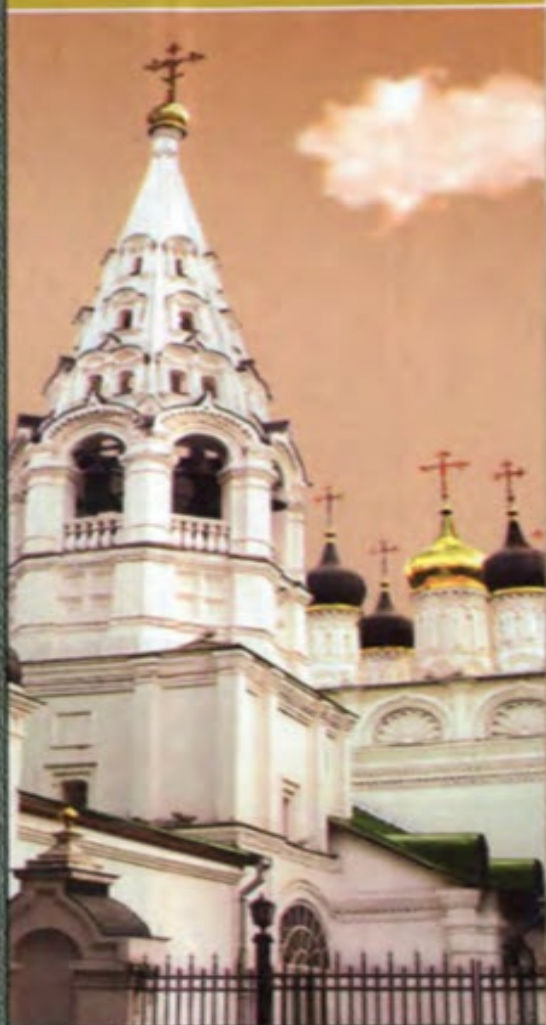


СКРЯБИН



Сергей
Федякин



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Настоящая книга — первая наиболее полная и лишенная претенциозных крайностей биография гениального русского пианиста, композитора и мыслителя-романтика А. Н. Скрябина. Современников он удивлял, восхищал, пугал, раздражал и — заставлял поклоняться своему творчеству. Но, как справедливо считает автор данного исследования, «только жизнь произведений после смерти того, кто вызвал их к этой жизни, дает наиболее верные ощущения: кем же был композитор на самом деле». Поэтому самые интересные страницы книги посвящены размышлениям о музыке А. Н. Скрябина, тайне ее устремленности в будущее.

В приложении помещены впервые публикуемые полностью воспоминания о А. Н. Скрябине друга композитора и мецената М. К. Морозовой, а также письма А. Н. Скрябина к родным.

[Адаптировано для AlReader]



FB2 книгу сделал mefysto

-
- [Сергей Федякин](#)
 -
 -
 - [ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ](#)
 - [ЖИЗНЬ, НАЧАТАЯ С ОТТОЧИЯ](#)
 - [НА ПЕРЕЛОМЕ](#)
 - [КОНСЕРВАТОРИЯ](#)
 - [«РАННИЙ» СКРЯБИН](#)
 - [«ИДУ СКАЗАТЬ ЛЮДЯМ...»](#)
 - [«БОЖЕСТВЕННАЯ ПОЭМА»](#)
 - [«ПОЭМА ЭКСТАЗА»](#)
 - [«ПРОМЕТЕЙ»](#)
 - [«МИСТЕРИЯ»](#)



-
-
-
-
-
-
-

- [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)

- [INFO](#)

- [notes](#)

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

- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)

- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)

- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)

- [147](#)
 - [148](#)
 - [149](#)
 - [150](#)
 - [151](#)
 - [152](#)
 - [153](#)
 - [154](#)
 - [155](#)
 - [156](#)
 - [157](#)
 - [158](#)
 - [159](#)
 - [160](#)
 - [161](#)
 - [162](#)
 - [163](#)
 - [164](#)
 - [165](#)
-

ЖИЗНЬ[®] ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1109

(909)

Сергей Федякин

СКРЯБИН



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

*

Научный редактор
В. И. РАЖЕВА

Автор благодарит сотрудников Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки и Российского государственного архива литературы и искусства, а также лично С. Б. Джимбинова, А. Н. Николнжина и С. М. Половинкина за помощь в получении материалов, необходимых для написания биографии Александра Скрябина.

Репродукции на переплете:

А. Н. Скрябин. С рисунка Р. Штерля. Церковь Святого Николы Чудотворца на Песках, где отпевали композитора. Фото В. А. Миненкова. Концерт А. Н. Скрябина. С эскиза Р. Штерля.

© Федякин С. Р., 2004

© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2004

*Светлой памяти моего отца Федякина Романа
Васильевича посвящается*

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

«Одно, пожалуй, довольно несомненно: это человек странный, даже чуждак», — сказал о главном своем герое романа «Братья Карамазовы» Федор Михайлович Достоевский. И прибавил: «Но только чуждак «не всегда» частность и обособление, а, напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...»

Часто и живые люди обладают этим же свойством. Писатель, художник, композитор, ученый, полководец — и так далее, и так далее, — каждый из них может быть человеком необыкновенным, странным. Но, прикасаясь к его жизни, вдруг чувствуешь: именно в нем-то с особой силой и дышит его время, его эпоха. Более того — эпохи и времена могут состояться, поскольку бывают люди, не способные уместиться только в своей реальной жизни.

Скрябин изумлял внешностью (слишком «некомпозиторской», слишком по-старомодному «офицерской»), своей музыкой («странный», «неправильный»), поражал кругом своих идей. Он необычайно ярок, но и невероятно причудлив. А вместе с тем в его творчестве отчетливо ощутим и «рубеж веков», и век двадцатый, а быть может, и будущее время, и время «исчезнувшее», «доисторическое».

Современников он удивлял, восхищал, пугал, раздражал и — заставлял поклоняться своему творчеству. Он стремился искусство положить в основу не только человеческой истории, но и всего мироздания. «Преображение мира» — об этом думали люди разных эпох и разных континентов. На рубеже XIX и XX веков эта идея волновала многие умы. Судьба сведет Скрябина с Плехановым, одним из тех мыслителей и вождей, кто пытался решить эту задачу политическим путем. Позже ему встретится поэт-символист, ученый-эллинист и мыслитель Вячеслав Иванов. Он, как и другие символисты, тоже хотел сделать искусство подножием для преобразования мира. Но в 1910 году признает: эта задача так и не нашла разрешения. Скрябин никогда не подводил неутешительных итогов. Он шел по намеченному пути до самого конца внезапно оборвавшейся жизни. В основной своей идее он имел предшественника среди музыкантов — Рихарда Вагнера. Но знаменитый немецкий преобразователь оперы жаждал «всего лишь» всенародного театра. Столь же близок к истоку главного

замысла Скрябина и вокальный финал Девятой симфонии Бетховена с призывом: «Объединяйтесь, миллионы!» Скрябин хотел музыкой созвать миллиарды, искусством потрясти самые основы мироздания.

Задача, которую он поставил перед собой, превышала человеческие силы. Она была заведомо обречена. Возможно, временами к композитору и подступали сомнения в реальности своих замыслов. Но он не только тщательно скрывал их. Он готов был в любую минуту расстаться с жизнью, если бы вдруг окончательно убедился в невыполнимости своих намерений.

Та задача, которую ставил перед собой Скрябин, вызывала недоверие, недоумение, насмешки. Но именно эта невоплотимая в жизнь идея преображала и его музыку. Вряд ли какой-либо композитор из живших на земле знал столь невероятно быструю эволюцию. Если поставить рядом первые сочинения Скрябина и его поздние прелюдии, можно усомниться, что они имеют одного автора, настолько они несходны.

Разумеется, история музыки знала случаи, когда композитор менял свой гармонический язык или мелодический «почерк». Но эти изменения проходили резко, «революционно». Есть ранний Шёнберг, автор «Просветленной ночи», и есть другой Шёнберг, создатель додекафонии. Есть ранний Стравинский, еще довольно «классический», и есть поздний, который способен выбирать себе тот музыкальный язык, который ему сейчас нужен.

В основе сочинений Скрябина лежит не «революция», но «творческая эволюция»: эхо ранних вещей можно всегда обнаружить в более поздних. Но эволюция эта — невероятно стремительна, в своем творчестве он словно бы прожил жизни сразу нескольких музыкальных поколений.

Не удивительно, что современники, приходившие в восторг от знаменитого ре-диез минорного этюда из опуса 8-го приходили в недоумение, слушая «Божественную поэму», а восхищенные «Божественной поэмой» могли не понимать «Поэму экстаза». Но и тот, кто упивался звуками «Поэмы экстаза», от «Прометея» и поздних фортепианных сочинений мог прийти в ужас.

В попытках проникнуть в «глубинный сюжет» жизни любого художника вряд ли стоит доверять мнению современников: слишком часто они придают значение вещам малозначимым и проходят мимо существенного. Самые важные «свидетели» судьбы Скрябина — три главных его сочинения: «Божественная поэма» (она же — Третья симфония), «Поэма экстаза» и «Прометей» (он же — «Поэма огня»). Им стоит уделить особое внимание. Тем более что они не только «свидетели», но и — наряду с другими сочинениями — главные участники этой жизни.

Четвертый, наиважнейший «свидетель», знавший о Скрябине все, — его «Мистерия», — умер вместе с композитором. То, что сохранили черновики, — лишь слабый, едва различимый отблеск уже сочиненных, но до нас не дошедших частей.

Скрябин не любил «черновиков», предпочитая *жить* незавершенным еще произведением, то есть целиком носить его в сознании. «Четвертый свидетель» разделил судьбу композитора, его приходится так же мысленно «воскрешать», как и образ самого автора «Поэмы экстаза».

Подступая к документам и воспоминаниям, хотелось как можно дальше уйти от домыслов. Везде, где в книге появляется прямая речь Скрябина или его современников, она не придумана, но почти без изменений извлечена из живых свидетельств. Напротив, в большинстве выводов автор стремился доверять больше музыке, нежели мнениям о ней, мнениям о ее создателе. И близкие композитору люди, и посторонние очевидцы не могли видеть в его жизни самого важного — «посмертного Скрябина». Но только жизнь произведений после смерти того, кто вызвал их к этой жизни, дает наиболее верное ощущение: кем же был композитор на самом деле.

Автор настоящей биографии не может не признать, что теософия играла важную роль в интеллектуальной жизни композитора. Но, вчитываясь и вслушиваясь в документы, музыку, эпоху, должно признать и то, что теософия, равно как и увлечение Индией, все-таки стали не столько неким «руководством» в жизни и творчестве Скрябина, сколько удобным для композитора «языком мыслей». Да и роль многих любимых Скрябиным авторов в его судьбе и его произведениях оказывается не так уж велика, поскольку из любого чужого сочинения он вычитывал *слишком* свое.

Совершенно нелепо и поныне расхожее мнение, что Скрябин — композитор «не совсем русский». Для автора «Прометея» Мусоргский — наиболее им ценимый из русских композиторов — глубоко национален. Себя же Скрябин считал — об этом тоже есть свидетельство — сугубо национальным, несмотря на страсть к французскому языку и пережитую любовь к Шопену и Вагнеру. На знакомые упреки он отвечал с исчерпывающей точностью: «Неужели я не русский композитор только потому, что не пишу вариации на русские народные темы!» Поздний Скрябин, писавший особенно «непонятную» для современников музыку, дает ключ ко всему его творчеству. Композитор (хотя во второй части фортепианного концерта он чрезвычайно близок именно к вариациям на русские темы) вышел не столько из мелодизма народных песен, сколько из колокольной звуковой вертикали, *русской* в своей основе.

Судьба всякого человека — загадка. Нам дано видеть лишь ее «земную часть». Судьба художника, если понимать это слово самым широким образом, — загадка вдвойне. Он не один проходит по собственной жизни, но вместе со своими созданиями.

ЖИЗНЬ, НАЧАТАЯ С ОТТОЧИЯ

...Неотвратимость судьбы. Об этом невольно думаешь, когда вспоминаешь последние месяцы Скрябина. С начала 1915 года — он «на взлете». С «Поэмой экстаза» уже «сжились» и дирижеры, и слушатели. «Прометей» продолжает завоевывать все новые страны и новых приверженцев. «Скрябинская музыка, — это пишет в январе Игорь Глебов^[1], — вызывает в слушателях радостное озарение, пророческое созерцание будущих великих достижений человеческого духа».

27 января — концерт Скрябина в Москве, где он из самых поздних вещей сыграет «Мрачное пламя»^[2] и вторую прелюдию из самого последнего сочинения^[3]. Первую из этих пьес сам композитор называл вещью «бедовой», и в ее «темном огне» действительно воскресала какая-то дикая каннибальская пляска. О прелюдии — странной, тихой, просветленной — Скрябин говорил: «Это смерть».

В феврале он дает концерты в Петрограде, там исполнит последние сонаты — девятую (тоже «бедовая»), десятую («белая месса»), и снова — «Мрачное пламя» и «прелюдию-смерть».

А далее будут Харьков, Киев, снова Петроград. Прозвучит поэма «К пламени», из поздних прелюдий^[4] он сыграет первую, нервно-тревожную, и четвертую (в которой опять слышится «угасание жизни»). Но, кроме этих вещей и тех, что исполнялись им по многу раз, с редкой настойчивостью Скрябин будет включать почти во все свои программы все то же каннибальское «Мрачное пламя» и все ту же прелюдию, за которой вставал перед его мысленным взором образ смерти.

Успех последнего петроградского выступления в Малом зале консерватории 2 апреля превзошел почти все прежние. «Концерт — блестяще, успех громадный, зал переполнен»... «Саша имел громадный успех. Играл архивеликолепно»... — Это телеграммы друзей^[5] спутнице жизни композитора, Татьяне Федоровне Шлёцер-Скрябиной.

Об «исключительном успехе», «необыкновенном вдохновении» Скрябина в эти месяцы вспомнит и музыковед А. В. Оссовский. Критик В. П. Коломийцев в отклике на последний концерт не удержится от восклицания: «Хотя Скрябин «изошел» главным образом от таких романтиков, как Шопен и Вагнер, его лира всегда, по существу, жизнерадостна...» Но за творческой вспышкой — словно им самим

«музыкально» предсказанная — «огненная» пляска смерти. Уже 7 апреля композитор чувствует недомогание, 9-го ему совсем плохо, к 12-му он стоит «у последнего порога». Облегчение, посетившее его к утру 13-го, было недолгим: уже к вечеру — мучаясь от болей — композитор понимает: это смерть.

— Так, значит, конец... Но это же катастрофа! — фраза, услышанная близкими ему людьми, запоминается «намертво». Еще секунду назад — скорее удивление: как это может быть, теперь — ясное понимание неизбежности своего ухода.

Но то, что вырвалось на смертном одре из уст композитора, странным образом напоминает о его рождении. Его конец, сама эта высшая мировая дисгармония — смерть, — в судьбе Скрябина странно гармонирует с началом его земного пути.

Он появился на свет в благостное время — в Рождество Христово. Но жизнь, дарованная ему, связалась накрепко со смертью матери, с той катастрофой, которую ему пришлось пережить еще в бессознательном возрасте.

*

Москва, дом Кирьякова близ Покровских казарм^[6]. Семейство отставного полковника Александра Ивановича Скрябина собирается отпраздновать Рождество. Можно вообразить елку, запах хвои с оттенком той «морозной чистоты», которая еще витает в натопленных комнатах в рождественские дни. Готовились, наверное, и подарки: старшие дети — вполне взрослые люди, но младшие — еще действительно дети. Можно представить и праздничный стол, накрытый для многочисленного семейства.

Приезжает из Саратова и Николай Александрович Скрябин с молодой женой... «Непутевый» сын Николай, который ради этой девушки-пианистки, совсем ему «неровне», бросил Петербургский университет, помчался вслед за нею на гастроли, в начале года повенчался в Троице-Сергиевой церкви во Владимире, после чего поселился с женой в Саратове, пытаясь заниматься адвокатурой.

Днем, в двенадцать часов, молодая чета у дверей дома. Через два часа благостную рождественскую атмосферу нарушил детский крик: на свет появился мальчик, имя которого — Александр Николаевич Скрябин — через годы заставит вспоминать и это Рождество (по старому стилю — 25

декабря 1871 года), и родителей, и всех близких людей.

...Все было так, точнее — почти так. Как во всем, что касается Скрябина, здесь чрезвычайно важны не только (а иногда и не столько) сами события, сколько *оттенки*.

Он еще не появился на свет, а в дом, который приготовился к празднику, вошла тревога. Возможно, Любовь Петровна, жена Николая Александровича, заболела накануне отъезда. В дороге чувствовала себя неважно, в поезде то и дело выходила на площадку, жадно дышала холодным ветреным воздухом. Ко времени приезда у нее начался жар. Ей было так худо, что в дом ее внесли на руках. Саша Скрябин, действительно, явился на свет прямо-таки «подарком к Рождеству». Но через десять дней у Любви Петровны начнется сильный кашель. Далее — доктора, прослушивания, простукивания. Не дождавшись следующего Рождества, молодой матери придется покинуть сына, чтобы ехать лечиться в Южный Тироль, в местечко Арко близ озера Гарда. Там ей останется совсем немного жизни. Свидетельство о смерти, полученное мужем, сухо извещало: «Любовь Скрябина, из Москвы, 24 лет от роду, умерла от бугристой чахотки, в г. Арко, 25 февраля 1873 г. в 4 часа пополудни, после 4-х месячной болезни»^[7].

*

Помнил ли Скрябин свою мать, — не на портрете, писанном кистью его дяди-художника, — но живьем: ее тепло, ее дыхание, ее любовь к нему?.. После рождения бабушка унесла его в свою спальню, потом малыша перевели в детскую, где жил его шестилетний дядя. Но ведь были же минуты, когда мать, сдерживая кашель, подходила к его кровати, глядела на драгоценное детское личико? И мог ли маленький Шуринька, как его называли в семье, слышать игру матери? Больная, еще не зная, что последний ее час совсем близок, она все думала о будущих концертах. Где был младенец Скрябин нескольких месяцев от роду, когда мать садилась за рояль?

Мы знаем, что он слышал игру своей тети, Любви Александровны. Она неплохо музицировала, ей Любовь Петровна успела дать несколько уроков. Неужели только этот отраженный отзвук музыки, когда-то выходивший из-под пальцев матери, а теперь оживавший в игре тети, достиг его детских ушей?

Любовь Петровна Скрябина, урожденная Щетинина. О ней

вспоминают обычно немного: с 1861 по 1866 год училась в Петербургской консерватории по классу фортепиано, была любимой ученицей Теодора Лешетицкого, выдающегося польского пианиста. О ее игре хорошо отзывался Чайковский, Антон Рубинштейн от теплоты чувств даже называл ее «дочкой». По окончании учебы она выступала с концертами в Петербурге, в Москве, в провинции. Имела настоящий успех, и последний свой концерт она дала 20 декабря 1871 года, то есть за пять дней до рождения сына.

Дополнительных сведений о ее игре не так уж много. Но имя ее учителя может сказать кое-что о том, как она играла. По воспоминаниям бывших учеников Лешетицкого мы можем восстановить облик этого действительно яркого и весьма своеобразного педагога. Сам он был, как и знаменитый Лист, учеником К. Черни. Нервность натуры Лешетицкого не дала возможности целиком отдаться концертной деятельности. Зато среди его собственных учеников будут такие пианисты, как Артур Шнабель, Игнац Падеревский, Анна Есипова, Василий Сафонов, Осип Габрилович, Самуил Майкапар... Впрочем, достигнуть успехов у Лешетицкого мог далеко не каждый. Но только тот, кто был способен стерпеть его довольно-таки трудный характер. Человек редкой энергии, он не стеснялся ученикам наговорить резкостей. Более всего любил, когда встречал со стороны обиженного настоящий отпор. Вряд ли эта вспыльчивость Лешетицкого была намеренной. И все-таки многие считали, что агрессивность педагога — своего рода испытание: ему нужны были ученики, способные преодолеть напор своего наставника. Ведь и учил Лешетицкий не просто «игре», но и умению все время развиваться, учиться от других, учить самого себя. Ученик должен был концерт любого пианиста обратить себе на пользу: или «схватить» у неизвестного ему исполнителя новый способ извлечения звука, или — если исполнитель был не на высоте — увидеть в его оплошностях предостережение себе самому. Ученик Лешетицкого должен был убеждать, что в исполнении прав он. А для этого он должен был уметь мыслить.

Лешетицкий терпеть не мог, когда ученик «долбит» по многу раз один и тот же пассаж или тупо «отрабатывает» трудное место.

— Вы когда-нибудь видели, — внушал он одному из своих подопечных, — чтобы художник мазал и мазал кистью без остановки? Сделает мазок — отойдет от картины и смотрит издали, что у него получилось. Лишь после такого перерыва, когда он может взглянуть критически на свое полотно, он готов продолжить работу. Пианист должен уметь работать именно так: проиграв отрывок, сделать паузу и, лишь

усвоив, что было хорошо, а что плохо, — двигаться дальше, устраняя недостатки и закрепляя достигнутое.

Лешетицкий умел вложить в душу ученика способность к неиссякаемому самосовершенствованию. Но умел привить и способность слышать не только игру, но и ее «полутона». Когда у него появится один уже зрелый пианист в надежде кое-что «добавить» к своей игре, Лешетицкий посоветует перестроить всю пианистическую технику: «Вы играете хорошо и с полной законченностью. Но игра ваша похожа на хорошую гравюру. Современная же фортепианная игра — это картина, написанная масляными красками. Вот этого не хватает вашей игре».

«Формулы» известнейшего педагога не могли не войти в самое существо игры Любови Петровны, поскольку она была не просто ученицей Лешетицкого, но — любимой ученицей. Значит — и «прошла испытание» на умение постоять за себя, и научилась главному: умению непрестанно учиться и совершенствоваться. Не об этом ли свидетельствуют документы: консерваторию окончила в декабре 1866 года, то есть восемнадцати лет, а уже к двадцати ее концерты идут столь успешно, что Совет профессоров Петербургской консерватории на заседании 11 марта 1869 года находит ее «достойною награды серебряной медалью».

Знаем мы и репертуар матери Скрябина. В сохранившихся программках ее концертов — имена Баха, Скарлатти, Шумана, Шуберта, переложения для фортепиано произведений Верди, Гуно, Вагнера, много Шопена и Листа (два имени наиболее близких юному Скрябину!). Играла она и произведения своих наставников из консерватории: Антона Рубинштейна и Теодора Лешетицкого. Но самое главное — в программке можно увидеть и «Скерцо» самой Скрябиной. Мы ничего не знаем о фортепианных произведениях матери композитора. Знаем лишь, что они *были*. И можно предположить, что эти сочинения выдержаны в том же «романтическом» ключе.

Да, матери Скрябин не знал. Но какую странную близость к ней он обнаружил в своем творчестве! Ведь унаследовал от нее не только карие глаза, но и особенности своего пианизма.

В основе репертуара матери лежала музыка романтическая, которая — согласно формуле все того же Лешетицкого — никак не соответствовала пианистической «гравюре». В игре самого Скрябина (тонкая и нервная ритмика, игра, когда руки словно бы и не нажимают клавиш, а как-то «летают» над ними) — шаг еще дальше, к совершенно неожиданному и «невозможному» пианизму.

Первые шаги в музыкальной карьере Любови Петровны родственны

тому, с чего начнет и ее сын. Им почти не удалось «свидеться» при ее жизни. Но будет другое, позднее свидание.

Осенью 1913 года, уже весьма известным музыкантом, Скрябин побывал на могиле матери, после чего пишет своей второй жене, Татьяне Федоровне: «...хотел бы поделиться овладевшим мной сложным чувством. Сложным и для меня новым. Но как? Рассказать о нем нельзя. Хотелось бы передать иначе. Я жалею, что ты не знала точно часа моего пребывания на кладбище, тогда, я уверен, ты просто увидела бы все то, что я пережил на дорогой могиле».

Была особая минута, о которой поведать письменно Скрябин не то чтобы «не хотел» — просто не мог, настолько невыразимо было пережитое. Вряд ли что-либо подобное он мог бы переживать по отношению к отцу. И не только потому, что отец редко будет видеть сына...

Похоронив жену в Арко, Николай Александрович вернется в Москву и восстановится на юридическом факультете университета. Несколько месяцев проведет под одной крышей со своим сыном. Но в марте 1874 года — он уже в Петербурге среди воспитанников факультета Восточных языков при Азиатском департаменте Министерства иностранных дел. Здесь Скрябин-старший выкажет редкие способности, энергию, ум, окончит учебу в три года и почти исчезнет из России, появляясь на родине лишь наездами. Будет служить в российских дипломатических представительствах: сначала в Константинополе, затем — в Салониках, Битоли, Янине, Адрианополе, Харпуге. Второй его женой станет итальянская подданная, Ольга Ильинична Фернанец. От нее у Николая Александровича будет еще пятеро детей: четыре сына и дочь. Никто из них особенной музыкальной одаренности не проявит. Свою дипломатическую карьеру отец Скрябина закончит генеральным консулом в Эрзеруме. Летом 1909-го по болезни выйдет в отставку и поселится в Швейцарии, в Лозанне, где будет жить до конца своих дней. С первым своим сыном-композитором будет видаться не часто. Дружеское расположение отца и сына друг к другу возникнет позже. Тогда, в трудные минуты жизни Александра Скрябина, семья отца не будет безразлична к его судьбе...

*

Портреты родителей. Они способны многое рассказать без биографий, «сами по себе». Отец — волевой, целеустремленный, немного франтоватый, но «жесткий» в поведении. Мать — мягкая, отзывчивая, с

ранимой душою, готовая жертвовать собой и — привлекающая сердца. Часто люди, глядя на такие лица, испытывают странное желание: пожалеть, приласкать.

Снова и снова возвращаясь к родителям Скрябина, все отчетливее видишь: способности, перешедшие к композитору от отца, — более «внешние», хотя и блестящие. Умение быстро усваивать новое, легко учиться. Редкое волевое начало. Тетка, Любовь Александровна Скрябина, вспомнит о своем брате: «блестящая память», «прекрасный лингвист», а кроме того — «энергичный, несколько деспотический человек». Александр Николаевич Скрябин, когда будет с увлечением писать стихи, будет далек от каких-либо лингвистических изысков. Но он будет изумительно чувствовать иной язык — язык музыки. Вряд ли его можно было бы назвать человеком «деспотичным». Слово кажется тем более неуместным, что Саша Скрябин был весьма хрупкого телосложения: до того худенький, нервный, что души в нем не чаявшая тетя, беспокоясь о его здоровье, будет советоваться с врачом. Но в творчестве он именно таков: «энергичный» и «деспотический», способный навязать свою волю слушателю. Разумеется, не каждому, — слишком сложны бывают его произведения. Но зато если его музыка входит в сознание, в душу человека — она входит навсегда.

И все-таки от матери он унаследовал не только черты характера, остроту душевных переживаний, умение ощущать мельчайшие оттенки звуков и чувств, умение воплощать в этих звуках свои мысли, свои надежды. От нее пришло к нему и что-то глубинное.

«Помню Шуриньку в возрасте одного года, — пишет тетя, Любовь Александровна. — Личико его было необыкновенное. Он не был красив, но взгляд и улыбка его были так приветливы и ласковы, что никто не мог пройти мимо, не приласкав этого обаятельного ребенка».

Его любят все: и дядя, и кормилица (она навещала даже юношу Скрябина, «любила его больше своего сына»), и даже люди от природы угрюмые и недобрые.

«Еще до рождения А. Н., — рассказывает Любовь Александровна, — у одного брата, жившего с нами, был кучер Григорий (он жил у нас до турецкой войны, на которую ушел вместе с братом). Как кучер он был очень хороший, исправный, но как человек — ужасно сердитый и грубый. Его боялась вся прислуга. Иногда, перед тем как подать лошадей брату, он сажал няню с Шуринькой и катал их. Когда Григорий приходил за чем-нибудь к нам в кухню, то первым делом просил привести ему Сашеньку (так он его называл). Он бережно брал его на руки, при этом всегда давал ему яблоко или конфетку, и было трогательно смотреть, как этот злой и

грубый человек проявлял такую нежность к Саше. Раз я его спросила:

— Григорий, за что вы так любите Сашеньку?

Он мне ответил:

— Да я и сам не знаю, какой-то он чудной, что его нельзя не любить. Да и на музыке очень хорошо играет.

Летом он делал Саше из тростника разные дудочки и был доволен, когда Сашенька ему на них играл».

Мать Скрябина не была красавицей, но по разрозненным свидетельствам и по редким портретам (в том числе — сделанным ее братом, Николаем Петровичем Щетининым) можно уловить впечатление, которое она производила: от ее облика исходило что-то светлое, теплое. Но и об особом обаянии, «лучистости» Скрябина будут вспоминать самые разные мемуаристы, постоянно удивляясь несоответствием его отзывчивости, какой-то детской ласковости — тому резкому индивидуализму, к которому он часто склонялся в своих теориях.

Впрочем, и заметный «эгоцентризм» у взрослого Скрябина легко объясняется его сиротством и «женским воспитанием».

*

До трех лет его опекает бабушка, Елизавета Ивановна. После — тетя Люба, сестра отца. Она не только просит у родных разрешения сделаться воспитателем «Шуриньки», — всякий раз, когда судьба посылала ей возможного жениха, она отказывалась от личной жизни ради племянника. Много внимания маленькому Саше уделяет и его «вторая бабушка», его крестная, Мария Ивановна Подчерткова, сестра Елизаветы Ивановны.

Сказать, что все женщины — бабушки и тетя — души в нем не чаяли, будет мало. Саша, как-никак, — из семьи потомственных военных: его дед, Александр Иванович Скрябин, вышел в отставку полковником, его бабушка, Елизавета Ивановна Скрябина, была дочерью капитан-лейтенанта флота Ивана Васильевича Подчерткова. Но воспитание «Шуриньки» проходит вне всякой дисциплины. Кажется даже, что нормы поведения он вырабатывал себе сам. Как писал первый биограф Скрябина Ю. Д. Энгель, многие сведения о жизни композитора собиравший «по горячим следам», любовь Сашиных наставников объяснялась не только родственными чувствами. «Это был ребенок, невольно привлекавший симпатии всех, кто с ним сталкивался: мягкий и в то же время настойчивый, ласковый и любивший ласку, быстро все схватывавший, нервно восприимчивый.

Отказать ему в чем-нибудь было трудно. И бабушка с тетей не отказывали. Они были в восхищении от всех его затей и старались исполнять все его желания. Мальчик с детства привык видеть, что все, что он делает, находят хорошим и что он — центр интересов окружающих».

Как это часто бывает с сиротами, любовь домашних к ним не знает границ, жалость от мысли: «У него нет матери» — превращается в неизбывное желание хоть как-то возместить материнскую любовь. Ребенка безудержно балуют, над ним трясутся. И вот, читая воспоминания о взрослом человеке, Александре Николаевиче Скрябине, мы встречаемся с изумлением мемуаристов, которые когда-либо столкнулись с его мнительностью, боязнью «какой-нибудь заразы». Не оживал ли во взрослом Скрябине детский страх, смутное воспоминание, как тетя или бабушка старательно «спасают» и «прячут» его от возможных болезней? Или другие свидетельства: Скрябин слишком много времени уделял своей внешности и всякий раз перед «выходом в люди» долго возился со своими усами и вообще с «обликом». Стоит только представить баловня «Шуриньку», которого наряжают тетя с бабушкой, и эта странная привычка взрослого композитора становится вполне объяснимой. Понятно и то, что в возрасте сорока лет он мог иногда резвиться, как ребенок. И даже несомненный эгоцентризм взрослого Скрябина, целиком ушедшего в *свои* чувства, *свои* мысли, *свои* сочинения — не отсюда ли? Как он мог этого избежать, если и бабушка с тетей радовались каждому *его* поступку, *его* мыслям, *его* произведениям. Тем более что он *действительно* был необычным ребенком.

*

С детства — не любил детских игр и шалостей. Был необычайно самостоятельным, интересовался всем, засыпал взрослых вопросами, но сам тон, каким он обращался к тете, бабушке или кому-нибудь еще, выдавал недетскую *осмысленность и продуманность* того, о чем он спрашивал.

Рано выучился читать и писать, — и *без наставников*. Просто подходил и спрашивал: «Что это за буква?» — чтобы тут же списать с книги. Словно предвидя эту потребность сына быть во всем самостоятельным, отец подарил ему небольшой письменный столик со стульчиком, которые нашли свое место в уголке комнаты тети Любы. Здесь — изо дня в день — проходит *главная часть жизни* маленького Скрябина.

Тетя вспоминает, что на столике всегда должны были лежать бумага и цветные карандаши. Любовь к рисованию могла быть наследственной: отец его матери, Петр Нилович Щетинин, «из мещан», работал художником при Императорском фарфоровом заводе и, судя по тем вознаграждениям, которые он получал за работу, — был художником большого таланта. Дядя Скрябина, Николай Петрович Щетинин, начав с той же работы при фарфоровом заводе, уйдет из жизни академиком живописи, причем самым известным его полотном, которое получит в 1871 году золотую медаль на Международной выставке в Париже, будет портрет сестры — матери композитора, Любови Петровны Щетининой.

Детская любовь Скрябина к рисованию и вообще к *наглядности* перейдет не только в его философские штудии, когда он будет *вычерчивать* свои «схемы эволюции». В музыке Скрябина тоже явно проступает «живописное» начало, особенно когда появятся его пьесы «с характерами»: «Поэма томления», «Загадка», «Хрупкость», «Ласка в танце». Или идея соединения музыки со светом. Да и тонкая нюансировка в исполнении, особая «светотень» в его игре выдавали красочное восприятие рояля.

Помимо «одаренности как таковой» в маленьком Скрябине заметна еще одна немаловажная черта — целеустремленность. Он равнодушен ко всему ненужному, к любым игрушкам, кроме музыкальных (и раздаривает «прочие» игрушки другим детям), равнодушен к сказкам («не нужно, тетя, читать, это все неправда»). Зато увлечен собственными фантазиями, особенно — драматическими. В семь лет ему купят детский складной театр с готовыми фигурками, декорациями и описанием действия. Театр станет «любимцем», а готовые пьесы маленький Скрябин отложит в сторону, предпочитая им свои сюжеты или свои инсценировки (из них запомнится поставленный маленьким режиссером-исполнителем гоголевский «Нос»). Сочинять же будет не только драмы, но и декорации.

«Попросив у меня голубого газу и разных шелковых лоскутков, он положил их на бумагу, к которой приделал проволоку, и сделал «волнующееся море», — любитесь маленьким Шуринькой его тетя. — Он как-то повертывал проволоку, бумага двигалась под газом, — создавалось впечатление волн, как он сам пояснял».

За сочинением текста и работой над декорациями начиналась и подготовка к воскресным представлениям: Саша готовил билеты, разносил их по комнатам, и к семи вечера его зрители (из домашнего круга) собирались к премьере. Маленький Скрябин говорил за разных героев, меняя голос, и краем глаза еще успевал следить за чувствами его домашней публики. Однажды удивился, что печальные сцены не вызвали заметного

сочувствия, в другой раз, когда один из дядюшек в подобном эпизоде громко зарыдал, был обижен до слез: «В настоящих театрах так громко не плачут!»

Сказок, их «неправды», не одобрял, зато с удовольствием слушал Диккенса и Вальтера Скотта. Позже — читал и Шекспира, и Мольера и вслед за классиками пытался писать трагедии. Сидел за своим письменным столиком, писал, волновался, вскакивал, размахивая руками, декламировал то, что сочинилось, — снова садился, снова писал. И, создавая драмы, всегда старался соблюсти канон: трагедия должна была состоять из пяти действий. На беду события его пьес были столь драматичны, что уже к третьему действию живых героев не оставалось. И маленький Скрябин жаловался своей дорогой наставнице:

— Тетя, больше некому играть.

Она листала его сочинение, удивлялась: что же у тебя так много смертей? — и слышала поразительный ответ:

— Что же делать, тетя, когда им только оставалось умереть...

Это детское творчество может умилить, может поразить своей целенаправленностью, может вызвать ироническую улыбку: не только люди знаменитые прошли через счастливое и неповторимое детство.

Но было ли это детство счастливым? И нет ли в некоторых рассказах воспитательницы Скрябина черт иных, лишь с виду забавных, а в сущности — неожиданно жутких?

Трагедии маленького Скрябина прерывались «смертью всех». Но что взрослый Скрябин «задумает» в своей «Мистерии»? — Конец света, «дематериализацию», преображение всего земного. Зачем человечеству нужно «дематериализоваться»? Скрябин услышит этот вопрос не однажды, и ответить на него ему будет затруднительно. Но разве в детские годы он уже не разрешил этого вопроса? «Что делать, тетя, когда им только оставалось умереть!»

Однажды один из друзей Скрябина, Леонид Сабанеев, будет разговаривать с уже старенькой тетей композитора и услышит из ее уст по поводу скрябинской «Мистерии»:

— Ведь у него это давно, это стремление. Он еще в детстве писал все трагедии, и даже ставил... у него театр такой домашний был...

Сабанеев, воссоздавая в своих воспоминаниях этот эпизод, не может удержаться от улыбки: «Видно было, что для нее и замысел Мистерии был чем-то вроде той же детской трагедии, только расширенный и зрелый». Но в наивном ответе воспитательницы композитора больше понимания самой сути скрябинской «Мистерии», нежели во «всепонимающем» взгляде

высокообразованного музыковеда. Человечество должно «дематериализоваться» — в этой вере композитора слышится та же непререкаемость, как и в убеждении Саша Скрябина, что трагедия должна состоять из пяти актов. Если трагедия началась, она неизбежно приходит к своему классическому концу, первый ее акт уже подразумевает и пятый. То, что трагедия человечества началась давно, — было для композитора Скрябина очевидностью, и перед его мысленным взором рисовался ее неизбежный пятый акт, к которому он также должен «приложить руку», как и к детским своим сочинениям.

«Чужая душа — потемки». В отношении Скрябина — истина совершенная. Слишком невероятны были цели, которые он ставил перед собой. Как он мог мечтать о грандиозном «конце света» всерьез, взрослым уже человеком? Не потому ли, что «конец света» — смерть матери — как-то «связался» с его появлением на свет? Не потому ли, что, взрослея без матери, он так и остался на всю жизнь ребенком? И нет ли в его детских увлечениях тайного присутствия умершей?

— Но это же катастрофа! — последние слова композитора так похожи на воспоминание о своем рождении! Но — и на воспоминания о «пуховом» детстве: его жизнь сразу пошла «не так».

Все вопросы, которые рождаются при знакомстве с его музыкой и его мироощущением, отсылают нас к детским годам, когда Александр Скрябин был только «Шуринькой». Но здесь, — в главном рассказе об этих первых годах его жизни, воспоминаниях его тети и воспитательницы, Любови Александровны Скрябиной, — мы почти не видим маленького Сашу рядом с другими людьми. Они в этих воспоминаниях тети словно бы случайны и необязательны. Он же — почти самодостаточен. «Я есмь» — известная философская формула, столь важную роль сыгравшая в его творчестве, философская формула, которую он изумительно точно мог передавать, минуя слово, только музыкой, — она будто продиктовала и мемуары горячо им любимой тетки. И особенно — когда она пишет о его тяге к музыке.

*

Повествование Любови Александровны о музыкальной одаренности племянника расслаивается на два разных сюжета. Обожал, когда дарили музыкальные инструменты, имел шарманку, множество разных дудочек. Потом появляется свистулька: «Когда мы жили на даче в селе Свиблово, пришел как-то мужичок с разными детскими игрушками, среди которых

оказался глиняный петушок. Этот петушок я сейчас же купила Шуриньке. Сначала он смотрел на него с большим недоверием, но наконец поднес к губам и заиграл так хорошо, что получилось подобие пастушеской свирели. Около него сейчас же собралось несколько человек детей, которые с большим вниманием слушали его, чем он остался очень доволен».

В пять лет появится и скрипка, которую он, судя по воспоминаниям тетки, освоил очень быстро.

1877 год. Русско-турецкая война. Его дяди уходят на фронт. Одного из них провожает и Шуринька. «Когда эшелон был посажен в вагон, оркестр заиграл веселую кадрили «Вьюшки». Возвратившись домой, Саша сейчас же бросился к роялю и сразу сыграл самую веселую последнюю фигуру кадрили «Вьюшки», потом взял свою скрипку и точно так же без всякого затруднения сыграл то же самое. А на другой день он играл уже всю кадрили как на том, так и на другом инструменте».

О той же изначальной любви к музыке повествует Любовь Александровна, когда вспоминает о посещении итальянской оперы, где Саша Скрябин встает перед нами с горящими глазами, с румянцем на щеках, где во время антракта он упрямо сидит в зале и мучает тетку вопросами о каждом инструменте из тех, что оставались в оркестровой яме, покинутой музыкантами. О музыкальности его души — и занятная история об архимандрите Златоустовского монастыря, знакомом деда, временами приходившем в гости к Скрябиным («Он очень любил музыку, — тайком от своих послушников заводил музыкальный ящик. Первым делом, когда он приходил к нам, сажал Сашу за рояль, садился сам около него и подолгу слушал его игру»). Здесь же, в этом ряду, и картина — Шуринька рядом с дядьями: «Я видела его смеющимся и радостно возбужденным лишь по субботам, когда все мои братья — его дядюшки — приходили домой на праздник. Все они очень любили его. Саша взбирался то к одному, то к другому на плечи, и они бегали с ним по комнатам. Все мои братья имели музыкальные способности, но серьезно музыкой не занимались. Они играли в оркестрах на разных инструментах и, приезжая домой, привозили их с собой. Здесь были и скрипка, и флейта, и кларнет, и другие инструменты. И когда они начинали играть какой-нибудь веселый вальс, Саша смеялся и прыгал».

Но есть фрагменты воспоминаний Любви Александровны, где этот рассказ о музыкальной одаренности вдруг расслаивается и сквозь общие сведения начинает проступать нечто иное.

«Пяти лет он уже наигрывал на рояле обеими руками. Во двор часто приходили шарманщики; он слушал их, а потом сейчас же садился за рояль

и очень верно наигрывал все только что услышанное. Иногда играл и свое, что-то очень мелодичное».

Сначала — внешняя копия, затем — вслушивание. В самого себя? В музыку как таковую? В голос рояля?

Этот второй сюжет из воспоминаний Любви Александровны — не только повествование о детстве гениально одаренного композитора, но и рассказ о чем-то для него интимно-личном.

*

Саша однолесток, на коленях кормилицы, сидит рядом с тетей, которая играет на рояле, но стоит только его взять на руки, чтобы унести, — он начинает плакать. Саша, уже чуть подросший, тянется к роялю, властно говорит: «Тетя, посади». Она сажает его на колени, кладет маленькие ручки племянника на свои, начинает играть... — «Личико его делалось радостным».

А вот он сидит на подушечке, положенной поверх стула у рояля, дотрагивается пальчиком до клавиш, часами пробует извлекать звуки...

Любовь Александровна пишет биографию уже ушедшего из жизни племянника. Ей около семидесяти, — возраст, когда память отрывочна, зато выбирает из прошлого самое дорогое. О тех, кто был рядом с «Шуриной», — почти ни слова, редкие, случайные упоминания. Друзей-одногодков мы не увидим, появится только детский оркестр, когда сверстники попытаются его выманить в свою компанию:

«Их собралось человек двадцать, набрали они всевозможных дудочек, свистулек, барабан, бубны и пришли просить его дирижировать их оркестром. Так как Саша часто бывал в опере, с большим вниманием следил за дирижером и дирижирование оркестром было ему знакомо, то он согласился. Дети пришли к нам в сад, поставили ему ящик, на котором он должен был стоять, дали хорошенькую палочку, что, видимо, доставило ему большое удовольствие. В репертуаре их были разные детские песенки, вальсы, кадрили. Все дети неистово дули в свои дудочки и в то же время подпевали. Выходило что-то ужасное. Мой Сашенька, как видно, очень волновался, останавливал их, говорил, что нельзя так громко голосить. Кончилось это тем, что он еще один раз продирижировал и сказал мне, что больше не может их слышать, и уже не выходил к ним».

Музыка интересней друзей. И лучше жить внутри своей музыки, нежели играть с друзьями.

Он сторонился детей, не особенно нуждался он и во взрослых. Разве что не любил оставаться в комнате один, но зато если взрослый был рядом — его для Скрябина словно не существовало, настолько он был погружен в собственные занятия.

Не терпел одиночества, но обожал уединение. О его детских играх *с самим собой* — чуть ли не половина воспоминаний Любви Александровны из тех, которые можно отнести к детству.

*

«Я есмь» — главная формула жизни Скрябина, начиная с самых ранних лет. И все же есть на свете одно существо, которое Шуринька любит напряженно и мучительно, до самозабвения. Вслушаемся в тетинo описание Сашиных будней:

«Каждый день после завтрака я или дедушка ходили с ним гулять. Мы жили тогда недалеко от Кузнецкого моста, где находился музыкальный магазин Мейкова и где я была абонирована на ноты. Шуриньку там все знали и были очень довольны, когда он появлялся в магазине. Для него это была самая любимая прогулка. Когда он приходил, почти все служащие окружали его, затем подводили к какому-нибудь роялю, открывали деку, ставили стул, на который он сейчас же влезал и начинал рассматривать с большим вниманием и терпением устройство рояля. Потом он подходил к клавиатуре. Его сейчас же усаживали и просили сыграть. Сначала он довольно застенчиво играл что-нибудь им слышанное, а потом начинал импровизировать. Видя, что все слушают его со вниманием, он увлекался и играл довольно долго. Хороший рояль доставлял ему большое наслаждение. Он никогда не кончал своей игры сам, приходилось мне или дедушке напоминать ему, что пора домой. Саша всегда был послушным ребенком — сейчас же вставал и просил кого-нибудь из служащих поскорей закрыть рояль, а то, как он говорил, рояль может испортиться».

Бросается в глаза и природная одаренность, и пытливость: устройство рояля рассматривает настойчиво и терпеливо. (Несомненно, в его сознании *устройство* инструмента и собственно *игра* на нем связываются во что-то нераздельное.) Но еще больше поражает эта забота о рояле со стороны ребенка. В таком возрасте дети — если не принимать в расчет игрушки — к большинству предметов относятся с известной долей беспечности. Скрябин же столь внимателен к инструменту, что можно подумать: это и есть любимейшая его игрушка. Но то, о чем повествует тетя, говорит не

столько о простой привязанности, сколько о болезненной и драматической любви.

«Каждое лето мы переезжали на дачу и перевозили для него рояль, так как без инструмента он тосковал. Перевозил нам рояль музыкальный магазин. Несмотря на это, Саша очень волновался, что рабочие могут его уронить. Умолял меня попросить, чтобы они несли его как можно осторожнее, а сам убегал в свою комнату, бросался на кровать, прятал голову под подушку и лишь тогда успокаивался, когда узнавал, что рояль цел, невредим и стоит на своем месте. Тогда он бежал к нему, осматривал его, ласкал, как человека».

Он не может выносить надсадных «вздохов» рояля, когда его, пытая и напрягаясь, тянут на себе грузчики со вспухшими на лбу жилами, когда они, чтобы поправить ремни, дергают инструмент. Сам он, большой, черный, блестящий, всей тяжестью навалившись на уставших людей, плывет, слегка раскачиваясь, и внутри его слышатся ропот струн и жалобные отзвуки.

Маленький Скрябин не просто обожает, — он *одушевляет* рояль (простой *механический* инструмент!), из которого могут исходить чудесные звуки, рождаясь под пальцами тех, кто умеет играть. И потому несколько не удивляет признание тетки: «К этому инструменту у него было нежное чувство, как к живому существу». Но и это — не самое неожиданное в жизненной драме маленького Скрябина. От его воспитательницы мы узнаем, что рояль он не просто одушевлял, но и — расставаясь с ним на ночь — целовал его. Это больше чем любовь к игрушке, даже очень хорошей, по-настоящему любимой.

Какой голос слышал маленький Скрябин в звуках рояля? Что за душу он искал в музыкальной механике, рассматривая, как устроен этот волшебный музыкальный инструмент? И — забегая вперед на десятилетия — не отсюда ли страсть к схемам, к логической ясности, которая неожиданно сочетается в его творчестве с миром чувств, далеких от всякого разума?

Сабанеев будет поражен, когда Скрябин, автор сочинений, казавшихся одним современникам невероятно сложными, граничащими с какофонией, а другим — невероятно эмоциональными, выходящими за пределы всякого разума, будет рассказывать ему, что в основе его сочинений лежит жесткий расчет. Все запечатленные в его музыке эмоции были до тонкости *продуманы*, пропущены через холод его разума и доведены до крайней ясности формы. Не было ни «какофонии», ни водопада «чувств», которые топят всякую «логику изложения». Его рациональное и эмоциональное

начала переплетались, становились единым «мыслеощущением». Но разве не с тем же мы встречаемся у маленького Скрябина, который сначала с редкой кропотливостью изучает, подняв крышку, устройство рояля, его «разумное начало», а потом — садится и начинает импровизировать, пробуждая в этих струнах душу, пробуждая в *механизме* — звучащий *организм*!

*

Но и живой голос, доносившийся из мира струн, молоточков, клавиш, — далеко еще не «пятый акт» детской трагедии. Его тетя, его воспитательница, которая с восторгом вспоминала любую мелочь в жизни драгоценного «Шуриньки», приберегла для нас еще одну историю. Слушая ее, невозможно не восхититься тем, как неожиданно сочетались таланты в мальчике — музыкант, плотник, механик:

«Посещение музыкального магазина пробудило в нем желание самому делать рояли».

В сущности, его «изделия», о которых поведала любящая его тетя, — первый им достигнутый «синтез искусств». И вместе с тем невозможно не ощутить, как от этой истории, от той настойчивости, с какою маленький Скрябин идет к своей цели, холодок пробегает по спине...

«Сначала он делал их маленькие, из картона, с помощью ниток или шелка, булавок и клея. Но увидев, как его младший дядя выпиливал разные вещи лобзиком, и получив в подарок ящик с маленькими столярными инструментами, сейчас же начал выпиливать сам».

(Уже в детстве он в достижении цели пробовал разные пути, начиная с наивного картона и переходя к «всамделишному» дереву. Так и главный творческий замысел — «Мистерия» — сначала обернется простым хором — гимном во славу искусства на собственные слова — в конце первой симфонии, потом начнет будоражить его замыслом оперы, к которой композитор сам будет писать либретто, а позже приведет к философской Третьей симфонии, к философско-магической «Поэме экстаза», к мистериально-музыкальному мировоззрению «Прометея» и оборвется на «Предварительном действе», так и не достигнув пятого акта его жизненной трагедии.)

«Он выпиливал деку, ножки; первые его рояли выходили довольно неуклюжие. Как видно, он ими оставался недоволен, ломал и бросал их и сейчас же начинал другой, побольше. Таким образом, не прерывая своей

работы, он сделал по крайней мере около десяти штук роялей. Последний оказался прямо совершенством. Он был около поларшина длиной. Струны были натянуты из разной проволоки, начиная от тонкой и кончая толстой, дека поднималась, и даже пюпитр выдвигался; была сделана и педаль».

То невероятное упорство, с каким он шел к своей цели, уже выдавало фанатика. Идея «оживления» тайного голоса из рояля пришла в его сознание как-то «сама собой» и в невероятном, фантастическом виде. Тетя, разумеется, ошибается, полагая, что ее Шуринька сделал «около десяти» роялей. Он всегда делал *один* рояль, согласуясь с *идеалом*, и каждый раз, видя, насколько его создание далеко от идеала — уничтожал его, прежде чем взяться за *него же* снова. Лишь достигнув «совершенства», он убедится в недостижимости идеала — и сразу охладает и к самой задаче, как ранее охладел к вдруг надоевшему театру или к вышиванию на пальцах, которым некоторое время был увлечен, стараясь вышивкой рисовать только свои узоры.

Известный мыслитель Сергей Булгаков в основополагающем своем сочинении «Свет невечерний» обнаружит неожиданную близость идей «Мистерии» Скрябина и «Философии общего дела» Николая Федорова. Знаменитый библиотекарь Румянцевского музея, положивший главным злом всего сущего само существование смерти, придет к идее всеобщего воскрешения предков, для чего понадобятся совместные — умственные и физические — усилия всех живущих на земле людей. Булгакова изумит, что «Мистерия» Скрябина с ее «преображением мира» тоже предполагала участие всех людей. Но основа сходства двух мировоззрений — Федорова и Скрябина — все же лежала здесь: маленький Скрябин неосознанно, совершенно фантастично, даже диковинно — через создание рояля — мечтал о том же воскрешении. Живая душа томила в механике рояля, говорила с ним. Он мог нажать клавишу и слушать тембр ее голоса. Чтобы «вернуть» эту душу, надо было воскресить ее облик. И маленький мальчик начинает с упорством воссоздавать ее воображаемый образ, отождествляя его с образом рояля^[8].

Его поздние «теургические» идеи иногда будут называть «мистическим материализмом». Корень этого странного мировоззрения, конечно же, находился здесь, в механике, которая преображалась в идею. — Струны, молоточки, клавиши, педали, корпус, крышка... Неподвижный и вроде бы неуклюжий предмет. Но стоит только коснуться пальцами клавиш, ногой — педали, поддерживая звук, стоит лишь заиграть — и твой немой (простые движения пальцев) разговор с роялем превратится в живую «Мистерию»: рояль будет отвечать тебе, он будет смеяться, плакать, он

будет возвращать тебе твои идеи в преображенном — звуковом, — виде.

«Но этот удивительный рояль был его последней работой, — заканчивает свой рассказ Любовь Александровна. — К моему огорчению, он тотчас же кому-то его подарил. Узнав, что мне хотелось его иметь, Саша очень взволновался, что так поспешил его отдать, и обещал мне сделать еще лучше. Но выпиливать ему уже не хотелось, и об этой работе он вскоре совсем забыл».

Сделанный своими руками рояль не способен был никого воскресить. Сама идея воскрешения переместилась с попыток изготовить инструмент в стремление овладеть инструментом. Воскрешала не механика, но музыка. И только она отныне будет делом его жизни. Музыка становилась для Скрябина не только наслаждением, но и орудием преображения мира.

*

До того как в его сознании родится идея «Мистерии», грандиозного всемирного действия, он будет пробовать свои силы в создании некой философической музыкальной драмы. Еще раньше он попытается сочинить оперу на литовский сюжет «Кейстут и Бирута». Но первую свою оперу Скрябин создал в совсем раннем возрасте.

Маленькое «большое» сочинение появилось на свет в 1879 году. С главной героиней своего произведения Саша встретился на одном из детских вечеров и впервые ощутил радость от возможности лицезреть чужое «я». Этой маленькой Лизе здесь же на празднике он подарил чудненький батистовый платочек из той дюжины, которую прислал из Парижа отец. На следующий день платок был возвращен Скрябиным ее матерью: «Зачем разбивать дюжину!»

Мир взрослых на увлечение мальчика посмотрел с улыбкой. Реальная Лиза и в самом деле больше не появится в жизни Шуриньки. Но образ, ею навеянный, завладевает его воображением. Он сам пишет либретто, потом сочиняет музыку.

Между оперой «Лиза» маленького Скрябина и той всепоглощающей идеей «Мистерии», которая будет руководить им в последние годы жизни, можно не обнаружить ничего общего. Здесь — образ девочки, поразившей его сердце, там — образ преображенного человечества. Но большое всегда начинается с малости. Родничок пробивается из-под земли, катится к ручейку, тот соединяется с речкой; воды истоков сливаются в полноводную реку, и она, набирая силу, ширясь и замедляя движение, отдает свои воды

морю, которое перекачивает их в океан... Лиза — это уже не «лесной ключик», но «ручеек», ранний скрябинский «синтез искусств», соединение детских театральных и музыкальных интересов.

Детская опера Скрябина хранилась в шкатулке, куда тетя складывала произведения своего Шуриньки. Позже шкатулка исчезнет во время московского наводнения. И все же чудом несколько черновых набросков оперы уцелеют.

По ним не так легко судить о целом произведении: от «либретто» остались лишь два крошечных осколка; из 15 музыкальных номеров, где было все — и увертюра, и арии, и каватина, и дуэт, и квартет, и хор, и две «сцены», и несколько инструментальных номеров, в том числе загадочный «Марш пленника», — сохранилось тоже немного. Возможно и план, легший на лист черновика (названия номеров и сам состав), был лишь призрачной тенью будущей «Лизы», претерпев в дальнейшем значительные изменения. Но как палеонтолог по отпечатку, оставленному древней раковиной в камне, может вообразить моллюск, живший миллионы лет назад, или по челюстной кости доисторического ящера представить его «оскал», так и внимательный архивист, листая эти трогательные в своей детской неуклюжести страницы, «вычитает» если не «контур» произведения, то хотя бы отдельные его черты.

Слова — всего четыре сохранившиеся строчки — скажут мало. Разве что наметят сюжет и прибавят имя второй героини:

Наша Оличка пропала,
Я не знаю, что мне делать...

Другой отрывок может настроить на воображаемую арию или «каватину» Лизы:

Я целый век одна,
И забота у меня...

Увы, о «заботе» Лизы никаких подробностей узнать уже не придется, как и о ее радостях, ее характере, ее жизни. Но что-то трепетное, хотя и по-детски «неповоротливое», можно уловить в «нотном материале» этих листков.

«Вступление», «Гроза», «Вальс», «Престо»... Конечно, в музыке этих

набросков много наивного. Но проглядывает и своя «драматическая линия»: «Гроза» начинается медленной частью, а потом мелодия изображает колкие капли налетевшего дождя... Автор «Лизы» предпочитал строить мелодию по звукам аккорда. Возможно, сказывается «неумелость», неспособность «разделить» мелодию и Гармонию или, как говорят музыканты, «горизонталь» и «вертикаль». Но можно уловить в этой черте не только «тесноту» детского воображения, но и дальний горизонт: основополагающий принцип позднего творчества композитора, настойчиво выводившего гармонию и мелодию из одного «принципа», соединявшего горизонталь и вертикаль в некое высшее единство.

Тетрадошка с «кусочками» детской оперы — это, наверное, самый ранний музыкальный автограф композитора. До настоящей оперы здесь еще слишком далеко. Но для мальчика этого возраста — сочинение сложное. Автограф этот тем более поразителен, что маленький Скрябин, обожая музыку, не любил возиться с нотами, разбирал их с трудом и с неохотой, предпочитая импровизацию, и свое равнодушие к «чтению с листа» сохранил до конца жизни.

*

1879 год стал рубежным не только потому, что появилась на свет детская опера Скрябина. 5 мая умер его дедушка. Детство подходило к концу.

Денег в семье стало меньше. Дядя Митя, самый любимый дядя композитора, тот, с которым они делили «детскую», был определен в кадетский корпус. Средства на воспитание Саши стал высылать его отец, но пора уже было подумать и о будущем.

Тетя решается показать своего Шуриньку Антону Рубинштейну, некогда с такой отеческой теплотой относившемуся к его матери. Услышав мальчика, знаменитый музыкант был поражен его талантом. Он просит тетю не заставлять Сашу играть или сочинять против желания.

— Не троньте ребенка, дайте ему развиваться свободно, со временем все придет само собою^[9].

Любовь Александровна не посмела послушаться совета. И Саша ушел с головой в свои занятия: без отдыха писал, играл часами на рояле, столь усердно работая педалями, что протирали подошвы на башмаках.

— Так и горят, горят подошвы! — вздыхала его наставница, зная, что выманить племянника в магазин на скучную примерку новой обуви

невозможно, что опять придется брать несколько пар с собой, чтобы подбирать нужные ботинки дома.

Зато в лес он ходил с радостью, брал с собой нотную бумагу и карандаш, радовался, когда не встречал никого из посторонних: во время прогулки его посещало множество мыслей, которые хотелось записывать спокойно, чтобы никто не мешал.

Его жизнь мало походила на жизнь детей: к девяти годам уже скопилось много написанного. Скрябин живет без товарищей, наедине со своими произведениями и новыми замыслами. Он не спит до поздней ночи, мысли не дают покоя, — просит, чтобы тетя или бабушки были рядом. Они беспокоятся о его здоровье, думают о том, как бы мальчика вернуть к нормальной жизни. То, что он будет музыкантом, в этом сомнений не было. Но когда Любовь Александровна спрашивает Сашу, где бы он хотел учиться, тот тоже не знает сомнений: в кадетском корпусе, как и дядя Митя.

Любовь Александровна не стала приглашать на дом учителей. Для своего времени она и сама была неплохо образована: воспитывалась некогда в одном из лучших пансионов, занималась с братом литературой, потом три года посещала женские курсы при третьей классической гимназии. Их занятия с племянником идут размеренно и спокойно, — раза два или три в неделю Саша подходит к своей наставнице:

— Тетя, пойдем поучимся.

И они сидят часа четыре без перерыва. Схватывал он все без особого напряжения, быстро прошел всю программу. По вступительным оценкам оказался первым. В сущности, этот победный выход «в люди» маленького, нервного, кареглазого мальчугана-композитора и стал эпилогом его драматичного и необычного детства.

НА ПЕРЕЛОМЕ

Когда он в первый раз надел свой кадетский мундирчик, тетя не могла удержаться от слез: маленький, тоненький, милый, смешной. Сам же Шуринька пребывал в восторге. Форму свою всякий раз тщательно чистил, аккуратно вешал на спинку стула. И тетя успокоенно вздыхала: хоть отвлечется от своего напряженного сочинительства. Она знала, что отныне его жизнь, связанная с кадетским корпусом, будет мало походить на прежнюю, — тихую, теплую и невероятно сосредоточенную. Знала, что мальчики в закрытых учебных заведениях тоскуют по домашней жизни. И ради Шуриньки ей опять приходится жертвовать тем, что было ей особенно дорого: самим его присутствием. В годы учения маленький Скрыбин живет не с ней и бабушкой, а в Лефортове, в здании корпуса, на казенной квартире ее брата Владимира Александровича. Тете, привыкшей видеть Сашуру рядом, остается лишь грустить, насладиться присутствием драгоценного Шуриньки она может лишь в праздники, когда кадетов отпускают домой.

Боялась ли она драчунов и обидчиков? Сашура ее, как-никак, мальчик хрупкий, таких и задирают чаще. Но все-таки он — из «приходящих», с другими кадетами будет встречаться только на занятиях. Да и кто осмелится приставать к племяннику Владимира Александровича Скрыбина, одного из воспитателей! «Все мальчики как-то особенно бережно к нему относились, — вспоминала Любовь Александровна, — даже самые большие забияки его не обижали».

Могла ли она подозревать, что кто-то из одноклассников уже в первый день испробовал крепость его руки: стиснул железными пальцами нежную, изящную руку до хруста, заставив худенькую фигурку изогнуться от боли. Но и одноклассник этот, Лимонтов, начавший знакомство со столь жесткого рукопожатия, тоже вряд ли мог ожидать, что вскоре будет одним из лучших Сашиных друзей и даже, много позже, напишет воспоминания о его кадетских годах. Сам же Скрыбин — тот самый мальчик, которому не нужны были ни друзья, ни собеседники, который замечательно мог общаться с самим собой и своими идеями, — пытается усвоить негласные законы корпуса и даже — некоторое время — будет пытаться жить по этим законам.

...Первые дни в Лефортове. Длинные рекреационные залы, запах мастики, которой натирали полы, робкие новички и развязные «старички»,

высматривающие, к кому бы прицепиться... Для Скрябина — мир совершенно незнакомый, непривычный, грубый. Незадолго до его появления во Втором московском кадетском корпусе там объявится другой воспитанник, в будущем известнейший писатель Александр Куприн. Он воссоздаст нравы родного учебного заведения в небезызвестной повести «Кадеты». Угнетение новичков, право сильного... У младшего или слабейшего можно отнять что угодно, да еще, взяв за уши, «показать Москву» или сделать из физиономии «лимон» или «мопса». Любой «форсила» готов покуражиться над маленьким, наслаждаясь одной лишь мыслью о своем превосходстве, любой «забывала» рад поизмываться над новичком, выжимая из его карманов гостинцы, принесенные в воскресенье «с побывки». Впрочем, и «форсили», и «забывалы» — ничто рядом с немногочисленными, но самыми «отчаянными» тиранами корпуса — «закалами». Эти заставляли робеть иногда и воспитателей.

Но среди первых впечатлений — не только тягостные. Были и забавные. Когда «Дурбас-зеленоус» — то есть полковник Торбеев — скомандовал: «Строиться!» (и шумная толпа мальчишек сбегалась и разобралась по росту), а затем: «Равняйся... смирно!» — в мертвой тишине все вдруг услышали:

— Ты слышишь, Саша?

— Слышу, Яша... А ты слышишь, Яша?

— Слышу, Саша.

«Весь строй, — вспоминал Лимонтов, — пришел в движение — команды «смирно» как не бывало. Торбеев, едва сдерживая улыбку, крикнул:

— Стать на места. Все слышали команду — «смирно».

Опять все замерли, а на левом фланге в наступившей тишине снова прозвенел шепот:

— Ты слышишь, Саша?

— Слышу, Яша... а ты слышишь, Яша?

— Слышу, Саша...

Опять все сбились с мест. Торбеев пошел к левому флангу:

— Кто здесь шептал?

Вопрос остался без ответа: «фискальство» у нас строго и жестоко преследовалось.

— Я что вам сказал? По команде «смирно» все должны замереть, стоять не шелохнувшись и молчать, как воды в рот. Кто шептал?

Все молчат. Но едва Торбеев двинулся с места, как снова зазвенел шепот:

- Ты слышишь, Саша?
— Слышу, Яша... а ты слышишь, Яша?
— Слышу, Саша...

Торбеев обернулся и долго не мог сказать ни слова, борясь с душившим его смехом. Наконец он, стараясь придать голосу строгость, проговорил:

- Вы это что же не слушаетесь? В карцер захотели?

И больше уже добрый старик не мог говорить, ибо Яша, глазами полными ужаса взглянув на него, снова повторил:

- Ты слышишь, Саша?

А в ответ зашептал Саша:

- Слышу, Яша... а ты слышишь, Яша?
— Слышу, Саша...»

Хохот не умолкал несколько минут. Строй маленьких кадетов трясся и корчился, «Дурбас» вытирал слезы. К общему облегчению все разрешилось без карцера и других наказаний. Полковник, отозвав близнецов, с улыбкой слушал про наказ матери, с таким усердием исполняемый послушными братьями: «Все, что ни услышишь, Яшенька, спроси Сашеньку — слышал ли он».

*

Скрябин входил в новую жизнь не без трудностей. «Культ кулака», «власть сильнейшего» могли и пугать, и отвращать, и мучить несбыточными мечтами. Скрябин, как и все новички, дивился силачам. Бравада тех, кому «все нипочем», и притягивала, и завораживала. Здоровяк Калайдович в свой стальной бицепс втыкал иголку. Скрябин сидел с напряженным лицом и не мог оторваться от этого зрелища, шепча Лимонтову: «Смотри, смотри, какой ужас!»

Другой силач, Гриша, ловкий, хорошо сложенный, мог в прыжке скрутить сальто-мортале. И восхищенный Саша глядел, как тот разбегается, отталкивается и — прежде чем приземлиться в яму с песком — переворачивается в воздухе. Сложенные ладони Скрябин сжимал коленками, приседал, следя за полетом Гриши, и, когда тот мягко опускался на ноги, — заливался восторженным смехом. Такими кульбитами, как и победами в мальчишеских стычках, он мог только восхищаться.

Каждый новичок проходил через драку. Без таких испытаний мальчишеский мир кадетского корпуса не мог существовать. Драка была не

только «боевым крещением», но единственным способом выяснить «иерархию сил». Скрыбин был лишен и этого: один лишь вид маленького, хрупкого кадетика с ласковыми карими глазами сразу превратил его в «последнего силача».

...Странные повороты судьбы. Мальчик, до того знавший лишь обожание, вдруг оказывается в ряду тех, кем пренебрегают. Привыкший быть первым и вступительными экзаменами подтвердивший свое первенство, в одно мгновение превратился в последнего. Его даже не посчитали нужным испытать. Фамилия «Скрыбин», которую носил и дядя-воспитатель, могла защитить от кулаков, но не от презрения. Что пришлось ему пережить в дни этого «крушения»!

Но с тем же упорством, с каким он отдавался ранее своим увлечениям, неизменно добиваясь того, что было задумано, он начал выкарабкиваться из навязанной ему роли.

Начальная попытка была вполне в духе «кулачного права» — попытка нелепая, ненужная, никчемная. Попасть в «силачи» было не в его власти. Но стать хотя бы не последним...

Для поединка он выбрал одного из близнецов («Слышишь, Саша? — Слышу, Яша»), пошел в атаку — и тут же получил отпор. Братья набросились на него вдвоем и с такой яростью, что Скрыбин был вынужден ступешеваться.

Испытание, выпавшее ему в первые учебные месяцы, было не из легких. До десяти лет он стоял в центре внимания взрослых. Весь мир вращался вокруг него. И вдруг — разом все потерять?

Но и вторая попытка Скрыбина «выйти в люди» была обречена. Он слишком был открыт душой, слишком доверчив. Это тетя с бабушкой его словами восхищались. Но у одноклассников рассказ о маленьком рояле, который он смастерил семилетним, рояле, на котором можно было даже играть, вызвал не только насмешки. «Последний силач» стал еще и «брехуном».

Один лишь Лимонтов почувствовал вдруг, что маленький Скрыбин не лгун, не болтун, что он просто — чудной. И сам, любивший выпиливать лобзиком (мастерил гладенькие, симпатичные полочки и ажурные коробочки), завел со странным кареглазым кадетиком тихий разговор. Уже сама идея — сделать модель рояля — его восхитила своей неожиданностью. Скрыбин объяснял, как он выпиливал раму, корпус, ножки, как после к раме крепил струны... Слово за слово — они стали друзьями. И Лимонтов уже посматривал на «последнего силача» то с удивлением, а то и с восхищением. Скрыбин рассказывал обо всем — как

все-таки много он прочитал! — и особенно часто о музыке. Лимонтов не без изумления начинал осознавать, что этот худенький фантазер, похоже, и вправду неплохо играет на рояле, и учиться в консерватории он, по всей видимости, действительно когда-нибудь будет. Скрябина к музыке Лимонтов слегка ревновал: он и сам был немножко музыкант, очень любил духовой оркестр. Но ощущал неясным, седьмым чувством, что здесь он «последнему силачу» уступает во всем: и в слухе, и в таланте, и в тонкости восприятия.

А для Скрябина Лимонтов стал на первое время настоящим спасением. С ним он не чувствовал себя «последним», напротив, он ощущал временами и очевидное свое превосходство, которое его товарищ и не думал подвергать сомнению. Судьба сама подталкивала к нужному выводу: только родные и близкие готовы встречать с радостью каждую твою выдумку и каждое твое движение. Другие могут признать тебя лишь там, где ты и впрямь их сильнее — в музыке. И за что бы ты ни взялся, — все это будет им интересно через твою игру и твои сочинения.

Только оторвавшись от родных стен, от тети и бабушки, Скрябин почувствовал, в чем его сила. Музыка все настойчивее, все неумолимее перемещалась в центр его жизни. Все прочее будет важно лишь настолько, насколько оно близко к музыке. Она же втянет в свою орбиту все мироздание. И жизнь, и природа, и любовь — все это будет частью музыки. Как частью музыки будет и полная тревог современность, и человеческая история, и дыхание космоса.

И скоро не только Лимонтов узнает, что есть область, в которой маленький Скрябин превосходит любого силача.

*

В судьбе человека случаются иногда события, роднящие эту частную жизнь с легендой. Биография людей знаменитых без маленьких «легенд» не обходится никогда. История о рояле, сделанном семилетним мальчиком, — из этого ряда. Здесь же стоит и первое публичное выступление Скрябина.

Все началось незатейливо и просто. Зимой к тете и бабушке приехал погостить отец Саши, привез с собой и вторую жену. Ольга Ильинична недурно играла на рояле и часто музицировала. Однажды Саша, явившись «на побывку», услышал, как зазвучала под ее пальцами «Песнь гондольера» Мендельсона, потом — «Гавот» Баха. Когда мачеха поднялась

из-за рояля, он сам сел за инструмент и тут же сыграл — нота в ноту — и «Песнь», и «Гавот».

Николай Александрович, пораженный услышанным, не мог удержаться, дабы не рассказать обо всем брату Владимиру. Похоже, что скоро история стала известна и дочери директора корпуса, Анне Федоровне Альбедиль.

Тот концерт в Лефортове запомнился многим. Анна Федоровна была страстной меломанкой. И ей так хотелось, чтобы в конце концерта, после всех номеров, выступил и этот маленький удивительный пианист. Когда и директор, и сами кадеты, уже что-то прослышавшие, стали просить его сыграть что-нибудь, Скрябин легко согласился.

В первый раз в жизни его должны были услышать не только родные и близкие. Он неторопливо вышел на сцену, сел за рояль, подумал. Спокойно посмотрев в публику, начал играть. Ту же «Песнь гондольера», тот же «Гавот». Мендельсон прошел хорошо, в Бахе он вдруг забыл конец, слегка запнулся, но тут же с редкой находчивостью присочинил свое, не без блеска закончив исполнение баховским аккордом. (Много-много лет спустя, концертируя, он иногда, забывая вдруг конец собственного произведения, будет с тем же блеском сочинять на ходу новый.)

Вещи были довольно известные, и не только дочь директора, Анна Федоровна, знала эту музыку. Исполнение всем невероятно понравилось, и все же находчивость маленького музыканта восхитила еще больше. Последний аккорд утонул в аплодисментах, и больше всего неистовствовали сами кадеты, недавние заносчивые насмешники.

Кажется, первый раз в жизни он ощутил свою власть над аудиторией. После Баха его заставили сыграть и свои пьески. В один вечер из «последнего силача» и «брехуна» Скрябин вдруг стал «кадетом по случаю», «другим», кого нельзя обижать, и даже — любимцем.

Вселенная снова «повернулась». Все встало на свои места, хоть и по-новому. В мире лефортовских нравов он не мог главенствовать. Но музыку в корпусе ценило не только начальство. Здесь были свои ансамбли и оркестры. Играли вещи не самые сложные, — но с любовью и самозабвением. И в этой «музыкальной» жизни корпуса Скрябин стал фигурой непререкаемой.

Прежние забияки сразу оценили его мягкий нрав, природную веселость, изобретательность в выдумках. С интересом слушали не только его импровизации на фортепиано, но и стихи. И спустя годы многим одноклассникам уже трудно было вспомнить, что были дни, когда Скрябин был «хилячком», из презираемых; им казалось: его любили всегда. С ходу

он мог симпровизировать вальс или мазурку, и за это ему отвечали восторгом и обожанием.

Еще проще сложились отношения с учителями, с начальством. Здоровьем маленький музыкант был слабоват, и его освобождают от муштры, от стрельбы. В военных науках к нему относятся без строгости, делают поблажки и в других дисциплинах: пусть больше занимается музыкой. Ко всему, Скрябин был и на редкость аккуратен и смекалист: самые сложные вещи схватывал на лету. В первые ученики он выходил с легкостью. Несколько раз, по результатам учебы, ему даже выдавали награды. Потом, заметив, что рвения к учебе у первого ученика поубавилось, и посчитав, что поощрять все-таки нужно будущих офицеров, а не музыкантов, награждать Скрябина прекратили.

Ложное воображение легко нарисует: маленький, тщедушный, весь ушедший в мир звуков... Разумеется, этого не было. Скрябина освободили от многих предметов, но с гимнастикой он и не думал расставаться: ею он занимался по полной программе и с увлечением. Обладая природной гибкостью и ловкостью, он замечательно прыгал.

Удивлял свою тетю, когда с пола, словно не прилагая никаких усилий, «взлетал» на край рояля. Позже, шестнадцатилетним консерваторцем, он потешал своих бабушек, изображая «кордебалет». И даже будучи взрослым человеком, которому далеко за тридцать, он иногда с ребяческим восторгом предавался скаканию через стулья.

Любовь к движению, к игре мускульных напряжений позже перейдет в его произведения. Не из гимнастики ли его музыка выхватит свою пластичность? свою «полетность»? и даже задержки в разрешении диссонансов, — будто мелодия летит и летит в какой-то «неустойчивости» и не торопится «заземлиться».

*

Утвердившись в музыке, отдав ей главную часть своей жизни, а со временем — всю жизнь, Скрябин вряд ли когда-нибудь думал, что и жизнь его могла строиться как музыкальное произведение. В отдельных периодах его биографии можно различить и своего рода «экспозицию», и «разработку», и «репризу». То есть те «части», которые обнаруживаются в сложных музыкальных формах — фуге или сонатном аллегро.

Жизнь Скрябина могла вместить множество «тем». В детстве это — рисование, вышивание, рояль, театр, трагедии, опера. В зрелом возрасте —

сочинительство, концертирование, семья, философия, «синтез искусств», идея «Мистерии»... Сонатная форма, по первому впечатлению, должна быть ближе его душе. Но «темы» его жизни переплетались иногда самым невероятным образом — и в сочинениях Скрябина сонатная форма неизменно усложнялась контрапунктом^[10], полифоническим сплетением данных в экспозиции тем.

Впрочем, «тройственность», присущая различным музыкальным формам, в его жизни оборачивается и еще одной, метафизической стороной. То, что у философов именуется «триадой», включает тезис, антитезис и синтез. Одно понятие или явление отрицается другим, чтобы быть преодоленным следующим, совместившим характерные черты и первого, и второго.

Есть общая основа в строении музыкальных произведений и логического вывода, как, впрочем, есть она и во всех явлениях, существующих во времени: начало — середина — конец, рождение — жизнь — смерть, первотолчок — движение — остановка... Но и в музыке, и в философии (и то и другое — важные составляющие позднего творчества композитора) есть нюансы, которые придают особый характер обнаруживаемой в них «троичности».

Музыка живет темами. Их характером, возможным их контрастом, их сплетениями и «борьбой». К концу XIX века в разнообразном их «использовании» музыка имела богатейший опыт. «Триады» в умопостроениях мыслителей ко времени жизни Скрябина тоже достигли редкой изощренности, когда одна «триада» порождает другую, та, в свою очередь, следующую — и так далее, вплоть до возвращения к началу многотомной цепочки выводов.

«Я есмь» — с этого началась жизнь Скрябина в кадетском корпусе, когда он сдал вступительные экзамены лучше всех. Но тут же на это «Я» обрушиваются испытания, готовые привести к его полному исчезновению. Презренное положение «последнего силача» — это, в сущности, отсутствие всякого «Я», полное его «крушение». Но изначальное «Я» смириться со своей смертью не хочет. Оно принимает вызов судьбы, выходит на борьбу. Сначала — в кулачном бою — терпит жестокое поражение. Потом — в повествовании о себе самом (о созданном маленьком рояле) — оказывается еще более поверженным. Но тогда-то ему и удастся непосредственно заявить о самом главном в себе (первый публичный концерт маленького Скрябина), — и «Я есмь!» звучит уже победно и непререкаемо. «Я» преодолевает забвение и восстает из мрака небытия еще более закаленным и сильным.

Эта «триада» — «Я», заявившее о себе, его смятение, почти даже гибель, и новое, торжественное и непререкаемое самоутверждение — протоидея большинства крупных скрябинских произведений. Но она выразила собой не только начальную жизнь Скрябина в кадетском корпусе. Она выразила его жизнь как таковую. Если мы чуть-чуть раздвинем временной отрезок, внутри которого будем всматриваться в жизнь композитора, — мы обнаружим ту же «триаду». Детство — кадетский корпус — консерватория. «Я есмь» прозвучало уже в то жестокое мгновение, когда маленький Скрябин остается в жизни, чувствуя смерть своей матери. «Я есмь» звучит в каждом его детском поступке и деянии, где снова и снова обнаруживается его дар. Кадетский корпус погружает это маленькое «Я» в пучину испытаний, но оно преодолевает самые страшные преграды на пути своего утверждения и — в конце концов — уже в консерваторские годы, закаленное этими испытаниями, снова заявляет: «Я есмь!»

В «кадетской» жизни эта «триада» воспроизводится неоднократно, усложняясь, сплетаясь в сложные «контрапункты» с другими подобными же «триадами». Часто за идиллическими воспоминаниями о Скрябине-кадете звучит что-то недосказанное или «подзабытое». И эти глухие ноты заставляют внимательно присматриваться не только к его успехам, но и к выпавшим на его долю «терниям».

*

Своей повести «Кадеты» Куприн даст и второе название: «На переломе». Можно вообразить и музыкальное произведение с тем же названием. Программная музыка, сонатная форма. В экспозиции — тема «Я есмь» и тема «испытаний». Первая звучит ликующе. Но вторая — наступает, утверждается и будто бы «уничтожает» первую. Тогда-то, из поверженного состояния, первая тема взмывает и утверждается вновь.

Первое публичное выступление маленького Скрябина стоит на границе экспозиции и разработки. С финала этого концерта, собственно, «разработка» и начинается.

Поначалу основная тема главенствует. Она проводится несколько раз, и каждое проведение — особенное, «с оттенками».

Лето 1883 года. Ховрино. Николаевская железная дорога. Саша с тетей и бабушками на даче. Тетя, узнав, что совсем неподалеку живет студент Московской консерватории Георгий Эдуардович Конюс, решается его

посетить.

Студент выслушал просьбу Любви Александровны. «Одиннадцатилетний мальчик? Что ж, приводите...»

Наблюдать эту жизнь непросто: слишком мало подробностей в мемуарах. Но мы можем «вслушиваться» в нее.

Первые серьезные уроки. Главная тема «Я есмь» звучит без прежних ликующих интонаций, скорее — приглушенно, иногда — элегически. Теперь она означает не дар, не талант, но — труд...

Отдаленный стук колес долетает с железнодорожного полотна и эхом отзывается в лесу. И вторят этому дробному стуку и залиvistые соловьи, и озерные всплески, и шум ветра в кронах деревьев. Из одного домика доносятся робкие звуки рояля.

Гаммы, арпеджио, этюды Крамера, Песни без слов Мендельсона, короткие пьесы Шопена... Студент смотрит на своего ученика: бледный тщедушный ребенок. Бабушки и тетя над ним дрожат, души в нем не чают. Пальчики слабые, звук из рояля словно «выдавливают». Но какие-то основы пианизма уже есть: играет чисто, бегло. И с какой быстротой этот мальчик выучивает каждую вещь! А все-таки — слишком уж мало физической силы для пианиста, исполнение — «эфирное», монотонное.

(...«Монотонность» со временем уйдет. И снова вернется уже в иной «ипостаси». Ритмика скрябинских пьес сначала удивит причудливостью, нервностью, переменчивостью. Потом, в «Прометее», где сквозь медленное и холодное движение оркестра вдруг начнут вырываться горячие языки фортепианных пламенных «всплесков», — само сочетание медленных и невероятно быстрых темпов покажется некоторым музыковедам по-своему «монотонным». «Эфирность»?.. Есть недостатки, которые со временем обретают новые, по-своему замечательные черты, становятся не изъяном, но *своеобразием*. Эта «слабость» в игре маленького Скрябина с возрастом вдруг обернется стилем, мировоззрением, даже — идеологией.)

Осень. Второе проведение главной темы. Стук бегущих вагонов, звуки озерных всплесков, лесного гула и птичьего щебета смолкают. Рояльные звуки становятся тверже, уверенней.

Скрябин снова живет в корпусе, в Лефортове, на казенной квартире дяди. По четвергам к нему с Никитской на конке приезжает Конюс. Квартира у Владимира Александровича большая, в гостиной — рояль. Здесь Саша играет сам, здесь и занимается с учителем. В его звуках — больше силы и четкости. И в «главной теме» его жизни просыпаются новые интонации. Он уже не просто разучивает чужое, он сочинил и свое: канон для фортепиано в тональности ре минор.

(...Это уже не детская «проба голоса». Конечно, *Скрябина* здесь еще нет. Если «Я есмь!» и можно уловить в этом каноне, то пока лишь в скромном значении: «и я могу». Но именно этот канон через многие-многие годы поможет музыковедам увидеть, что не один лишь Шопен стоял у истоков скрябинского творчества: мелодическая основа канона напоминает русскую народную песню. Впрочем, и полифоническая основа этого сочинения — тоже кое-что «провидит» в будущем творчестве Скрябина. Мастер сонатной формы начал с контрапункта. Словно предчувствовал особенность будущих своих произведений, где множество тем, следуя в экспозиции друг за другом, в разработке начнут не только «сталкиваться», но и «сплетаться», порождая временами сложнейшие полифонические сочетания.)

Зима. На прежнем «меццо-форте» тема «Я есмь» не останавливается. Начинается третье ее проведение: кадет Скрябин уже «освоился» в своем музыкальном будущем. В его руках постепенно просыпается пианистическая тонкость. «Музыка жизни», казалось, набрала силу. Но в этот момент — разом все обрывается...

(Позже, в Третьей симфонии, в «Поэме экстаза», в тех эпизодах, где музыка достигает крайней напряженности и кажется — вот-вот и начнется кульминация, — вдруг все обрывается или «рушится» и возникает вновь почти из небытия.)

...Тема «испытаний». Она сразу звучит тревожно. И так непохожа на прежние свои проведения (с криками и кулачными боями).

Жар, сыпь, стены лазарета — так начиналась корь, которую Саша переносил мучительно. Несколько дней в горячке. Наконец температура «гаснет». Но лишь только он пошел на поправку — новое испытание, новая болезнь. Водянка принимала угрожающую форму. День за днем у его постели толпятся врачи. Мальчик при смерти. Доктор Покровский, лечивший Скрябина, готовил родню к худшему. Сам, зная, что спасение почти невозможно, на свой страх и риск попробовал средство, почти не проверенное медиками. И — облегчение; мальчику лучше.

Тревога, терзавшая кадетский корпус, когда и друзья, и учителя, и Анна Федоровна Альбедиль то и дело приходили узнать о его состоянии, — уходит. Тема «испытаний» стихает. Еще несколько всплесков — и «пианиссимо» появляется тема «Я есмь» — еле мерцающая. Тетя, бабушки — в слезах и в радости. Мальчик встает на дрожащие от слабости ноги. Его везут домой.

Весной он опять в деревне. Приходят воспоминания прошлого года: занятия музыкой, попытки сочинять. И здесь, наконец, он снова стал

крепнуть.

*

После мрачной паузы в его жизни, после слабых, трепетных, почти «эфирных» звуков — снова укрепляется прежнее «Я есмь», и снова — не с мгновенным ликованием, но с упорством и настойчивостью.

Вторая волна «разработки» снова начинается с мотива «труда», только теперь он усложняется, разделяется на два разных мелодических хода, которые сочетаются очень непростым образом, хотя рождаются из одного тематического материала. Теперь у Скрябина два учителя: Сергей Иванович Танеев и Николай Сергеевич Зверев. И каждый накладывает свой характер на музыку его жизни.

Сначала у Танеева появился генерал с вопросом: «Можно ли привезти к вам маленького талантливого музыканта?» Потом — и сам «маленький кадетик», худенький, хрупкий, невероятно одаренный: и превосходный слух, и очевидная музыкальность, и умение схватывать на лету... Танеев был воодушевлен, занялся с мальчиком теорией. В наставники по фортепиано присоветовал Зверева.

Чудаковатый добряк Танеев, который и на экзаменах студентов спрашивал мягко, как врач пациента, — и «барин» с «крутыми» замашками Зверев; теоретик, умевший вдохнуть жизнь в сухую науку, — и практик, просто заставлявший работать и работать. Каждый из них «влился» в тему «творчества», каждый оставил в жизни Скрябина свой «мелодический рисунок».

...Мягкий и в то же время настойчивый Танеев, сумевший историю полифонии изучить столь досконально, что ее теорию довел до совершенства. Он увидел не только «как было», как ранние полифонисты умели «вести голоса». Он увидел большее: увидел «несбывшееся» в истории контра-44 пункта. Когда великий химик Дмитрий Иванович Менделеев открыл свой периодический закон и начертил знаменитую таблицу, появилась возможность «предвидеть» открытие элементов новых, доселе никем не изученных. Танеев довел теорию контрапункта до «менделеевской» точности: все возможности полифонии строгого письма^[11] — вдруг разом выявились: и те «сцепления» голосов, которые знала история музыки, и те, которые она знавала редко, и те, которых не знала совсем. Скрябин учился не просто у замечательного музыканта и композитора. Танеев — гений теории контрапункта. Очевидцы слышали,

как он на заданную тему с ходу сыграл трехголосную фугу — согласно всем законам голосоведения и даже со «стреттой» (сложным звуковым сцеплением, когда тема в одном голосе догоняет себя же — в другом голосе, «наступая себе на пятки»). На излете XIX века вряд ли кто-нибудь другой был способен на такие импровизации. История музыки знала одного более мощного импровизатора в форме фуги. Но тот ушел из жизни за столетие до рождения Сергея Ивановича, и звали этого виртуоза Иоганн Себастьян Бах.

Особый рационализм Танеева, умевшего почти мгновенно «вычислять» сочетаемость голосов, сказывался и в его поведении. Он был педантичен до крайности: не опаздывал, не пропускал уроков, заданий давал много и требовал выполнить все. Когда ученик приносил меньше, ворчал: «Мало!» — и при всей природной мягкости был столь настойчив, что всегда добивался своего.

Законы музыки в преподавании Танеева мало напоминали тупые и непреложные истины, они «затвердевали» в сознании ученика, словно преодолевая свою историческую «текучесть». «Контрапункт» — «фуга» — «музыкальные формы». Все эти дисциплины вытекали одна из другой, связывались, и каждая «часть» музыкальной науки помнила о своем «целом».

Со Скрябиным Танеев занимался и летом, и однажды племянник Сергея Ивановича увидел этого тоненького музыкантика: с ним Танеев сидел за роялем долго, потом все вместе пошли на прогулку. «Бегал он так быстро, — вспоминал Скрябина случайный свидетель этих занятий, — что я с трудом его догонял». И, как и многие другие, ученик не мог не ощущать непреклонность своего учителя в главном: «Скрябин мне сказал, что Сергей Иванович учит очень хорошо, но чрезвычайно требователен и к ученикам строг; если плохо приготовишь урок, обижается, и в следующий раз спрашивает уже два урока — и старый, и новый».

К Скрябину виртуоз контрапункта Танеев относился по-отечески. Летом, в деревне, — привозил его к себе для занятий верхом. В Москве же привозил его с уроков домой. Но и педагогом он оказался виртуозным. Увидев, что маленький кадетик — сочинитель из незаурядных, он построил свои занятия самым невероятным образом: начал с конца, с «музыкальной формы», перебивая вставками из других разделов теории музыки. И двигался с учеником совсем не по жесткой программе.

Однако тема «труда» в жизни Скрябина шла и в ином виде, контрапунктом к «танеевскому» ее варианту. У Николая Сергеевича Зверева было все проще и незыблемей: ученик не имел права «небрежничать», как

и тратить время попусту. В основах этот учитель тоже был предельно жестким. Главное — постановка руки, к любому напряжению кисти он был беспощаден. И сразу — заставлял вслушиваться в разучиваемую вещь: чтобы сразу играли и с ритмом, и с оттенками, «с чувством». А в целом — столь же настойчив, как и Танеев.

Нескольких учеников Николай Сергеевич держал на пансионе. Они жили у него, он их кормил, учил и даже воспитывал. Пекся о том, чтобы каждое их занятие не прошло впустую, составлял им расписания занятий. И был требователен, разгильдяйства не терпел. Странно: ученики испытывали к нему почти сыновнюю любовь, хотя временами — стоило кому-нибудь из них «сплоховать» в поведении или в занятиях, — Зверев превращался в деспота. Когда Пресман, выросший среди братьев, признававших только кулачное право, попробовал так же установить свое первенство над другим пансионером, Максимовым, Николай Сергеевич враз его осадил: узнаю еще раз — и вылетешь из моего дома. Но сам педагог тоже был «крутенок»^[12]. Когда Максимов не мог верно сыграть ответственное место, Зверев так двинул стул, что ученик полетел на пол. И молодой Рахманинов навсегда ушел от Зверева именно в тот момент, когда во время словесной стычки разъяренный учитель позволил себе замахнуться на ученика.

Матвей Пресман, Леонид Максимов и Сергей Рахманинов. В эти годы именно они жили у Зверева, жили бок о бок, и с ними постоянно виделся Скрябин, приходя на уроки. С «маленьким кадетом» Николай Сергеевич, этот «крутой барин», был неожиданно мягок. Изумленный способностями ученика, он «не давил», радовался удачам и называл его ласково «Скрябушкой»^[13].

Воскресенье у Зверева был «день отдохновения». На званый обед собирались знакомые, ученики, в том числе и те, что из бывших. Среди гостей можно было встретить музыкантов, писателей, актеров, университетских профессоров... Бывал и Петр Ильич Чайковский. Обеды отличались обилием еды и питья и были по-настоящему вкусны (в гастрономических вопросах Зверев знал толк). В этот день Николай Сергеевич ни во что не вмешивался: ученики занимались чем хотели, часто музицировали перед гостями не только в две или «в четыре руки», но и «в восемь». По воскресеньям Рахманинов и Скрябин и начали исполнять собственные сочинения.

Тема «творчества». В жизни Скрябина она зазвучала раньше, нежели воплотилась в звуковые формулы «Поэмы экстаза». Танеев вспомнит, что

первоначальный вариант известного этюда до-диез минор, «раздумчиво-печального», он услышал еще в исполнении мальчика Скрябина. И тема вариаций из второй части фортепианного концерта была сочинена в четырнадцать лет.

Но у «зверят» ни Скрябин, ни Рахманинов сочувствия не находили. Впрочем, и сами мальчишки-слушатели вряд ли могли предположить, кем станут их соученики в истории русской музыки. Непризнание, казалось, могло сблизить их. Но, вспоминает Пресман, «с самого раннего возраста оба они друг друга не любили, и с течением времени неприязнь эта не уменьшалась, а увеличивалась». Впрочем, касаясь отношений взрослых Рахманинова и Скрябина, вряд ли можно говорить о какой-либо человеческой взаимонеприязни. Не было дружбы, но музыка, концертная эстрада часто связывали их. Зато — и это правда — увеличивалась пропасть между их музыкальными мирами.

Зверев не особенно был увлечен сочинениями своих учеников, он видел в Скрябине будущего пианиста, и в этой роли маленький кадетик был из его любимцев. Пансионеры Зверева еще вспомнят, как их строгий учитель после одного из уроков со Скрябиным широко распахнул двери гостиной. Он позвал своих воспитанников. Они увидели Скрябина за роялем. Зверев попросил сыграть фа минорные вариации Гайдна. Исполнение, требовавшее и высокой техники, и настоящей художественной зрелости, их поразило. Другой, не менее замечательный день вспомнит Пресман, когда Скрябин к уроку приготовил сюиту «Лесные сцены» Йенсена. Все двенадцать пьес были превосходно сыграны. Разучить столько и столь хорошо! И всего за неделю — для «зверят» это было почти немыслимо.

Правда, была одна особенность в подготовке Скрябиным фортепианных вещей, которая не раз еще скажется в будущем. Он быстро запоминал пьесу, лишь первое время обращаясь к нотам, больше играя по памяти. Потому и с листа читал не без труда. Во взрослой своей жизни он не раз будет испытывать особое уважение к тем, кто легко читал ноты с листа. Сам же будет и мучиться этой своей «неспособностью», и подтрунивать над ней.

В корпусе не только талант, но и профессионализм Скрябина был уже очевиден. На одном из вечеров после выступления известнейших артистов он играл с А. Ф. Альбедиль в четыре руки, сорвав «бешеные» аплодисменты. «Кадеты так неистовствовали, — вспоминал Лимонтов, — что в их усмирение должны были вмешаться воспитатели и, наконец, сам директор». Здесь его музыкальное будущее не подвергалось сомнению.

Задержать или сорвать его восхождение могло только вмешательство судьбы...

Тема «творчества». В жизни Скрябина она набирала силу, дробилась на отдельные мотивы, проходила сложные превращения. То прозвучит торжественно, то мечтательно, то — весело и «вприпрыжку». Кадеты, обожавшие однокашника-музыканта, могли буквально замучить его своей любовью. В свободные вечера орда мальчишек сбивалась у старого рояля в роте. Играли по очереди, кто во что горазд. Но если туда заглядывал Саша Скрябин, — за книгой или тетрадью, — его хватали и тут же несли к роялю на руках. И если он пытался вырваться, умирляли щекоткой. Напрасно Скрябин пытался отговориться. Его тискали до тех пор, пока он не садился играть. Все эти бесконечные вальсы, мазурки, польки сочинялись на ходу, и очевидцы вспоминали особую их прелесть. Кадеты отплясывали под звуки рояля, Скрябин уже и сам смеялся над своим «заключением». Но иногда, улучив минутку, он срывался с места и, выскочив из-за рояля, неся к дежурной комнате. Орава кадетов не-елась с криком вдогонку, но у дежурной останавливались: там сидел воспитатель, вход был возможен только в исключительном случае. Скрябин пролетал дежурку в мгновение ока, а по ту сторону его ждали спасительный коридор и казенная квартира дяди. Так на «мазуркообразную» тему творчества набегала — в неожиданно комичном виде горланящей компании кадетов — тема «испытаний».

Но судьба умела напомнить о себе. Мгновение — и тема «испытаний» меняет свой характер. Она возникает резко, почти разрушив музыкальные образы, пролетевшие только что. В этом внезапном музыкальном порыве — drobный стук и скрип колес...

Он редко ходил по городу один. Даже со своих занятий Танеев привозил Сашу домой. Однажды тетя Люба — неизменный спутник его прогулок — уехала к знакомым. Саша, приехав из корпуса, отправился на Кузнецкий за нотами. На обратном пути зазевался — и на него налетела карета. Извозчик посадил нелепого мальчишку на облучок, довез до дому. Правая рука висела, как плеть, бабушка охала. Доктор вправил сломанную ключицу, Саша морщился от боли...

Нет, это не был «удар» судьбы. Пока это была лишь неприятность. Подобный «мотив» еще повторится в его жизни. Правая рука долго не действовала... Но в тему «испытаний» снова вонзилась тема «творчества»: Скрябин терять времени не хотел, — играл левой рукой и много сочинял.

Снова весной — как два года назад — его забрали из корпуса.

Привезли в Самару. Здесь, в десяти верстах от города, находилось кумысное заведение: Саше доктор предписал лечиться кумысом.

Волжские берега, пароход, рояль... Все это повторится весной 1910-го... Но и сейчас, за четверть века до той поездки, — широкая река, живописные берега, пианино на пароходе.

Рука уже действовала неплохо. К тому же он так соскучился по инструменту! И вот около него снова публика, которая не хочет отпускать маленького пианиста. И каждый раз, стоит ему сесть за инструмент, он сразу находит благодарных слушателей. В Нижнем Новгороде, при расставании, ему устроили овацию.

Конечно, Саша был уже здоров. Но тете Любе, который раз клявшей себя, что не уберегла Сашуру, Самары и кумыса показалось мало. В конце августа Скрябина повезли в Гурзуф. Здесь он прожил еще шесть недель: дышал сладковатым воздухом крымского побережья, купался, обедался виноградом. Но в Москву приехал не только «бодрым» и «посвежевшим», он испытывал жгучий музыкальный голод, и хотя много насочинял — без живого инструмента отдых уже становился утомительным.

Тема «испытаний» и тема «творчества». Как часто они сталкивались в «музыке» его жизни, как часто сплетались в сложнейшем контрапункте. И как временами сливались в единую, сложную тему. Он «взрослел» в моменты творчества: только сочиняя, он быстро переходил от одного возраста к другому, оставаясь в жизни все тем же «Сашурой». О «ребячливости» взрослого Скрябина потом напишут многие мемуаристы. О «взрослости» мальчика Скрябина — только один, музыковед и музыкальный критик Кашкин, встречавший тоненького кадета в доме Зверева:

«При своем маленьком росте и хрупком телосложении Скрябин тогда имел на первый взгляд вид мальчика, но в глазах у него была спокойная уверенность почти взрослого человека. У него симпатичное лицо, в разговоре почти всегда постоянно оживляющееся неопределенно ласковой улыбкой, иногда принимавшей вид иронической усмешки. Все, что он говорил, носило на себе отпечаток такой серьезной трезвости суждений, которая совсем не гармонировала с его полудетскою внешностью, его маленькой, почти детской фигуркой. В разговоре он всегда смотрел прямо в глаза собеседнику, и в этом спокойном, ясном взгляде чувствовалось, что он как будто внутренне взвешивает человека, с которым разговаривает, отнюдь не преклоняясь перед старшинством лет или какой-либо авторитетностью данного лица. Он способен был упорно защищать высказанное мнение, но в нем не чувствовалось упрямства ограниченных

людей, а при наличии основательных возражений он не боялся признать справедливости мнения, противного своему».

Даже в неудачах юного Скрябина чувствовалась его зрелость, сквозь «испытания» сквозило уверенное «Я есмь!». Его тетя вспомнит, как он, ученик Зверева, выступал в Большом зале Благородного собрания на ученическом вечере консерватории, как, впервые играя в столь большой аудитории, так волновался, что в конце пьесы, изображая бой часов, не взял чисто ни одного аккорда. Тетя, сидевшая рядом со знакомым, лишь рассмеялась: «Сплоховал мой Шуринька!» — «Если бы он и все время брал фальшивые ноты, — возразил тот, — то и тогда бы чувствовалось, что это большой талант».

В младших классах консерватории было три преподавателя по классу фортепиано: П. А. Пабст, П. Ю. Шлёцер и В. И. Сафонов. Последний, слышавший Скрябина в доме Зверева, сам ученик Лешетицкого, как и мать Саши, уже присмотрел «кадетика» для себя.

По всей видимости, готов Скрябин был и по теоретическим дисциплинам. Но щепетильный Танеев, занимавшийся с юным музыкантом по чересчур «вольной программе», посоветовал вновь обратиться в Конюсу, чтобы пробежать теорию сначала и до конца, вылавливая пробелы.

Конюс оставит свидетельство об этих занятиях: все его замечания Скрябин схватывал на лету, многие из них будто «предвидел». В невероятно короткий срок — за лето — гармония ими была пройдена.

Консерваторцем Скрябин мог стать уже осенью 1887 года. Тем более что учеников, которых Танеев готов был брать в свой класс контрапункта, освобождали от вступительного испытания. Но второй педагог — Сафонов — на всю осень уехал в концертное турне. Поступление затягивалось.

Тетя с бабушкой были этому даже рады: из Лефортова до консерватории шла только медленная конка. Шуриньке и так приходилось много заниматься, а если и дорога будет длинной, то как бы он не перетруился.

Их опасения не были безосновательными. Когда Скрябин станет учеником Московской консерватории, его даже освободят от общих предметов, которые он проходил в корпусе. И все же напряжение будет сказываться: «испытанием» станет и привычный труд.

Саша очень повзрослел, был готов к новой жизни. Не только в знаниях, но и душою. На рождественские праздники они с Лимонтовым, голодные, с утра до вечера просиживали в Большом театре, слушая то детскую музыкальную феерию «Волшебные пиллюли», то «Фауста», то «Евгения Онегина».

Но особенно врезалось в память последнее впечатление доконсерваторской зимы — без «контрапунктов», без «теории», без пианистических задач, — лунные вечера и ночи, кадеты-товарищи, санки, которые, скрипя полозьями, мчатся с гор. И — ощущение полета.

КОНСЕРВАТОРИЯ

С началом занятий в консерватории жизнь начинает дробиться. Он по-прежнему находится в корпусе, где существует «военная выправка», и — в то же время — в консерватории. И здесь тоже нужна своя «выправка», но еще и полет фантазии, и свобода воображения.

Скрябин учится сразу по двум специальностям: фортепиано и композиции. И как вся его жизнь теперь — это соединение «свободы и необходимости» (с явным преобладанием последней), так и жизнь внутри музыки тоже состоит из своей «свободы» и своей «необходимости».

«Двоемирие» — всегда непросто. Много времени отбирали товарищико-кадеты. Особенно — близкий друг, неугомонный Ленья Лимонтов. Создав самостоятельный «хор трубачей», он взялся за переложение произведений на «духовые», писал партитуры и — таскал их к Скрябину «на проверку». Любая попытка Саши отговориться, что он пока этого не умеет, Лимонтова возмущала: «Ты?! Не можешь? Что же ты врешь! Ведь ты же в консерватории! Ты лучше всех играешь и Шопена, и Листа, и Бетховена — и ты не можешь проверить то, что написал я, в области музыки ничего не знающий. Ты не хочешь — это другое дело. Это слишком низко для тебя. Это свинство, это не по-товарищески...»

И Скрябин просматривал партитуры, увидев, что не хватает «басов», произносил приговор: «Я думаю, Ленья, что такой хор трубачей звучать не будет». И все же — из чувства товарищества — появлялся на сыгровках, слышал «жидковатый» звук оркестра, сначала морщился, потом тихо изнывал. Однако в ту минуту, когда нужно замолвить словечко, — был рядом. Это история не столько из биографии Скрябина, сколько из жизни Лимонтова. Директор, прослушав игру «трубачей», оказался не доволен «писклявостью» звука, но все же растроган усердием музыкантов. Скрябин вступился за товарищей: звук не может быть иным — оркестру явно не хватает «басовых» инструментов. И слово «консерваторца» вдруг решило все: корпус закупил новые инструменты, а воодушевленный Ленья Лимонтов начал приставать к товарищу с еще большим усердием.

Однажды, зайдя к Скрябину, Лимонтов застал его в совершенно необычном состоянии:

«Он сидел в большой комнате у стола и работал. В комнате было почти темно, только огромная настольная лампа под большим абажуром освещала стол, нотную бумагу и бледное лицо Саши. Когда я вошел, он с испугом

взглянул на меня, поднял руки и с мольбой в голосе сказал: «Не мешай». Саша писал ноты. Глаза его горели. Лицо было бледное... он ставил на линейке нотной бумаги значки, черточки, крестики и чувствовалось, каким творческим экстазом было охвачено все его существо. Он писал долго, время от времени откинувшись на спинку кресла, сидел с закрытыми глазами — и вдруг опять принимался писать. Потом Саша подошел к роялю и заиграл то, что написал...

«Нравится тебе?» — тихо спросил Саша после большой паузы, сняв руки с клавиатуры. Я сидел очарованный. «Да», — так же тихо ответил я. И спросил: «Что это ты играл?» — «Это моя соната... я только что написал ее». И Саша опять стал играть. Играл долго. Играл замечательно — быть может, уже никогда потом не слыхал я такого исполнения, таких мелодий, такой глубины. Играя, он успокаивался и, когда кончил, весело спросил меня: «Ты опять принес свою партитуру?» — «Нет, — ответил я, — а вот не могу окончить польку-мазурку: начало запомнил, а конец забыл». Саша взял мою рукопись, и под его пальцами из польки-мазурки вышла прелестная шутливая миниатюрка».

Привыкший с детства — во время сочинительства — к постоянному присутствию тети или бабушки, Скрябин и теперь готов был «не замечать» других людей. Но вмешательства в творческий процесс не терпел: тот, кто сидел в комнате, мог только молчать. Особая же черта его характера почти мимоходом, но невероятно точно отмечена Лимонтовым, — «играя, он успокаивался...». Тонкая нервная натура Скрябина, разумеется, «мучилась», рождая произведение. Мир фантазии, в котором он пребывал непрерывно, — *зыбкий* мир. Однако *воплощенная* фантазия, напротив, противостояла этой зыбкости. Овеществленное в нотной строке творчество давало ему *опору*, твердую *почву* под ногами.

Ранние консерваторские годы естественно было бы назвать порой ученичества. Но творческая жизнь Скрябина в это время — именно своей напряженностью — свидетельствует, что и «ученичеством» это время можно назвать лишь условно.

Если посмотреть им же составленный список юношеских сочинений (увы, в большинстве утраченных), мы увидим и разнообразие жанров (этюды, ноктюрны, скерцо, вальсы, сонаты, невероятное количество мазурок), и нарастание творческой силы, которая сказывалась даже в количестве созданного. В 1885 году написано четыре пьесы, в 1886-м — 10, в 1887-м — 13. В 1888-м, первом «консерваторском» году, список составлен не до конца, но если бросить взгляд еще и на другой список, где перечислены только мазурки^[14], то количество созданных в этот год

произведений можно будет определить: от 20 до 30. Среди них — две сонаты^[15], то есть такие крупные вещи, которые требуют не только вдохновения, но и серьезной композиторской техники.

Но удивляет в этом «предварительном» творчестве не число произведений, но стремительность роста. Многое из созданного окажется столь зрелым, что эти вещи композитор использует позже. Первые опубликованные опусы Скрябина — это его юношеские произведения, правда, уже в новой, «профессиональной» редакции. Из ранних сочинений выбрано для публикации не так много. Но зато и те вещи, которые не попали в эти опусы, не пропадали бесследно: музыкальный материал баллады си-бемоль минор стал основой прелюдии ми минор, включенной в известный цикл «Двадцать четыре прелюдии», расширенная и переработанная первая часть сонаты ми-бемоль минор превратилась в опус 4-й, в *Allegro appassionato*^[16], тему, сочиненную в 14 лет, «подхватит» фортепианный концерт.

Разумеется, не обходилось без влияний. Чуткое ухо и обостренная впечатлительность ловили все: и музыкальную атмосферу, которой юный композитор дышал, и мимолетные интонации каждой освоенной вещи. Пресман рассказывал, как после разученного цикла Йенсена Скрябин сочинил свою пьесу в духе этого композитора и поднес ее Звереву. В этюде из второго опуса критики находили воздействие музыки Чайковского. Отголоски и веяния других интонаций тоже присутствуют в ранних сочинениях. И все же Шопен оставил здесь самый заметный след.

Многие годы спустя, сам превратившись уже в образец для подражаний, Скрябин будет отвечать на вопросы журналиста о Шопене^[17]. Ответы говорят не только о прежней детской любви к польскому композитору, не только о том, что к 1910 году эта любовь давно «отгорела». Через Шопена, свое знание о нем, Скрябин многое познал и в собственном искусстве.

— Да, я любил, мало сказать любил — обожал Шопена. Я помню себя еще зеленым юношей, когда, ложась спать, клал под подушку сочинения Шопена. Теперь это время далеко позади. Я ушел от Шопена и ушел настолько, что мне кажется странным, когда иногда приходится услышать его наивный ноктюрн, — как мог я плакать над этим произведением... Осталась для меня яркой его необыкновенная музыкальность.

— Шопен колоссально музыкален. Он несравненно музыкальнее всех

современников, и с его данными можно было бы стать величайшим композитором мира, но, к сожалению, музыкальность эта не находилась в соответствии с широтой его умственного кругозора. История музыки знает такие случаи, когда эти две стороны не находились в соответствии. Гениальный человек, Берлиоз, был плохим музыкантом. Он провидел многое, но не сумел облечь это в достойную музыкальную форму. Да и Бетховен — ведь он как музыкант оказался ниже задуманной им Девятой симфонии. Выполнение ее гораздо ниже его же гениальной идеи. Кроме того, Шопен как музыкант был задавлен национализмом. Он не сумел создать ничего сверхнационального, мирового; вся его музыка отражает в себе трагические переживания польского народа.

— Поразительно в Шопене то, что он как композитор почти не эволюционировал. Чуть не с первого opus'a это был уже законченный композитор с ярко определенной индивидуальностью. Это была гордая, высококонравственная натура, которая целиком отразилась в своем собственном творчестве. Можно, не читая биографии Шопена, рассказать ее, изучив его сочинения, — настолько ярко это отражение.

— Имела ли на него влияние Жорж Занд? Без сомнения. В ней было именно то, чего не хватало Шопену. Это была глубокая натура с широким кругозором, страшно сильная. Капризный, с вялой волей Шопен инстинктивно тянулся к ней и находился под большим ее влиянием, но, может быть, к сожалению, только как человек. Национализм сидел в нем так глубоко, что даже такое страшное для Шопена горе, как разрыв с Жорж Занд, не отразилось на характере его творчества. Надорвав окончательно жизненные силы Шопена, разрыв этот не дал ни одной новой нотки в его последних композициях. Это были все те же страдания польской нации.

Эти ответы — почти монолог. И речь эта несомненно требует комментария. К юноше Скрябину напрямую здесь относится лишь воспоминание о безграничной любви к Шопену, когда его ноты «спали» под подушкой композитора. Суждения о характере Шопена и его отношениях с Жорж Санд выдают давнее чтение: Шопен волновал юношу Скрябина и как человек. Но в Жорж Санд, в которой многие усматривали деспотические черты, было нечто, роднившее ее с последней спутницей жизни Скрябина, Татьяной Федоровной Шлёцер. Те, кто будет прикасаться к жизни русского композитора, заметят это сходство. Татьяна Федоровна, которая «давит» на своего супруга, вызовет их осуждение. Но не чувствовал ли сам Скрябин обратную сторону этого «давления»? Быть

может, ему, с его врожденной мягкостью характера, нужен был рядом деспот, чтобы самому в творчестве быть полновластным «диктатором»?

Позднему Скрябину непонятна «националистическая» ограниченность Шопена. И говорит он об этом вовсе не как «человек мира». Скорее, относится он к Шопену так же, как Пушкин относился к Мицкевичу: глубоко уважая дар и не понимая националистического «упрямства», которое неизбежно суживает этот дар. Идея империи, объединившей народы, для Пушкина значительней любых устремлений к «национальной свободе». Имперское сознание подразумевает и равенство, и братство тех, на ком империя держится. Упомянутые в пушкинском «Памятнике» «и финн, и ныне дикой тунгус, и друг степей калмык», которые, собранные воедино, дойдут до стихов, до знания, до искусства, — значительнее их «разрозненных» и «самостийных» существований.

Скрябин, когда говорил о Шопене, был уже весь пронизан идеей «Мистерии», всечеловеческого единого действия. В сущности — в нем жила идея соборности, только «на скрябинский лад». И если исходить в оценке Шопена из такой идеи, то покажется несомненным, что узость воззрений мешала гениальной музыкальности польского композитора воплотиться в полной мере, то есть найти себя в большой задаче, которая превосходит простое музыкальное сочинительство. В сущности, для позднего Скрябина «музыкальность» есть именно основа для выхода за пределы чистой музыки. И в этом нет никакого парадокса: композитор, менее музыкальный от природы, больше внимания будет обращать именно на музыкальную сторону своего творчества, тот же, кому музыкальность присуща изначально, может использовать ее для более важных и крупных целей.

В юном Скрябине это отрицание Шопена жило подспудно, здесь уже были точки «отталкивания» от своего кумира, который со временем все больше становился «прежним». Но осознать это он сам еще не мог. Пока он был ведом одной своей музыкальностью: именно через собственную музыку позднее придет к ясному пониманию огромной задачи, стоящей перед ним. В эти же годы для Скрябина на первом месте стояла именно музыкальность как таковая. Ей он поклонялся. Она становилась преобладающей стихией в характере композитора.

Музыкальность Скрябина бросается в глаза каждому, кто знакомится с его музыкой. В том числе и друзьям «на всю жизнь», семье Монигетти. И лечивший кадетов доктор, Иван Карлович, племянник известнейшего архитектора Ипполита Антоновича Монигетти, и жена его, Елизавета Алексеевна, и дети — Володя, Зина, Оля — обожали музыку. Но замечательна эта семья и разнообразием характеров: докторская

«строгость» Ивана Карловича, особая аристократическая стать Елизаветы Алексеевны («мудрейшей из мудрейших мудрецов», как шутливо обронит однажды Скрябин), остроумие и добродушная веселость Володи, обворожительность в общении Зины и музыкальность, артистизм Оли, серьезно изучавшей музыку. За этой «разностью» у всех была и общая черта — теплота и внимание к гостю.

Кроме того, приятелей Сашу и Леню влекли сюда особые чувства: к девушкам они относились с рыцарским обожанием. Леня был увлечен Зиной, Саша — Олей. Позже Александр Николаевич вспомнит: «У нас в кадетском корпусе все были того мнения, что у барышень Монигетти самые хорошие ножики во всей Москве». Но в чувствах двух кадетов к девушкам не было и не могло быть и тени «фривольности».

Эти субботние вечера, полные детской влюбленности, чистоты и особой строгости, Скрябин наполнил музыкой, был встречен ответным восторгом и постепенно из Саши превратился в «Скрябочку». Для сестер Монигетти, которые прочно войдут в его жизнь, «ранний» Скрябин, тот, который «запал» в душу в эти годы, будет «лучшим». Но всегда его творчество, и более позднее в том числе, будет важной частью их жизни ^[18].

В этом доме — по воспоминаниям Лимонтова — «было много тепла, уюта и музыки». Не удивительно, что именно Монигетти первыми примут последней «кадетской» зимой «хор трубачей».

...Прощальные месяцы в корпусе начались в преддверии Рождественских каникул. Было что-то радостное и печальное в этом времени.

К зимним праздникам «хор трубачей» задумал особое развлечение: они шили клоунские костюмы — одного фасона, но разных цветов, разучивали польки, кадрили, мазурки, вальсы. В праздники собирались, кутаясь в шинели, катить на извозчиках по городу, чтобы, завидев в том или ином доме праздничные огни, поспешить на бал всей музыкальной командой.

Скрябин идеей загорелся. Он составлял с Лимонтовым партитуры, на сыгровках взял на себя роль капельмейстера. На первом выступлении у Монигетти хохотал, прыгал, веселился, как ребенок. Но в другие места ехать отказался. Лимонтов убеждал, уговаривал, упрашивал — все было понапрасну. Скрябин уже отдалялся от товарищей по корпусу, все более уходя в музыку.

Если в корпусе Скрябин выступал в роли зрелого музыканта, то в консерватории своим поведением он был более похож на подростка. Как, впрочем, и другой «зверевец» — Сергей Рахманинов.

«К несчастью, — вспомнит последний спустя многие-многие годы, — я не испытывал ни малейшего интереса к контрапункту в строгом стиле, ко всем этим имитациям и обращениям, увеличениям, уменьшениям и другим украшениям в *cantus*. Я находил все это смертельно скучным, и самые восторженные похвалы и красноречивые речи высокочтимого Танеева не могли склонить меня к другому мнению. То же самое испытывал и мой одноклассник Скрябин».

Из пяти человек, учившихся у Танеева, эти двое были самыми «нерадивыми». Они пропускали уроки, являлись пред очи наставника, не выполнив заданий, отговаривались многочасовыми занятиями на фортепиано.

Танеев поначалу терпел и огорчался. Потом стал действовать через Сафонова. Но Василий Ильич оказался слишком мягок для воспитательной роли, он лишь пожурил молодежь.

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

Но Рахманинова выправили не только мольбы слуг. Ему помогло и честолубие. Услышав о «большой золотой медали» — ее давали по окончании за отличные результаты в обучении по двум специальностям, — он приналег на теорию. Скрябин оказался менее податлив.

Любовь Александровна расскажет о неискоренимой нелюбви к полифонии строгого письма у племянника: «Бывал Саша у С. И. Танеева, который задавал ему разные теоретические задачи, при этом сам уходил и запирали его в комнате на ключ иногда часа на два. Но случалось, что Сашенька вылезал из окна, так как квартира Танеева была в нижнем этаже, и, прибежав домой, садился за свои занятия как ни в чем не бывало».

И все же в первой биографии Скрябина, писавшейся Энгелем по горячим следам, есть — хоть и не от первого лица — свидетельство самого наставника по контрапункту, которое заметно расходится со всеми

мемуарами, почти в один голос уверявшими, что Скрябин (как и Рахманинов) всячески «отлынивал» от занятий:

«Танеев, как и Сафонов, рассказывает про Скрябина, что он был очень исполнительен. Писал все, что полагается: контрапункты нота против ноты, две ноты против ноты, три ноты против ноты, имитации и т. д., словом, проделывал все, что было задано. Но особенной любви к работе, да и собственной инициативы не обнаруживал, стараясь даже в пределах заданного сделать поменьше, полегче. Иногда это старание быть аккуратным и в то же время уменьшить свою работу выражалось в курьезных формах. Так, например, темы для имитаций Скрябин старался выбирать покороче, — все-таки это уменьшало количество тактов в задаче, стало быть, и труда требовалось меньше»^[19].

Эти «темы покороче» еще объявятся в позднем творчестве Скрябина. Музыкальные критики, настроенные против его звуковых открытий, не раз упрекнули композитора в крайней «сжатости» тем, не чувствуя, что эти краткие «музыкальные формулы» обладают всесокрушающей внутренней энергией, обретая способность с большей легкостью входить в контрапунктические соединения. Возможно, эта «экономия нот» у юного Скрябина поначалу и была воплощением желания «побыстрее отвязаться». Но не было ли здесь и другого стремления: добиться тематической «плотности», не ронять на бумагу лишних, «никчемных» знаков?

Слово «лень», во всяком случае, не очень точно определяет поведение Скрябина, как и Рахманинова, в танеевском классе^[20]. Тем более что и к учителю своему они не могли относиться «кое-как». «Все же у Танеева, — вспоминал Энгель, сам прошедший ту же школу, — нельзя было ничего не делать: он весь был олицетворенная добросовестность. Если и случалось иногда ученику ничего не принести на урок, то Танеев так искренно огорчился и обижался, что проделать это еще раз было прямо стыдно».

И оправдание — много работы за фортепиано — было не такой уж «отговоркой»: работу над составлением имитаций, обращений, увеличений и уменьшений тем вытесняло собственное сочинительство.

Но если в классе Танеева «нерадивость» сказывалась лишь в стремлении сделать задание побыстрее, то на следующий год, в классе фуги, который вел Антон Степанович Аренский, дело пошло гораздо хуже.

Аренского никак нельзя было назвать «замечательным» педагогом. Дело даже не в том, что он не обладал и частью той колоссальной эрудиции, которая была у Танеева. И не в том, что Танеев вынуждал ученика делать задания, даже если к ним у него совсем не лежала душа.

Аренский не мог в преподавании отстраниться от своих предпочтений, навязывая собственный вкус ученику. И потому люди творческие, которые не могли вписаться в круг его пристрастий, были почти обречены на конфликт. Танеев по-настоящему переживал удачи и неудачи своего ученика. И объяснял с увлечением. Аренский во всем был холоден. Он не столько рассказывал, сколько отсылал учеников к фугам Баха, в которых сами они разобраться не могли. Здесь в ряд «нерадивых» попали многие, и желание что-то понять Аренский в своих учениках пробудить не сумел. Лишь к концу года, когда Аренский вдруг заболел, его на время заменил Танеев. Он сумел быстро разъяснить все, что Аренский не смог втолковать за год.

«Танеев, — вспоминал Рахманинов, — начал занятие с удивительного вопроса: «Вы знаете, что такое фуга?» Еще более удивительным было молчание, воцарившееся в ответ. Тогда он сел, и не за кафедру, а за обыкновенный стол, среди нас, и на двух больших нотных листках набросал бесчисленные примеры тем фуг и ответов на них из его собственных произведений и из классики. Для меня это было откровением. Именно тогда, впервые, я начал понимать, что представляет собой фуга и какие знания требуются для того, чтобы написать ее. Предмет оказался настолько увлекательным, что я начал работать над фугой с огромной радостью».

Скрябин, похоже, фугой не увлекся и на танеевских занятиях. Для него «откровение» явиться запоздало.

Испытание близилось, ученики нервничали. И судьба улыбнулась только Рахманинову. Ему почти случайно удалось — из разговора преподавателей — подслушать правильно составленное противосложение к очень запутанной теме для фуги. Насколько он «заимствовал» услышанное, сказать трудно. Сочинение противосложения к теме — задача творческая, имеющая много вариантов решения. Но Рахманинов единственный сумел написать фугу на пять «с крестом», удивив результатом Аренского. Работы остальных учеников оказались слабыми, Скрябину и вовсе перенесли экзамен на осень.

*

Совсем иной была учеба по классу фортепиано под началом Сафонова. Василий Ильич был родом из казаков, человек редкой воли. В нраве своем он, как и Зверев, часто обнаруживал черты деспотизма. И, как тот же

Зверев, был восхищен своим учеником. Красота звука, богатство тембровых оттенков, редкое изящество исполнения — все здесь было неповторимо. И ко всему — ученик виртуозно владел педалью, извлекая из фортепиано невероятные, «многомерные» звучания. Когда Скрябин что-либо исполнял перед классом, Сафонов старался вразумить своих учеников, завороченных «порханием рук» своего консерваторского товарища:

— Что вы смотрите на его руки, смотрите на его ноги!

Не зря в детстве Скрябин «протира́л подошвы» за роялем. Уже в первые консерваторские годы — он гений педали. А сафоновское «Сашкина педализация» — становится высшей похвалой для любого ученика.

Об искусстве своего подопечного Василий Ильич позже скажет:

«Скрябин в высокой степени усвоил себе то, что так важно для пианиста и что я всегда внушал своим ученикам: «Чем меньше фортепиано под пальцами исполнителя похоже на самое себя, тем оно лучше». Многие в его манере играть было мое. Но у него было особое разнообразие звука, особое идеально-тонкое употребление педали; он обладал редким и исключительным даром: инструмент у него дышал».

Формулу учителя Скрябин доведет до совершенства. В поздние годы рояль, «не похожий на рояль», восстанет из его композиций: тембровая окраска его произведений окажется необыкновенной, совершенно «нерояльной».

Сафонов стал для юного музыканта не просто старшим товарищем. С ним можно было быть «на короткой ноге». Не случайно именно к Сафонову Скрябин приведет своего страдающего товарища, все того же Лимонтова. Леня мечтал о музыке — родные думали о его военной карьере. Скрябин затащил товарища в консерваторию, скрылся в кабинете Сафонова, потом позвал и Леню.

«Профессорчик, — вспоминал Лимонтов скрябинский голос, — посмотрите, пожалуйста, он понятия не имеет о теории музыки, по слуху играет на рояле и на трубе. А вот пишет партитуры на целый состав оркестра. Он очень любит искусство, очень хочет стать артистом, а родители его не пускают».

Со Скрябиным Сафонов был добр и ласков. Взял партитуры его товарища по корпусу, посмотрел. Спросил: «Кто написал вторые голоса?» — «Он, профессорчик, — ответил за Лимонтова Скрябин, — он сам и вторые голоса, и всю партитуру».

Судьба Лимонтова была бы уже решена, если бы не строптивость

родителей.

Рассказ старого товарища по кадетскому корпусу замечателен: здесь запечатлелось не только особое расположение Сафонова к своему ученику, но и *тон* их отношений. Шутливое «профессорчик» мог позволить себе далеко не каждый. Сафонов обожал Скрябина, и тот отвечал Василию Ильичу редким послушанием и добросовестностью. К нему приносил и свои собственные сочинения, внимательно слушая замечания профессора.

Но и Сафонова его любимый ученик мог изумить своей непредсказуемостью. «Полетность» — не только особенное словцо Скрябина, не только стиль его игры, но и — ритм его воображения. Он творил всегда, творил даже после того, как заканчивал сочинять или разучивать. Вещь, уже пройденную и вроде бы «отшлифованную» вместе с преподавателем, Скрябин был способен на концерте сыграть совершенно иначе. Вдохновение, переживаемое во время исполнения, вдруг преображало уже отработанные произведения, внося в них неожиданные краски, а иногда давая им и совершенно иное истолкование. Сафонов слушал «переиначенные» вещи не без изумления, но даже если не был согласен с учеником, пребывавшим в состоянии «творческого полета», замечаний не делал: и такая, неожиданная, интерпретация все равно была хороша.

Ценил Сафонов и произведения своего ученика. Ценил очень высоко. «Часто случалось, — вспоминал Василий Ильич, — что он играл у меня, когда я тут же рядом отдыхал. Раз я как-то заснул. Просыпаюсь при прелестных звуках чего-то. Не хотелось даже двинуться, чтобы не нарушить волшебного очарования. Спрашиваю потом: «Что это?» Оказался его Des-dur'Hbm^[21] прелюд. Это одно из лучших воспоминаний моей жизни. Другой раз мы занимались у меня дома. Посреди урока я почувствовал такую усталость, что говорю ему: «Играй пока без меня, а я прилягу, отдохну». Просыпаюсь, слышу что-то, не то cis-moll^[22], не то A-dur^[23], — фантазирует. Это — опять одно из моих самых тонких музыкальных наслаждений, — после А. Рубинштейна»^[24].

Вспомнит неоднократно произнесенные слова Сафонова — хоть и чуть позже, но о раннем еще Скрябине, — и Леонид Сабанеев: «Саша Скрябин — большой, большой композитор. Большой пианист и большой композитор».

Два мемуарных «снимка» запечатлели Скрябина «в гостях» и за роялем. Первый — композитора С. Н. Василенко:

«Володя Репман всегда был одет с иголочки, как-то особенно умел носить мундир. Сын директора гимназии, он тем не менее зарабатывал уроками и представлял для меня предмет большой зависти: в квартире своих родителей он имел комнату с отдельным входом, и у него всегда собиралось много молодежи, среди которых бывали и солидные драматические артисты (Володя увлекался драматическим искусством). Однажды, придя вечером к Володе, я застал у него худенького кадета. Володя представил его мне как замечательного пианиста. Я не поверил... Но вот Володя усадил его за рояль... Я остолбенел: что за техника, что за смелость, а главное, красивый, обаятельный тон... Он играл много: Шумана, Листа, Шопена. Потом свои небольшие вещи, сильно похожие на Шопена. Кончив играть, он как-то вскинулся, заторопился и ушел. «Кто это?» — спросил я Володю. Оказался — А. Н. Скрябин. После этого я ни разу не встречал его у Репмана».

Второй «снимок», где Скрябин чуть постарше, принадлежит музыканту Оссовскому. Он запечатлел Скрябина в доме адвоката Шайкевича:

«По музыкальной Москве шла уже молва о новоявленном, необычайно ярком музыкальном таланте. Наступил очередной вечер музицирования. В разгар исполнения нами (Щепкиным, мною и Анатолием Шайкевичем) моцартовского фортепианного трио E-dur^[25] появился стройный, щупленький, несколько ниже среднего роста юноша, блондин, с бледным лицом, чуть вздернутым, изящным по очертаниям носом, с пушком пробивающихся усов и бороды. Это был Скрябин. Ему, как и мне, исполнилось тогда девятнадцать лет. Хозяин, обходя круг гостей, представил им вновь пришедшего. Движения юноши были нервны, порывисты, остры, повадка — скромная, обращение — простое. Прост был и костюм: серая суконная студенческая рубаша, подпоясанная широким ремнем, серые же суконные брюки.

После обмена обычными вежливостями хозяева и гости стали единодушно просить Скрябина познакомить нас с его музыкальными произведениями. Охотно, без всякой рисовки Скрябин сел за рояль. Всего лишь нескольких мгновений было достаточно, чтобы слушатели оказались уже в его власти. Еще в те ранние годы Скрябин обладал сопутствовавшей ему всю жизнь способностью с первых же взятых им аккордов устанавливать психический контакт с аудиторией, испускать из себя некий нервный, гипнотизирующий ток, неотразимо покорявший ее. В этот раз,

как и всегда впоследствии, Скрябин играл только свои сочинения: прелюдию H-dur^[26], fis-moll'ный^[27] ноктюрн, этюд cis-moll^[28], вальс, несколько мазурок из серии пьес, вскоре затем вышедших из печати в издании Юргенсона. В исполнении Скрябина они казались импровизациями, как бы тут же рождавшимися, еще носившими неостывший пыл творческого вдохновения: столько полетности, свободы и прихотливости было в его игре, такой свежестью и непосредственностью веяло от нее. Пленителен был уже самый звук инструмента под магическими пальцами его красивых, холеных небольших рук. На всем исполнении лежала печать индивидуальности и высокого изящества душевного строя, отражавшегося в изяществе внешней формы.

Скрябин кончил играть. Некоторое время длилось общее молчание. Слушатели искали нужных слов и, не находя их, стали осыпать Скрябина избитыми изъявлениями восторгов, шаблонными похвалами, «благодарностями за доставленное удовольствие». Я же весь ушел в только что испытанные глубокие и необычные переживания. Скрябин был первый встреченный мною в жизни композитор. А для меня, в те дни романтически настроенного юноши, художник-творец был окружен ореолом избранника судьбы и казался носителем неведомых мне тайн...»

Оссовский видит прошлое глазом музыкального исследователя, привыкшего к точности. Фраза: «По музыкальной Москве шла уже молва...» — довольно ясно освещает это «мгновение в биографии». Скрябин часто выступает в концертах учащихся консерватории. «...Не помню, играл ли он всегда удачно, — вспоминала тетя, Любовь Александровна, — но вспоминаю, что когда он входил на эстраду, то чувствовалось какое-то оживление среди профессоров. Во время игры они переглядывались и, как мне казалось, большей частью проявляли знаки одобрения или удивления».

Его ценили учителя, слушатели и даже рецензенты. Один из первых откликов на выступление Скрябина — от 24 ноября 1888 года — вышел из-под пера известнейшего музыкального критика Н. Д. Кашкина: «Игра этого молодого виртуоза, судя по костюму еще ученика гимназии, отличалась большим разнообразием и характерностью, ясно обрисовывавшими исполняемые номера».

Более поздняя рецензия, тоже консерваторских лет, показывает, насколько Скрябин вырос за два года:

«...Концерт Гензельта (1-я часть), по своеобразности технических приемов — одно из труднейших фортепианных сочинений, был сыгран учеником Скрябиным (класса профессора Сафонова) с таким спокойствием

и самообладанием, какие можно встретить только у вполне опытного виртуоза. Скрябин решительно делает громадные успехи и не только в смысле виртуозности: игра его, чрезвычайно симпатичная, обнаруживает и несомненные признаки чисто художественного дарования».

И еще одно документальное свидетельство об игре Скрябина — виолончелиста К. Ю. Давыдова. Он услышал юного музыканта на экзамене. И тут же для себя записал: «Гениальные задатки».

*

С тех пор как кадетский корпус навсегда ушел в прошлое, Скрябин жил с тетей и бабушкой в небольшой квартире на Остоженке. У него был свой кабинет, где он не просто «занимался», но *жил* в музыке. И эта страсть к творчеству не раз заставит тетю поволноваться.

Обычные консерваторские дни. Саша возвращается с урока от Сафонова. Торопится за рояль: нужно быстрее выучить заданное. Учит он «с ходу» и в то же время с большим старанием. Но вот пальцы его начинают «блуждать», рождаются какие-то иные аккорды. Фантазия берет верх, он начинает сочинять свое. Иногда тетя подойдет, напомним: а как же заданная пьеса. И Саша вскакивает, ходит из угла в угол, наконец садится и снова принимается за урок.

Сочинительство часто начиналось как болезнь. Он становился молчалив, на вопросы отвечал рассеянно и невпопад. Тетя знала, что теперь за племянником нужен глаз да глаз. Саша сочинял — и не мог остановиться. Ночами его мучили галлюцинации.

— Тетя, слышишь шум?

— Это столяры, — успокаивает самоотверженная его воспитательница. — Они живут под нашей квартирой, работают и громко разговаривают.

Саша успокоен. Но на часах еще 4 часа утра, весь дом спит и вокруг — полная тишина. Иногда он холодеет от входящих в него звуков. И тетя должна крепко держать его голову. Тогда он сначала взрывается слезами, но потом утихает, засыпает. Встает поздно, около четырех дня. Но, начиная работать, — становится спокоен. Творчество мучило, но оно же и приносило умиротворение. «Такое нервное состояние бывало у него почти всегда перед появлением на свет какого-нибудь нового произведения, — вспоминала Любовь Александровна. — Доктора говорили, что его организм слишком слаб для такой колоссальной умственной работы. И

действительно, когда он сделался старше и организм его, вероятно, окреп, эти явления мало-помалу прекратились».

Погружаясь в творчество, живя своим творчеством, он не любит выходить из дому. Редко посещает товарищей, чаще они приходят к нему на вечерний чай. В эти годы его гости — Авьерино, Черняев, Рахманинов, Левин, Буюкли, Розенов, Шор. В эти вечера Скрябин предаётся отдыху: он весел, много смеется. Но вот он один — и опять начинается изматывающее силы творчество. Даже когда его везут на отдых и тетя надеется, что ее Шуринька наконец вздохнет, наберется сил, Скрябин не может бросить ни фортепиано, ни своего сочинительства.

Лето 1890 года под Киевом. Сначала — сама древняя столица, где Скрябин и Любовь Александровна провели два дня. Они бродят по городу, озирают древности: Софийский собор, Киево-Печерскую лавру... Потом до полуночи просиживают на берегу Днепра. Все это — лишь передышка. Рояль взят напрокат, и в доме брата Любви Александровны, в 70 верстах от Киева, Скрябин снова отдается работе.

Чудный бор, в жаркие дни наполненный одуряющим смолистым запахом. Небольшая речка, у берегов которой тоже можно просиживать часами. Непокорный Саша целыми днями сидит в духоте, у рояля, занавесив окна от света и мух. Он пишет не переставая, успокаивая тетю лишь уверениями: вот-вот закончу — и буду отдыхать. Выходит из дому лишь в сумерки, бегают с двумя мопсами по парку, и те визжат от восторга и обожания.

Лето замечательное и — рубежное. Вернувшись, он попытается «стать самостоятельным». Однажды от товарищей он услышит, что слишком избалован, что не умеет сам о себе позаботиться. Тогда, взволнованный, он и придет к тете с просьбой отпустить его пожить вместе с друзьями. Чтобы успокоить ее и бабушку, он уверяет, что будет навещать их каждый день. Бабушка в отчаянии, но тетя спокойно соглашается: Саша уже взрослый, он имеет право жить так, как считает нужным.

«Коммуна» недолго вдохновляла Скрябина. Бабушка с тетей переезжают на новую квартиру в Волхонском переулке, небольшую, но теплую и уютную. Дальновидная тетя приготовила комнату и для племянника. Когда она утречком пришла в гости к Саше, то встретила шумную, веселую компанию музыкантов. Ее кормят, поят кофе. Авьерино рассказывает, как, уступив кровать Саше, сам преотлично устроился на рояле. Саша смеется вместе со всеми, но тетя видит печаль в его глазах, чувствует, как он нервничает. Хорошо зная своего «Шуриньку», она отлично понимает, что общий беспорядок сначала только лишь докучал

ему, но теперь, похоже, начинает уже выводить из себя, и сколько ни сдерживай себя Саша, рано или поздно он все-таки вернется.

Ждать не пришлось. Саша провожает тетю, рассказывает новости, он бодр, он полон замыслов. Но вот они входят в дом, он открывает дверь в комнату, приготовленную для него... Знакомые вещи. Родной рояль... Он подбегает, садится за него и уже не в силах оторваться. В воспоминаниях тети здесь слышится вздох облегчения: «Со слезами благодарил меня и бабушку, что мы по-прежнему устроили ему комнату, и сказал, что хотя у товарищей очень весело, но заниматься там он совсем не может, и просил сейчас же послать за его вещами. С тех пор он никогда не начинал разговора о самостоятельной жизни».

*

Собственное творчество Скрябина в эти годы. Уже тогда оно не чуждалось иных, совсем не музыкальных мыслей. «Я много думал лет в пятнадцать — о Боге, о Христе, вообще о религии», — это из позднего признания Леониду Сабанееву. Листок с записями шестнадцатилетнего Скрябина сохранился в Евангелии его бабушки. Это очень примечательный документ.

«Бог в общем значении этого слова есть причина совокупности явлений.

Иисус Христос говорит о Боге в частном значении этого слова, о Боге как о причине необъяснимой, породившей учение о нравственности. Т. к. понятие о нравственности одно, то он и говорит о едином истинном и вечном Боге, который в нем пребывает (как представление) и в котором он пребывает (жизнь, поступки).

Верить в Бога значит верить в истинность учения о нравственности и следовать ему. Молитва есть порыв к Богу.

Религиозное чувство есть сознание в себе Божества. Вот сущность учения Иисуса Христа: будь нравственным, честным, добрым, люби ближнего твоего, как самого себя. (Мф. 5, 44).

Он первый сказал эти полные вечного и святого значения слова. Он первый открыл глаза человечеству на добро и правду, первый подарил ему истинное счастье, а потому не вправе ли он был сказать: я есмь свет и истина, и жизнь!

А как мы, обязанные Ему всем нашим счастьем, должны к нему относиться? Не должны ли мы с радостью поднять знамя Христа и с

гордостью сказать: мы — христиане!

Будем же носить в себе этот святой образ страдальца Христа и будем пребывать в нем, в его учении, в его и нашем едином истинном и вечном Боге».

Простодушие, соединенное с попыткой разъяснить «основы бытия». Таким он — меняя убеждения — останется на всю жизнь. Всегда — примесь детской наивности (в глубине души он и будет до самой смерти ребенком лет семи) и всегда — стремление поставить главные вопросы человеческого существования. Размышление о Боге прозвучало вовремя: испытания — и тяжелые — уже ожидали его.

Есть в мыслях Скрябина не только смирение, но и заносчивость. Оссовский оставил свидетельство, как юный музыкант высказывается о композиторах прошлого:

«Внимание Скрябина привлекли лежавшие на пюпитрах партии игранного нами перед тем моцартовского трио.

— Не люблю я камерных ансамблей, — заявил Скрябин. — Ансамбль сковывает игру исполнителя, затушевывает его индивидуальность. Да и Моцартом вообще я теперь не интересуюсь: он холоден, формален, творчество его уже изжито. Другое дело — Бетховен...

Тут пригласили гостей в столовую к чаю. За столом Скрябин вернулся к прерванному разговору о Бетховене.

— Поразительна у этого композитора, — говорил он, — могучая мысль, поразительны органичность формы, смелая логика модуляционных планов, сила разработки».

И подведение черты: ему, Скрябину, «теперь нужны только два композитора: Шопен — в плане индивидуальном и Бетховен — в плане «сверхличном»...»

Как любой человек, вросший в творчество, Скрябин начинал судить об истории музыки, как о своем прошлом. Бетховен — это преддверие будущих скрябинских идей. «Обнимитесь, миллионы...» — ода на слова Шиллера, венчавшая грандиозную Девятую симфонию Бетховена, — это шаг в сторону «Мистерии», последнего замысла Скрябина. Молодой композитор еще не знает своих будущих устремлений, но предчувствует их. Шопен ему нужен для души, Бетховен — для воплощения нарождающихся грандиозных целей. Но скоро и Бетховен будет оттеснен другим гением — Вагнером. Уйдет из его жизни и Шопен.

Со временем это станет для Скрябина особенностью мировосприятия: всякий иной композитор может быть интересен лишь настолько, насколько он «созвучен» собственным устремлениям композитора.

Субъективизм нарастал и в творчестве Скрябина, и в его жизни. Столкновение с реальностью было неизбежным. Испытания, выпавшие на долю юного музыканта, — это своеобразный «контрапункт» к его редкой уверенности в себе.

*

Очевидный успех в фортепианном исполнительстве рождал в голове Скрябина честолюбивые планы. Он загорелся идеей соревнования. Пока его товарищ по консерватории готовил к выпускному экзамену 24 прелюдии и фуги И. С. Баха 1-го тома «Хорошо темперированного клавира», Скрябин, особенно ценивший в это время Бетховена, решил разучить все его 32 сонаты. Но для этого ему нужно совершить прыжок в фортепианной технике.

О том, что произошло летом 1891 года, существует множество разноречивых свидетельств. Но последовательность событий приблизительно ясна. На последнем уроке, расставаясь со своим любимцем, Сафонов показал ему прием «глубокого удара», когда пальцы «как бы погружаются в клавиатуру». Летом Скрябин начнет «осваивать» сафоновское туше. Но, кроме того, восхищаясь блеском техники другого консерваторца, Иосифа Левина (техника этого прирожденного виртуоза поражала и преподавателей), Скрябин вознамерился догнать своего одноклассника в чисто технической области: за лето он — тайком от Сафонова — разучит две виртуозные концертные фантазии — «Исламей» Балакирева и «Дон Жуан» Моцарта — Листа, которые требуют исключительной технической подготовки.

Дача, куда Скрябин отправился с тетей, стояла на Клязьме. Два домика, в одном — Саша с тетей, в другом — дядя с семьей. Вокруг на десять верст — лес, лес, лес. Обычно Скрябин не любил, когда слышали, как он работает, разучивая ту или иную вещь. Он закрывал окна, зашторивался. Но семья дяди чуть ли не на весь день уходила из дома, и он дал себе возможность «надышаться»: раскрыл все окна, чтобы чувствовался ветерок, и упражнялся «как бы» на свежем воздухе.

Звуки разносились по лесу то чарующими мелодиями, то «зубодробительными» пассажами. Над «Исламеем» и «Дон Жуаном» Скрябин работал с невероятным упорством. И случилось то, что — при его чрезмерной уверенности в своих силах — рано или поздно должно было произойти: он переиграл руку. В то самое лето, когда он должен был для

Аренского написать десяток фуг^[29].

Сафонов, вспоминая свою осеннюю встречу с учеником, готов был видеть беду главным образом в своем «глубоко-звучном» туше:

«Все *лето* он играл именно таким ударом и притом так ретиво, что я ужаснулся осенью, когда услышал его: руки у него прямо отяжелели». «Да вы с ума сошли», — говорю, — и сейчас же посадил его на концерт Моцарта, — самое лучшее лекарство в таких случаях».

Пресман передает эту встречу еще более выразительно:

«Когда Сафонов услышал и увидал, как Скрябин стал играть, — он пришел в ужас. Высказав свое глубокое огорчение и видя в то же время угнетенное состояние Скрябина, осознавшего теперь свою ошибку, Сафонов с кривой улыбкой сказал:

— Ну что ж, Саша! Придется полечиться! И лечение мы начнем с очищения желудка. Тебе надо будет принять «Oleum rizini».

Скрябин недоумевающе смотрел на Сафонова и не знал: шутит он или серьезно говорит.

А Сафонов, как бы не замечая скрябинского недоумения, продолжает развивать свою мысль:

— Да. «Oleum rizini» тебе необходимо! Пойди сейчас же в нотный магазин и возьми концерт Моцарта (d-moll^[30] или A-dur^[31], — сейчас не помню), это будет для тебя тем «Oleum rizini», которое может излечить тебя от последствий засорения желудка «Дон Жуаном» и пересолом в извлечении глубокого звука».

Скрябин был послушен как никогда. Он и не пытался трогать трудные вещи, во всем следуя советам Сафонова. Правда, тетя вспоминает, что почти целый год ее племянник не мог играть. Но факты говорят о другом: уже в октябре он выступает в дневном концерте в пользу нуждающихся учеников, где не просто «сыграл» Шумана и Листа, но сыграл изумительно.

С этого концерта и началось в его жизни то, что случается не с каждым, а если и случается — то лишь один раз в жизни. Один из консерваторских знакомых Скрябина, сидевший в зале, видел рядом двух девушек, которых игра Скрябина привела в восторг. В антракте ему пришлось в голову представить поклонниц юному пианисту. Это были Ольга и Наташа Секерины. Предыстория их появления в зале была проста: Наташа была, как некогда Скрябин, ученицей Зверева, для нее Николай Сергеевич и доставал билеты на такие концерты, чтобы привить хороший вкус. В разговоре о музыке, о Звереве зазвучали «приятельские» нотки. И два молодых консерватора получают приглашение посетить дом Секериных,

где они и появились уже на следующий день.

*

Наташа Секерина... Вслед за тревогами лета, за переигранной рукой и безутешными попытками написать для Аренского очередную фугу пришло радостное, окрыляющее чувство, виновницей которого была эта чудная пятнадцатилетняя девочка. Тетя вспоминает, что раньше Саша часто получал письма от гимназисток и лишь улыбался им, даже и не думая являться в назначенное время на свидание. С Наташей все было иначе. Мелодия этого чувства слагалась из множества случайных и неслучайных встреч и особого, восторженного состояния после каждого свидания.

Первое посещение Секериных с консерваторским приятелем, где Скрябин играет свои вещи, запала в душу и хозяевам, и гостю. Зверев, придя на другой день к Наташе на урок, услышав о Скрябине (о нем, похоже, говорили и до его появления), сразу просиял и стал уверять, что слушать «Сашину игру» для Наташи — «большая польза». Скоро у Секериных появится и фотография «Зверев с учениками», где в молодом с пробивающимися усиками кадете узнавался Скрябин.

К Секериным юный музыкант заходит. Ольге Валерьяновне, старшей сестре, учительнице, он кажется нескладным, и ей странно было узнать, что Скрябин кончил кадетский корпус. Удивляло, что он не умел кататься на коньках, и когда его звали зимой на Патриаршие пруды, друзья Наташи — гимназистки и гимназисты — долго и напрасно пытались вытащить его на лед. Скрябин не катался, и она упрячилась, оставаясь рядом с ним. Но вот — стеснительный и потому еще более неловкий — музыкант оказывается в кресле. Наташа со смехом катит его по льду. Неподвижный, вцепившийся в ручки кресла, он скоро промерз до костей, и тогда Наташа с сестрой и подружкой, оторвавшись от общей компании, уводят его с катка. А он, уже отогревшийся в их доме, играет им на рояле целый концерт.

В компаниях он был весел и нескладен. К Секериным приходили подруги старшей сестры, знакомые студенты, Наташины одноклассницы. Затевали игры, которые знали все молодые: «веревочка», «почта», «море волнуется»... И Скрябин был оживлен, но всегда опаздывал, когда надо было быстрее всех сесть на стул. Мог промахнуться и очутиться на полу. Зато за роялем он царствовал. Здесь приумолкали все и внимали ему с благодарностью и тихим восторгом. Но это был не единственный талант

Скрябина. Оказалось, что не только рояль его стихия. Он мог вести со студентами научные беседы, обнаруживая глубокую начитанность (это тоже вроде бы не вязалось с его обучением в кадетском корпусе). Но помимо всего у него было и еще одно замечательное качество — умение располагать к себе людей. Вот как об этом вспоминал Оссовский:

«Вскоре после чая Скрябин ушел. У всех осталось чувство очарования. Пленил не только его замечательный музыкальный талант, — не меньшее обаяние излучалось от всей его личности в целом: чувствовалась натура исключительная. Располагали к нему также какая-то мягкость, ласковость обращения и то свойство, которое историк В. О. Ключевский определял словом «людскость», то есть умение общаться с людьми, вести с ними непринужденную беседу, чувствовать себя с ними свободно и легко».

Скрябин был мил, весел и — ребячлив. У Секерийых много говорил о тете Любе и двух бабушках. Его любовь к родным была столь замечательна, что сестрам захотелось на них посмотреть. И Скрябин повел их в воскресный день в церковь Афанасия и Кирилла, где его драгоценные бабушки бывали неизменно. И Наташа с сестрой могли лицезреть двух приятных старушек за молитвой.

Скрябин был галантен. В концертах встречал сестер и вел их к заранее занятым местам. До начала концерта успевал увлекательно рассказать о произведениях, которые предстояло услышать.

Наташу он чуть ли не каждый день встречал — или по дороге в гимназию, или когда она возвращалась. И каждое свидание с ней рождало в его душе восторг.

«Он посещал их (сестер) два раза в неделю, — вспоминала Любовь Александровна. — Возвращался от них домой всегда счастливый и радостный. Садился около меня на коврик, клал голову ко мне на колени и начинал припоминать каждое свое слово, сказанное ей (Наташе), при этом меня спрашивал, так ли он отвечал ей, не обидел ли он ее своим ответом. С обеих сторон чувство было такое молодое, хорошее, и я, смотря на него, невольно желала, чтобы оно жило в нем подольше. Когда А. Н. садился за рояль после этих встреч, лицо у него в эти минуты было поразительное. Выражение все время менялось: торжество, радость и блаженство — все это сияло на нем».

Ради Наташи он готов был на все, и даже в день своего рождения (ему исполнилось двадцать лет) решил провести Рождество не дома, с бабушками, а у Секериных. Счастье было столь чисто и столь безоблачно, что, казалось, оно будет длиться всегда...

Один из особенно замечательных вечеров Скрябин вместе с сестрами провел у Наташиной подруги. Сначала разучивал с Наташей свою мазурку, потом долго — в особенном, радостно-задумчивом настроении — играл сам.

А на следующее утро, когда Наташино платье принялись чистить, обнаружили в кармане ее передника письмо. Она, зачарованная накануне музыкой Скрябина, забыла его вовремя вынуть. Письмо было вроде бы вполне «деловое». Скрябин спрашивал, можно ли ему появиться в Великий пост. Но в последних строках он заговорил о своих чувствах. И дальше — история, столь часто описанная в романах. Дочь видит его письмо в руках матери и лишается чувств, так что прийти в себя ей помог только доктор. Мать вызывает «виновника». Увидав в чужих руках свое письмо, Скрябин с редким самообладанием, деликатно, но настойчиво уверяет, что между ним и Наташей давно решено: они — жених и невеста, поэтому он вправе писать ей о своих чувствах.

И вот уже вместо «внушения» он слышит настоятельную просьбу матери: не смущать души пятнадцатилетней девочки. Пусть она спокойно учится, ведь ей до окончания гимназии еще два года! И конечно же — это особенно настойчивая просьба — больше у них не бывать.

На другой день Ольга Валерьяновна получает смятенное письмо молодого музыканта с мольбой о свидании. Письмо было написано в столь горестном тоне, что не откликнуться было невозможно. Ольга Секерина идет на свидание. Скрябин, заведя ее издали, бежит навстречу. Он дрожит, беспомощный, юный. С глазами, полными слез, сбиваясь, просит не отнимать у него «маленькую Наташу», его музу. Говорит, что любовь его чиста, что он никогда не испытывал столь высокого и благоговейного чувства.

И сестра, которая собиралась его долго распекать, начинает успокаивать: никто «маленькую Наташу» у него не отнимает, разлука их — лишь временная, и Наташа испытывает к нему особые чувства, ведь она пережила обморок, увидев, что письмо найдено.

Ольге Валерьяновне казалось, что Сашу ей удалось хоть немного успокоить. Он же переживал катастрофу: предусмотрительная мать добилась разрешения взять свою дочь из гимназии раньше срока и тут же увезла из Москвы.

С этой разлукой совпала и другая неприятность, связанная с именем Антона Степановича Аренского.

С чего же все началось? Сведения мемуаристов не всегда совпадают между собой.

«Аренский по натуре был добрейшим и деликатнейшим человеком, но в классе он часто нервничал, бывал раздражителен и, вероятно, обидел Скрябина какой-нибудь резкой выходкой, после чего Скрябин не захотел больше продолжать с ним занятий и остался при одной специальности фортепиано, отказавшись от класса композиции», — это говорит Кашкин.

«Аренский был язвительен и очень резок с теми, кто имел несчастье ему не нравиться. Это несчастье выпало на долю Скрябина (как несколькими годами ранее и на долю Гречанинова)», — это уже свидетельство Энгеля.

«Педагог с узким, субъективным художественным вкусом, к тому же обладавший язвительным языком, Аренский не снискал ни авторитета, ни любви Скрябина», — сходное мнение Оссовского.

Если после столь общих характеристик подойти ближе к существу конфликта, мы услышим ту же разногласию. Свидетельство Оссовского:

«Не умея считаться с индивидуальностью ученика, он не разгадал в Скрябине зреющего великого художника».

Гольденвейзер полагает иначе:

«Кстати, много говорили о том, что в классе свободного сочинения Аренский якобы не оценил дарования Скрябина, вследствие чего они поссорились... Это утверждение неверно. Аренский, конечно, ценил дарование Скрябина, но он предъявлял к нему законное требование, чтобы он писал не только фортепианные сочинения, но также произведения оркестровые, вокальные, инструментальные и т. д. Скрябин, который в то время ничего, кроме как для фортепиано, писать не хотел (он к оркестру пришел уже значительно позже), отказался выполнять эти требования учебного плана...»

Переходя к еще более детальным свидетельствам, получим совершенно неясную ситуацию. Не то Скрябин написал оркестровое скерцо и Аренский захотел его исполнить силами учеников после некоторых исправлений, но Скрябин заартачился и никаких исправлений вносить не захотел. Не то вместо скерцо он принес вступление к опере на литовский сюжет «Кейстут и Пейрута», уже инструментованное. Реплика Аренского, которую запомнили: «Задашь ему одно, а он приносит совсем не то... Сумасброд какой-то!» — подтверждает, что такое могло случиться.

(Рахманинов много позже, вспоминая арию из этой оперы, сокрушался: «Неужели так и осталась она незаписанной!» — до того ему понравилась музыка Скрябина.)

Впрочем, может быть, основа ссоры лежала вовсе не в музыкальной, но в административной сфере. Рахманинов получил от Аренского разрешение закончить класс свободного сочинения, а значит, и консерваторию по его предмету, на год раньше, и когда Скрябин обратился с тою же просьбой и получил отказ — то в сердцах вовсе покинул класс Аренского.

И все же изначальная причина расхождения педагога и ученика очевидна.

Аренский недолюбливал не только скрябинскую заносчивость (эту черту в юном Скрябине замечали и другие), но и его музыку, и его самого. Вероятно, он предчувствовал, что Скрябин несет в себе какие-то новые музыкальные идеи, которые ему, Аренскому, будут не по нутру. Во всяком случае, в воспоминаниях Елены Фабиановны Гнесиной мы можем прочесть поразительное свидетельство того, что уже в консерваторские годы Скрябин был готов идти в сторону своих поздних «странных» композиций.

«Я представляю себе, — сказал Скрябин, — какую-то музыку, совсем не такую, какую сочиняют теперь. В ней будут как будто бы те же элементы, что и в нынешней музыке, — мелодия, гармония, но все это будет совершенно иное».

Аренский, как человек тонко чувствующий, вероятно, улавливал в юном Скрябине что-то незнакомое и непонятное, что он сам, Антон Степанович Аренский, мог воспринимать только с раздражением.

Скрябин отвечал Аренскому тою же нелюбовью. Поэтому они не могли не столкнуться.

История печальная и характерная. Учитель — превосходный музыкант, композитор, человек деликатный. Ученик — из тех, кто носит в себе будущее открытие. Но пока оно проявляется не столько в уже сделанном, сколько в «возможном», оборачиваясь несговорчивостью, упрямством, уязвленным самолюбием.

Учитель, поставленный уходом строптивого Скрябина в неловкое положение, сохранит свою неприязнь навсегда. Позже, услышав музыку своего «несостоявшегося» ученика, Аренский отзовется о ней весьма колко. Но Скрябин зла не держал. Вот случай из более позднего времени. Музыку Аренского Скрябин вряд ли к тому времени мог воспринимать. Но самого Антона Степановича помнил. Рассказ из вторых уст, из письма

балагура начала века Зубакина Горькому, и все же — свидетельство:

— А Павел Антонович Аренский рассказал мне... о внезапной встрече где-то на вокзале в Париже больного Аренского со Скрябиным, уже знаменитым. Окружающих Аренского пугливо передернуло. Скрябин, однако, оказал нежную внимательность, был детски-трогательно заботлив: «Ну — как, ну — как вы? Как ваше здоровье? Дай вам Бог...»

...И без теоретических занятий Скрябин работает с крайним напряжением, на пределе своих сил. Весна 1892 года — это многочасовые занятия на фортепиано, сочинительство по ночам и тайная переписка с Наташей. Когда ее увозят, — они переписываются ежедневно. Потом, когда в силу обстоятельств тайной переписки быть уже не могло, он будет ей посылать «официальные» письма с просьбой передать поклон Ольге Валерьяновне и матушке.

В мае 1892 года Скрябин сдает выпускной экзамен по фортепиано, за который получает малую золотую медаль. Для большой не хватило столь же успешного окончания по классу композиции. Но впереди новая жизнь, жизнь свободного художника. Пока же, летом, есть передышка. И он впервые за многие годы предается настоящему отдыху.

«РАННИЙ» СКРЯБИН

В 1892-м, по окончании консерватории, Скрябин — молодой музыкант и композитор. Его первый опус — вальс фа минор — выйдет в издательстве Юргенсона именно в этом году. В наступающем десятилетии (которое заполнено музыкой, любовью, отчаянием, творчеством) будет написано множество прелюдий, мазурок, этюдов; исполнен его фортепианный концерт, две симфонии; увидят свет три сонаты. Но в 1902 году для критиков и для слушателей Скрябин по-прежнему — «молодой композитор». Лишь в 1903-м что-то начинает существенно меняться в его творчестве: 4-я соната, писавшаяся долго, но законченная именно в 1903-м — начало «нового» Скрябина. Однако публика уловит эти изменения еще позже.

«Уделом Скрябина была юность, — скажет однажды музыковед Болеслав Яворский, — она определила содержание его творчества, приемы его передачи, она влечет к нему наши сердца...» Но и в жизни, и в творчестве Скрябин бывал не только «юн», но и просто ребячлив. Некоторые «полетные» темы его сочинений с почти зримой траекторией «порхания» — это удивленный взгляд ребенка, следящего за полетом бабочки. В самом его поведении «неизбывная юность» то и дело перебивается мальчишеством.

Первые вольные месяцы после консерватории. Душа, уставшая от занятий и муштры, хочет свободы! И начинаются прогулки, поездки, путешествия. Он впитывает наималейшие впечатления. И обо всем пишет Наташе Секериной: о дубовой роще под Москвой, где он с приятелями пытался протиснуться в древние подземелья через туго сплетенные корни дубов, о поездке в Петербург, где ему понравилось «обилие воды» в каналах, но раздражали непрерывные дожди, и далее — в Финляндию, Прибалтику...

Их переписка вполне «официальна», зачин писем Александра Николаевича — «Многоуважаемая Наталья Валерьяновна», завершение — «прошу передать мое почтение Марии Дмитриевне и Ольге Валерьяновне». И все же над строчками Скрябина реет какое-то невыразимое в словах воодушевление.

Он побывал в Выборге, в Монрепо, в Трапезунде («В самом укреплении я поговорил с русскими солдатами о их житье-бытье, погулял по острову, а ночью, такой же тихой и «белой», какие всегда

бывают в это время в Финляндии, возвратился назад в Выборг»^[32]). Побывал и на Иматре. В письмах к Наташе — о белых ночах, о гранитных набережных, о развалинах замка на скалистом острове (они «возбуждают деятельность фантазии, которая стремится восстановить прошлое, отделенное от нас веками, и воскресить образы людей, живших когда-то»). И рядом — о нудном дожде, о тумане, сквозь который мало что можно различить, о нелепом вознице, трудности беседы с которым он описал не без юмора:

«...Мне дали кучером чухонца, который ни слова не понимал по-русски и положительно извел меня во время дороги. Первые полчаса мы ехали молча, но когда выехали на берег довольно большого озера, я пожелал узнать у него название этого озера. — Н-да, — ответил он, подумав. — Я у тебя спрашиваю, что это за озеро? — Н-нэт, — выговорил чухонец после еще более продолжительного размышления. Я как-то выбранил его от досады; тогда, сообразив, что, должно быть, ни один из его ответов не подходит к моему вопросу, он вытянул: нэ понымай! Так повторялось каждый раз, когда я забывал и спрашивал его о чем-нибудь. Помню, я хотел узнать, сколько верст осталось до Иматры, показывал ему на верстовые столбы, показывавшие расстояние от одного поместья до другого, потом на пальцы, чтобы он показал мне по пальцам, но и это не помогло. Наконец, мой чемодан, привязанный к задку таратайки, сваливается на ухабе прямо в грязь. — Остановись, пожалуйста, — говорю я своему вознице. — Н-да, — протягивает он и продолжает ехать по-прежнему. — Стой, тебе говорят! — Чухонец стегает лошадь, которая начинает при этом скакать галопом, и уже собирается произнести обычное — н-нэт. Но тут я выхватил у него вожжи и остановил лошадь. Когда я прикреплял свой чемодан к задку повозки, он мычал: — нэ понымай!»

В будущем он напишет немало писем: и деловых и писем к родным с рассказами о себе, своей семье. И... писем «любовных». Они «сладковаты», иногда даже «приторны»: с женами Скрябин часто говорит тем языком, которым с ним самим разговаривали в детстве, как с «Шуринькой».

Наташе он вынужден писать «строже». Конечно, здесь много романтизма, наивных проповедей о человеке, покорившем северную природу («И этот человек может гордо поднять голову и сказать: «Я победил тебя! Непроходимые дебри лесов и крутизны скал я обратил в парки с живописными дорожками, гротами, мостиками и беседками...»). Но иногда Скрябин способен ярко схватить впечатление, описать тот или иной эпизод поездки с реалистической точностью.

Посмотрев Иматру, он расскажет, как этот водопад и прекрасен, и тяжел («улыбка угрюмого великана»), как вода разбивается о камни, разлетается брызгами, дождем сыплется вниз. И как замечательна, но и безотраднa финская природа^[33].

За Финляндией последует снова Петербург, его пригороды. Потом на пароходе он отправится в Ригу с заходом в Ревель. В морских впечатлениях много мечтательности, восторженности, преувеличений. И все же в письме Наташе — не просто высокие слова, но — сквозь ощутимо приподнятый тон — живой образ:

«На следующий день я проснулся до восхода солнца, то есть часа в два, и сейчас же вышел на палубу, где меня ожидало столько дивных впечатлений. В воздухе была такая тишина, что дым, выходивший из трубы, поднимался темным столбом прямо вверх. Зеркальная поверхность воды отражала в себе небесный свод, а на одной половине горизонта не было заметно, где этот свод кончается и где начинается его изображение. Казалось, что мы находились в центре громадного голубого шара, и эта спокойная, бледная голубая даль раскрывала свои объятия мысли, уносившейся в бесконечность на лучах брошенного взгляда».

В Ревеле, где пароход стоял три часа, он торопится прокатиться на извозчике по городу, побывать в городском саду и даже заскочить в ревельский музей. Потом будет Рига, за Ригой Дуббельн. Здесь отдыхала семья фабриканта Мамонтова, дочери которого Скрябин давал уроки игры на фортепиано. И тут он успевает покататься на лодке, нагуляться, послушаться легкой музыки в исполнении местного оркестра, увидеть иллюминацию и фейерверк.

Обилие впечатлений — не спешка. Это жажда жизни. Вернувшись в Москву, он проедет с вокзала на вокзал и отправится в Демьяново, на дачу адвоката Владимира Ивановича Танеева, брата своего учителя. Здесь он уже «осядет» надолго. Разве что съездит однажды в Москву, чтобы решить вопрос с воинской повинностью и позже получить уведомление, что «рядовым» числился совсем не долго и что от воинской повинности он освобожден.

В Демьянове Скрябин, соскучившийся по музыке, сразу прилепится к роялю. Но еще неутоленная тяга к жизни возьмет свое. Молодежи было много. Весельем был пронизан воздух Демьянова. Скрябин вместе со всеми готов погулять, поболтать, отправиться на пикник. Или, на худой конец, подшутить над строгим хозяином. Владимир Иванович Танеев поражал его невероятной аккуратностью. «Когда я иду по аллее, — вспоминает Скрябин в письме к Наташе слова своего милого и хмурого

хозяина, — а на другом конце ее валяется окурок, у меня душит горло и кружится голова».

Порядок сумрачно вежливый Владимир Иванович любил во всем: «Он иногда дает книги из своей библиотеки, причем всегда попросит не запачкать; если же по возвращении найдет малейшую пометку на одной из страниц (не говоря уже о загнутом уголке), то он в самых любезных выражениях предлагает принять эту книгу в подарок, чем ставит в крайне неловкое положение. Если кто-нибудь забывает исполнить его поручение, то он говорит: «Тем не менее я Вам очень и очень благодарен»; и благодарностью он положительно беспощадно убивает».

К концу лета Скрябин настолько надыхался вольным воздухом, что его шалости оборачиваются просто мальчишеством: двадцатилетний музыкант, уже имевший за плечами серьезные выступления, с азартом прыгает через клумбы в парке. Владимир Иванович, дрожавший над своими цветами, с ужасом смотрит на взрослого озорника, бежит к клумбе, с удивлением видит, что ни один цветок не помят. Но так и не достигнутый хозяином, проказник был наказан случаем: однажды он приземлился неудачно, вывихнул ногу и целую неделю провалялся в кровати.

*

Ольга Валерьяновна Секерина была премного удивлена, когда во время их поездки с Наташей на Воробьевы горы к ним в вагон конки вскочил сияющий радостью Скрябин. Она попыталась скрыть свое изумление и недовольство, глядя на веселые лица сестры и ее кавалера, смирилась и с тем, что Скрябин был с ними неотлучно весь этот день. Позже узнает она о том, как скрытная Наташа сумела возобновить ежедневную переписку с музыкантом. «Из нашей столовой, — вспоминала Ольга Валерьяновна, — стеклянная дверь вела в крошечный садик, в котором были два куста и железная калитка на замке, выходившая в Старо-Конюшенный переулок. Каждый вечер Наташа клала в условное место под эту калитку письмо, а утром А. Н. брал его и клал свое. Кроме того они встречались по пути в гимназию или из гимназии, но так как сестра и теперь одна никогда не ходила, разговаривать им не приходилось».

С началом концертного сезона Скрябин снова рядом с сестрами: он их встречает, занимает заранее для них места. Ольга Валерьяновна начинает догадываться, что молодые люди явно обо всем договорились за ее спиной. Не желая чувствовать себя «соучастницей» их тайного общения, старшая

сестра уходит в сторону. Скоро Скрябин становится постоянным и необходимым спутником молодых сестер. Когда же на одном из выступлений Секерины услышали самого Скрябина, восторг маленькой Наташи не могла не разделить и старшая Ольга: мастерство его выросло невероятно.

Скрябин караулит Наташу на улице, в концертах. Рад увидеть ее и на праздники. Новый, 1893 год напоминал последнее Рождество в кадетском корпусе: большая компания, костюмы, тройки, извозчики и даже фура для перевозки мебели, в которую поставили скамейки. Но ведь то «кадетское» Рождество было прощальным...

Наташа оделась клоуном, Ольга Валерьяновна — Дедом Морозом. Когда на четырехместной карете они подъезжали к месту сбора, к ним вскочила изящная испанка и с ней — еще один забавный клоун. Это были Скрябин и его друг, скрипач Коля Авьерино. Костюм придавал Скрябину смелости. В одном из домов, куда направилась веселая компания, они застали мать Наташи. И вот грациозная испанка подсаживается к ней, начинает обмахивать веером...

Возможно, это были последние беззаботные дни в его жизни. На концерте Иосифа Гофмана Наташа восхищалась игрой пианиста, Скрябин темнел лицом.

«Узнав у кого-то, — вспоминает Ольга Валерьяновна об этой маленькой драме, — что Гофман каждый день в два часа катается на коньках у Лазарика, сестра стала просить А. Н. туда прийти на другой же день, в воскресенье. А. Н. поморщился, но, конечно, отказаться не решился. Когда мы пришли к Лазарику в два часа, Скрябина там не было, — в первый раз он нас не встретил. Когда он явился через час, то уже кто-то из учеников Зверева познакомил сестру с Гофманом, и они красиво катались, весело болтая.

Мрачен был Скрябин, как туча, особенно после какой-то похвалы Гофмана *frdulein* — Наташе».

Гофман был хорош собой, к тому же его ждала карьера блестящего пианиста. Скрябин был дружен с ним, но в себе он чувствовал не только пианиста и даже не просто композитора. «Уже лет в двадцать, — признается он в годы своей известности, — у меня было твердое убеждение, что я сделаю нечто большое. Смешно! Ведь я был тогда дерзкий мальчик, который ни на что не мог бы сослаться, кроме веры в себя».

В 1892 году в издательстве Юргенсона вышел его вальс. В начале 1893-го он передает в издательство еще несколько произведений: этюд,

девять мазурок, два ноктюрна. Все они увидят свет в том же году. И хотя, как все начинающие, гонораров он не получит, но внимание эти публикации к автору привлекут. В этих вещах пока много «шопеновского». Но музыка изящна, мелодична. В некоторых мазурках проступает уже творческая дерзость юного композитора. И все же наиболее глубокое сочинение — давно сочиненный медленный этюд из 2-го опуса, тот самый, в котором больше Чайковского, нежели Шопена. За его меланхолической «раздумчивостью» можно расслышать настоящую душевную драму.

Скрябин верил не только в свои силы, но и в свою музыку. Наташа под руку с Гофманом — это было то, что лишало его этой веры. Он видел, как повзрослела и как похорошела его маленькая подруга. Теперь и другие легко поддаются ее прелести, которую он открыл первым. Скрябин мучился. Старался держать себя в руках. На шестнадцатилетие Наташи прислал изящно выполненное музыкальное поздравление. При встрече признался: хотел прислать белые розы, но боялся вызвать неудовольствие ее матери.

Но скоро впервые испытанная ревность отступила перед другим испытанием, куда более жестоким. «Боже мой, какой это мрак! Доктора еще до сих пор не произнесли свой приговор. Никогда еще состояние неопределенности не было для меня таким мученьем. О, если бы можно было смотреть светло в будущее, если бы можно было слепо верить в это будущее!» — это строки из майского письма Наташе, исповедь пианиста, которому грозит катастрофа. Вернулась болезнь руки: болели четвертый и пятый пальцы. Впереди виделось самое страшное — жизнь без возможности творчества. Письмо Наташе полно мрачных предчувствий и юношеских откровений: «Пусть лучше я исчезну в безумном порыве, но мысль останется и будет торжествовать». Когда сестры Секерины встретят его в очередном концерте — увидят совсем непривычного Скрябина: он был нервен, казалось, еще более похудел. А сестры беспечно разговаривали с молодым профессором-физиком, недавно попавшим в круг их знакомств. Наташа слушала его с интересом. Скрябин опять ревновал, нервно потирал руки, не зная, как прервать этот разговор. В такие минуты и мог зазвучать в его душе траурный марш из 1-й сонаты...

В следующий раз он уговорит Секериных идти в зал через артистический вход: здесь неожиданных знакомых они встретить не могли.

Но вскоре доктор Захарьин его обнадежил: кумыс, тепло, режим, покой. Некогда Скрябин уже проходил «репетицию» такого лечения. Теперь, в 1893-м, нужно было все начать сызнова. На пароходе по дороге в Самару он уже совладал с собой. В письме Наташе — после привычных восторгов — даже пошучивает:

«Знаете, я уже поправился немного во время поездки по Волге, которая оказалась довольно приятной. В первый день я как-то безучастно относился ко всему и почти ничего не видел; но вчера в природе было что-то особенное, неуловимое. На всем была печать какого-то чудного, неведомого настроения. Казалось, что каждая травка, каждый цветок начинает понимать всю важность бытия; все замерло и с благоговейным вниманием прислушивалось к таинственному шепоту божественного вдохновения. Слышалось: созданы, вы одарены жизнью, но не думайте, что мир для вас или что вы для мира. Вас не было, а мир существовал; вас не будет, а мир будет существовать. Не пытайтесь же отделиться от того, чему всецело сами принадлежите, не пытайтесь постигнуть великую тайну бытия или завладеть миром, которым уже владеет мысль. И как ваше тело, которое составляло некогда частицу массы, будет поглощено этой массой, так ваша мысль, ваша душа будет поглощена мыслью творения. Так будет всегда: так земля упадет на солнце, чтобы создавалась новая планета, так испарившиеся капли влаги упадут в виде дождя обратно в море, для того чтобы потом опять испариться. Затем природа сама засвидетельствовала истину поведенного миру. Как мысль о преступлении овладевает дотоле безгрешной душой, так черная, свинцовая туча надвигалась и окутывала зловещим мраком землю. Это было величественное, страшное блеском своих огненных стрел и раскатами грома шествие. Между тем на другой половине неба сияло солнце тем же ослепительным блеском. Думалось: к чему этот протест, к чему борьба? И все эти ничтожные, маленькие капли... Скоро пошел дождь и заставил удалиться с палубы в каюту. Тут ожидало нечто совсем другое. Из глубины долетали чарующие звуки вальса «Клико», исполняемого двумя блондинками с чувством, изобличающим их таланты. Но вот страшный удар грома, от которого зазвенели стекла и, казалось, весь пароход застонал. Тогда звуки вальса «Клико» замерли и исчезли... чтобы уступить место другим звукам. Господин в пенсне, вероятно, желавший показать, что гроза такое ничтожное явление, которое не возбуждает его внимания, а может быть, и не желавший показать именно этого, а руководимый другими целями, Бог его знает, — так вот этот самый господин сейчас же после того, как барышни встали, сел за инструмент и исполнил целую программу, в которую входили: кадрили «Мадам Ан-го»,

«Очи черные», также «Чаруй меня» и много других неизвестных мне вещей этого рода».

Самарские впечатления однообразны. Он живет на даче в восьми верстах от города. У него две комнаты — спальня и, как называли ее хозяева, «приемная». «Хотя я в ней до сих пор, кроме хозяйского сына да еще его собаки «Нерошки», никого не принимал», — улыбается он в письме к Наташе. Здесь, в «приемной», он пишет временами новые вещи. А больше — наблюдает: иногда сидит часами, смотрит на сад через раскрытое окно. Ему нравится услышанное выражение, что лечение кумысом — это «наивное пьянство». После третьей бутылки, действительно, тянет в сон. Да и спят здесь по 12 часов в сутки. Наташе, расточая шутки направо и налево, пытается описать «типажи» чудаков, попавших на кумыс и обитающих поблизости. То это «дама в полосатом капоте, с лицом, носящим выражение вопросительного знака, и с очень внушительным носом, на конце которого волею судеб поселились две бородавки». То это «один сумасшедший, который является ежедневно в сад и прогуливается по его дорожкам, сгорбясь, похлопывая ладонями по животу и квакая, как лягушка, причем каждому прошедшему мимо он имеет обыкновение показывать нос». То — «художник, помешанный на деталях, во всем видящий лишь одни подробности и украшения», художник, который в музыке более всего любит форшлагги и группетто: «Стоит только в каком-нибудь произведении встретиться двум или трем группетто подряд, как у него невольно навертываются слезы».

«Типажи» не просто обрисованы. Они производят действия столь же нелепые, сколь и последовательные. Действия складываются в сюжеты. Дама в полосатом капоте — «Лидия полосатая» — пыталась извести бородавки. Они лишь изменили свой цвет. Теперь ближе к дождю они становятся синевато-бурыми, к жаре — ярко-красными. И многие жители, глядя на эти украшения «полосатой», узнают об изменениях погоды. «Один сумасшедший» показывает даме нос, приводя ее в замешательство. Художник по просьбе дамы пишет маслом ее портрет — и любовь к деталям на его полотне явлена в лучшем виде: лицо затуманено, большого сходства не обнаружило, зато «поражали две ярко-багровые, имеющие вид огненных шаров, бородавки, из которых на одной красовались три громадных рыжих щетины, а на другой автор поместил муху».

Сам Скрябин тоже «чудит». Отрастил бороду. Прежде чем ее сбрить — желает, чтобы странный художник и это диво запечатлел во всех подробностях. «Я уверен, что художник будет доволен заняться детальной разработкой моей бороды, так как она вся выросла кусточками

разнообразных и причудливых форм и вообще ужасно напоминает солончаковую степь».

Но кроме забавного и милого злословия, в котором больше простой скуки и добродушия, нежели желания подшутить над ближним, он делится и более серьезными наблюдениями:

«На этот раз Вы застали меня за довольно серьезной работой: делаю вычисления относительно музыкальных форм, и вот какого рода: сегодня утром я читал прекрасное сочинение о флоре нашей планеты и об отношениях тропических форм к формам других широт. Это обстоятельство породило в моем воображении фантастическую пропорцию. Принимая формы нашей современной музыки за формы средних широт относительно музыкального экватора, я беру отношение этих форм к идеальным (то есть к наиболее развитым и широким) и приравниваю его к другому, уже найденному отношению форм тропических широт к средним. Решение этой пропорции точно немыслимо, но зато можно делать массу допущений, почему задача становится еще интереснее. Вот что иногда наводит на размышления. Невольно думается, что реалисты-художники, пожалуй, и правы, и что вся реальная школа с ее дедушкой Бальзаком и отцом Густавом Флобером в конце концов одна восторгается, и что впоследствии все художники будут черпать свое вдохновение единственно в природе и жизни и окончательно забудут самих себя и свою субъективность».

Признание в устах «субъективиста» Скрябина поразительное. Лишний раз подчеркнувшее: Скрябин — вовсе не тот, кто копается только в своем «я». Он настолько вглядывается в себя, насколько чувствует родственность этого «я» природе. В самом себе бессмысленно искать какие-либо переживания, если здесь не присутствует мироздание.

Самарой его вынужденный отдых закончиться не мог. Доктора предписали морское купание. И скоро тетя повезет его в Крым. Он, устав от вынужденного безделья, торопит свое возвращение в Москву — скорее «докупаться» и ехать. В своих «отчетах» Наташе — попытка словесной живописи, где настроение начальных строк описания (разочарование) вытесняется противоположным (очарование), как в музыке одна и та же тема может менять свой характер.

«Здесь, в Гурзуфе, хорошо, но что-то мешает мне вполне наслаждаться прелестью природы. Поездка в Крым произвела на меня совсем иное впечатление, нежели я ожидал. Вообще я более и более убеждаюсь в том, что нельзя верить ни описаниям, ни рассказам, во-первых, потому что не существует двух людей, у которых природа вызывала бы совершенно

сходные ощущения, а во-вторых, потому что воссоздание виденного в рассказе, с одной стороны, и воссоздание прочитанного в воображении — с другой, никогда не бывают тождественны. По-моему, Крым можно уподобить личности, которая во что бы то ни стало хочет казаться лучше, нежели она есть на самом деле, по крайней мере с внешней стороны, и которой, нужно заметить по справедливости, это вполне удастся. Франт украсил себя кипарисами, лаврами, гранатами, магнолиями и другими южными растениями и, хотя на зиму и укрывается рогожками и стеклышками в защиту от стужи, однако это не мешает ему щеголять и гордиться своей «подтропической» природой. Вот физиономия Гурзуфа: гребни возвышенностей, отделяющих живописную долину от высоких холмов хребта Яйлы, покрыты рядом стройных кипарисов, служащих естественной границей цветущего сада, расположившегося по южному склону этих возвышенностей до самого моря. Самые нежные южные растения нашли здесь приют, и даже олеандры чудной своей задумчивой страстью красуются здесь под открытым небом. Очертания гор, иногда капризные, даже дикие, а иногда мягкие, ласкающие, исчезнувшие в объятиях мечтательных облаков, придают местности разнообразный характер, а море, чудное южное море, довершает прелесть страны».

Лечение дало свой результат. К самарскому кумысу и гурзуфскому купанию он добавил и собственные упражнения. Потом и через многие годы его будут видеть непроизвольно играющим правой рукой беззвучные «трели» на случайно подвернувшемся предмете или — чаще всего — на тыльной стороне левой руки. Творческим наследием этого времени станет 1-я соната, — с трагедией, надрывом, похоронным маршем в конце, — и две пьесы из сочинения 9-го: прелюдия и ноктюрн для левой руки. Прелюдия печальна, протяжна и в глубине своей светла. Ноктюрн — застывшее в звуках размышление-воспоминание. Он просветлен еще более, да и написан в мажоре. Музыка этих пьес столь «насыщена» и столь прозрачна, что, кажется, одной рукой охватить это широкое звуковое пространство невозможно.

Отступившая болезнь еще долго беспокоила его. Скрябин 1893 года запомнился современникам худым, бледным, с зеленоватым лицом. На руках — вязанные дома шерстяные напульсники красного цвета. Когда он выходил на эстраду, они сразу бросались в глаза. Перед тем как сесть за инструмент, пианист указывает на правую руку, и публика знает: ей надо быть снисходительной.

Жил Скрябин по-прежнему с тетей и бабушкой. Боялся их беспокоить шумной компанией, потому дома принимал друзей неохотно. Свою музыку

показывал в гостях у друзей, но делился ею щедро.

Мучительный год заканчивался. Судьба выводила его из поры переживаний и тревог. 11 февраля 1894 года в Петербурге, при особом содействии Сафонова, Скрябин дает первый авторский концерт. Он играет сонату с похоронным маршем, этюд, мазурки, ноктюрны, экспромты... На концерте присутствует лесопромышленник М. П. Беляев. Эта встреча во многом решила дальнейшую судьбу композитора.

*

Митрофан Петрович Беляев был не просто человек с «деловой хваткой». Большой, крупный, с усами и бородой вполне «купеческими», он знал французский, английский и немецкий языки. При значительной образованности, плевал на пол совсем в духе своих предков. Знал черную работу, капитал заработал не столько благодаря «доле» в деле отца, сколько собственным старанием. Был щедр, но знал счет деньгам. Был вспыльчив, иногда неукротим, но чаще — предупредителен и приветлив. Одним из его увлечений были карты — винт и бостон. Здесь в азарте мог обругать незадачливого напарника «сапогом» или «лаптеплетом». Но привязанность к картам бледнела рядом с настоящей страстью — к музыке.

Митрофан Петрович был дилетант, играл на альте. Испытывал настоящее наслаждение, музицируя в домашних оркестрах. Много позже Анатолий Константинович Лядов расскажет о своей встрече с этим человеком: «...я был дирижером оркестра в кружке любителей музыки. В числе любителей на альте играл и Беляев. Мы сошлись быстро. А потом я его познакомил с Глазуновым». Первые русские концерты, организованные Митрофаном Петровичем, будут состоять из сочинений молодого Александра Глазунова. Стараниями «лесопромышленника» был впервые поставлен и «Князь Игорь» покойного Александра Порфирьевича Бородина. Когда же после премьеры был поднят тост за дорогого «мецената», Беляев вспылил: «Я не меценат, а купец. Покупаю жемчуг. Знаете ли вы, за какую цену я его перепродаю, сколько заработаю?» Однако весь доход от спектаклей при этом достался наследникам автора оперы и медицинской академии в Петербурге. В 1886 году в Лейпциге открылось беляевское музыкальное издательство. Здесь печатали произведения русских композиторов, содействуя их распространению и пропаганде. «Двигать русскую музыку» — эту задачу Беляев превратил в смысл своей жизни.

По пятницам у себя дома Митрофан Петрович собирал музыкантов-любителей, с которыми разучивал квартеты. Приходили к нему и профессионалы: Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, Витол, братья Блуменфельды. Заглядывали Репин и Чайковский, музыкальная молодежь. Появлялся патриарх русской музыкальной и художественной критики старик Стасов, показывался и острый музыкальный критик Г. Ларош. Его воззрения на музыку столь заметно расходились с воззрениями Римского-Корсакова, что Николай Андреевич предпочитал с ним, по возможности, не разговаривать. «Беляевские пятницы» будут, не просто домашними собраниями. Они войдут в историю русской музыки. Многое здесь исполнялось впервые, хотя и «в набросках». Атмосфера «пятниц» творчески действовала на всех участников, а через них — на состояние и «тайные стремления» музыки рубежа веков.

Позже скажут, что на Скрябина внимание Митрофана Петровича обратил Глазунов. Другие будут убеждать, что знакомство шло через Сафонова. Как бы там ни было, но уже скоро Беляев становится почитателем начинающего композитора, а в скором времени — и добрым другом. «Благодарю судьбу, которая мне послала Вас на моем жизненном пути», — признание Скрябина в одном из писем старшему товарищу запечатлело чувство, которое он пронесет через всю жизнь.

Для участников «беляевских пятниц» молодой музыкант был талант несомненный. Скрябин появлялся здесь во время наездов в Петербург. Позже, когда он станет уже совсем «своим», этого хрупкого молодого человека запомнят на большом турецком диване в любимой позе «полулежа» или за роялем. Среди узкого круга музыкантов и любителей он мог играть часами и на «беляевских пятницах» иногда проигрывал целые концерты из своих сочинений. Произведения его поначалу принимали по-разному. Кому-то они казались еще слишком «шопеновскими», недостаточно зрелыми. Лядов, напротив, ценил в Скрябине именно продолжателя великого поляка. И только «почвенный» Стасов, как и Беляев, за сочинениями нервного молодого человека видел что-то несравнимо большее.

Митрофан Петрович положил Скрябину невероятный для начинающего композитора гонорар: 200 рублей за сонату, 50 — за небольшую пьесу. Александр Николаевич был и обрадован, и сконфужен, предлагал даже уменьшить сумму. Беляев вел себя по-купечески уверенно и по-отечески твердо. Съездил в Москву, познакомился с семьей музыканта. С тетей и бабушкой он сразу нашел общий язык. Скоро Любовь Александровна станет между «Шуринькой» и Митрофаном Петровичем

звеном незаменимым: Беляев во всем любил порядок, Скрябин был рассеян до крайности, письма посылал неаккуратно и часто не в срок. Тетя умела вовремя вмешаться, помочь племяннику, что-то объяснить Беляеву. Объяснять приходилось довольно часто, — Митрофан Петрович и Александр Николаевич были во всем различны: возраст, манеры, характеры.

Но любовь к музыке у лесопромышленника и Скрябина была одинаково страстной. Неудивительно, что год от года дружба крепла и скоро Скрябин даже не будет чувствовать смущения, обращаясь к Митрофану Петровичу на «ты». Когда Александр Николаевич приезжал в Петербург, Беляев неизменно приглашал его пожить у себя. К 23 ноября, то есть ко дню ангела старшего друга, Скрябин неизменно появлялся у Митрофана Петровича, оставаясь на несколько дней или даже недель: за 23-м следовало 27 ноября, когда Беляев отмечал «день рождения русской музыки» — то есть день первой постановки «Жизни за царя» и «Руслана» Глинки.

К своему молодому рассеянному другу Митрофан Петрович относился как к живой драгоценности: печатал ноты, устраивал концерты, сносил неряшливость, неаккуратность ради новых скрябинских сочинений. Но чем тверже чувствовал себя композитор в своем творчестве, тем больше неприятностей ожидало его в «делах сердечных». Зимой 1894-го умер Зверев. Скрябин не мог не испытать сожаления, не вспомнить своего первого учителя. Но печаль смешивалась с неодолимым желанием стать для Наташи заместителем Николая Сергеевича. Благоразумная мать предпочла Скрябину другого ученика Зверева, Константина Игумнова. Скрябин с ним дружил, он знал, что Константин Николаевич никогда не встанет между ним и Наташей. Но досада была велика^[34]. Мария Дмитриевна настойчиво препятствовала взаимному чувству Наташи и Александра. Впрочем, теперь и сама Наташа могла вывести юного музыканта из душевного равновесия.

«В начале весны, — вспоминала Ольга Валерьяновна, — в 4-й гимназии предполагался любительский спектакль в пользу общества нуждающихся гимназисток. Меня пригласили участвовать в этом спектакле. Режиссером у нас был Н. И. Музиль, артист Малого театра; дочь его Надя, в будущем артистка Музиль-Бороздина, училась с сестрой в одном классе. Играла с нами Ольга Леонардовна Книппер; она тоже была любительница, но ее огромное дарование чувствовалось уже тогда. Благодаря ей и Музилю спектакль прошел с большим успехом. После спектакля открывался бал: устроительницами и распорядительницами

были выпускные, среди них и моя сестра.

Девочки приложили все свое умение, чтобы сделать вечер красивым и веселым: они наделали массу искусственных цветов, орденов, лент с бубенчиками, купили конфетти, серпантин. Был приглашен оркестр, много хороших танцоров, среди них и товарищи сестры по катку, превратившиеся из гимназистов в студентов-первокурсников.

На этот спектакль я послала билет А. Н. Когда пришла в зал из артистической, первым встретил и приветствовал меня А. Н. Он никогда не танцевал, и мы с ним в качестве скромных зрителей уселись у стены наблюдать за танцующими.

Сестра моя превратилась из подростка — «маленькой Наташи» — в красивую стройную девушку, ей только что исполнилось 17 лет. С удивительной грацией исполняя все новые танцы, входившие тогда в моду, она имела большой успех, и стул ее, стоявший рядом со Скрябиным, был все время пуст. У А. Н. от этого «неприятного зрелища» безумно разболелась голова, он разнервничался, часто вскакивал и, чувствуя себя очень плохо, скоро уехал домой».

*

То, чего он ждал так долго, скоро случилось: гимназию Наташа окончила, и окончила с блеском. Скрябин появился с визитом. Чувствовал себя уверенно, «взросло». Мария Дмитриевна была на редкость любезна. Сестры хотели пригласить Скрябина на лето погостить в их имение под Курском...

Лето у Секериных было «гостеприимным», в имении перебивало множество Наташиных подруг. И Скрябина сестры ждали с нетерпением.

Он живет в Москве, потом — на даче в Поварове вместе с тетей, наконец, гостит у консерваторского друга Эмилия Карловича Розенова в Зенине под Люберцами.

Наташа присылает ему сухие цветы в конвертах. Он их целует, всюду носит с собой. Потом приходит и приглашение. И вдруг — он срывается и едет в Кисловодск... У Секериных он так и не появился.

«Он намеревался заехать к нам по пути в Крым, — объясняет эту странность Ольга Валерьяновна, — но состояние его здоровья изменило все его планы; он поехал в Кисловодск к Сафоновым. Оттуда писал, что так плохо себя чувствует и нервы в таком состоянии, что, кроме неудовольствия, он ничего не может доставить всем присутствующим».

То, что он был серьезно утомлен, в этом нет никакого сомнения. Он долго работал над *Allegro appassionato* для Митрофана Петровича. Ранее это была первая часть сонаты. Финал долго не давался, соната не хотела заканчиваться. Теперь он расширил и усложнил первую часть, сделав ее самостоятельной. Розенов, вспоминая с восторгом прежний вариант, умоляет Скрябина вернуться к сонате. Александр Николаевич непреклонен. Но *Allegro* сопротивляется воле композитора. Он сидит с ним до четырех, а то и до пяти утра, встает рано... Держать корректуру Скрябин уже почти не в состоянии, благо помогает Сафонов. Милый Василий Ильич не только вычистил опечатки, но сам же и отвез рукопись в Петербург, в контору издательства Беляева.

Но усталость усталостью, а попасть к Секериным так хотелось! Увы, приглашение пришло только от Наташи. От Марии Дмитриевны — ни намека, что она хотела бы его принять. В сердцах Скрябин поддается уговорам Сафонова, едет в Кисловодск. Оттуда шлет Наташе свое «объяснение»:

«Еще и еще раз прошу Вас принять благодарность за Ваше любезное приглашение; также напишу Вам здесь еще раз, почему я не мог воспользоваться им. Уже летом я не мог похвалиться своими нервами. Осенью же, когда я жил некоторое время с Василием Ильичем Сафоновым и совершенно неумеренно предавался работе, состояние моей нервной системы дошло до такой степени раздражения, при которой человек становится совершенно нетерпимым в обществе. Мне нечего говорить Вам о том, насколько трудно мне было отказаться от столь приятной для меня мечты посетить Вас, а с другой стороны, я сознавал, что появление мое было бы для всех большой неприятностью. Василий Ильич настаивал на моей поездке за границу, но на это потребовалось бы слишком много времени, и вот я решился вместо этой заграничной поездки совершить маленькое путешествие на Кавказ. В настоящее время я нахожусь у Сафоновых в Кисловодске и не знаю, как мне благодарить их за то радушие и гостеприимство, которыми они меня подарили. Чудный кавказский воздух и горы, по которым мы ежедневно совершаем с детьми (мне судьба гулять с детьми) довольно длинные прогулки, имеют благотворное действие, и я надеюсь к октябрю сделаться человеком».

В октябре он действительно объявится — окрепший, живой. Не жаловался даже на руку. К Секерным зачастил. Наташа теперь «взрослая», она учится на исторических курсах, Скрябину, когда он появляется, читает биографию Бетховена. Он дарит ей романс. Увы, весьма традиционный.

Хотел бы я мечтой прекрасной
В твоей душе хоть миг пожить,
Хотел бы я порывом страстным
Покой душевный возмутить!
Великой мыслию творенья
Головку чудную вскружить
И целым миром наслажденья
Тебя, о друг мой, подарить!

Слова, им написанные, выдают не только слабость стихотворной техники. Чувства, наполнявшие композитора, вылились в неказистые и банальные фразы. Правда, две строки:

Великой мыслию творенья
Головку чудную вскружить... —

содержат зародыш оперы, над которой он будет биться позже.

Музыка была столь же странна для Скрябина, как и текст. Розенов, услышав этот романс, назовет его «офицерским». Да и сам Скрябин говорил о музыке, что ее нужно писать заново. Но думать об этом ему уже некогда. Он погружен в другое сочинение.

Однажды Ольга Валерьяновна, вернувшись домой, застанет Скрябина и сестру за столом. Перед композитором лежала нотная бумага. Он что-то быстро записывал. Потом отрывался, проигрывал на рояле своей «маленькой музе» куски, что-то пояснял. Когда услышал вопрос старшей сестры: «Какую вы там фантазию создаете?» — ответил: «Наталя Валерьяновна создает мне настроение, а я создаю сонату».

Через несколько дней он принес свое детище. По краю нотной бумаги вились виньетки из цветов. В заглавии стояло: «Соната-фантазия».

Эта вещь будет переписываться несколько раз, вынашиваться долго. Ее окончательный вид вызреет через три года. Что осталось в ней от «Наташиного» варианта?

Жизнь Скрябина была так же неустойчива, как и его творчество, будто вбирала в себя множество «черновиков», лишних тактов, «неокончательных вариантов». Он навещает Наташу, много сочиняет. Каков Скрябин во всем остальном — об этом позже расскажет Игумнов: «...вел образ жизни довольно несуразный: вставал всегда часа в два, затем

совершенно неукоснительно каждый день в 4–5 часов ездил с визитами, посещал знакомых и т. д.; он вообще был проникнут светскостью и, быть может, немножко разыгрывал из себя парижанина. Он тогда совсем не выступал, потому что рука у него продолжала болеть; дома он тоже играл очень мало — только показывал свои сочинения... Но и в этих кратковременных домашних показах чувствовалось, что как музыкант и пианист он обладает исключительными достоинствами. У него был великолепный по мягкости и какому-то особому *vibrato* звук, легкая подвижность пальцев, на редкость живая фразировка. Он бесподобно педализировал, и я вполне солидарен с теми, кто говорил, что на его ноги надо было смотреть не меньше, чем на руки...»

В концертах он все-таки участвовал. В Петербурге и в Москве. На московском была Наташа с матерью. Как бы ни была Мария Дмитриевна не расположена к Скрябину, игра композитора восхитила и ее. Публика встретила пианиста с воодушевлением. И отклики на эти выступления весной 1895 года — хоть и не без всяких «но», однако писаны были с «подъемом»: «серьезные композиторские задатки», «...обладает несомненным талантом и как пианист, и как композитор», «богатая и вместе с тем тонкая гармония, искренность настроения», «благородство фортепианного стиля, совершенно чуждого всех обычных, установившихся в подражание Листу, приемов». Благожелателен был даже отзыв ворчливого Кюи. Хоть он и нашел в Скрябине избыток «духа Шопена», но отметил и важное: «много тонкого вкуса, изящества», «проявляется глубина мысли и чувства, проявляются увлечение, страсть и сила», «гармонизация часто оригинальна»...

Вряд ли Скрябин знал, что рецензии предшествовала стычка брюзгливого Кюи со Стасовым, которую благородный старик пересказал в письме к Беляеву:

«Как я был удивлен вчера вечером в концерте, увидав, сколько людей восстановлено против Скрябина!! Во-первых, Кюи, который мне объявил, что Скрябин — да, недурно, но однообразно и ничего особенного нет!! Задал же я ему за это гонку и много раз повторил: «Нет, Вы лучше пойдите и хорошенько послушайте», — на это он порядком рассердился».

Славный, «неистовый» Стасов переубедил Цезаря Антоновича. У беляевцев уже никого убеждать не приходится. Запись в дневнике издателя «Русской музыкальной газеты» Н. Ф. Финдейзена говорит и об этом:

«Все от него вповалку — и Римский-Корсаков, и Лядов, и Blumenfeld с Лавровым, и Беляев (и, конечно, Стасов). «Сперва он сыграл свой ноктюрн. Так себе, ничего. Ну, думаю, — говорит Стасов, —

если и все так, то тут еще нельзя ожидать нового и хорошего. А потом он сыграл фантазию. Это черт знает как хорошо. Мы все кричали и сейчас же сию минуту заставили ее повторить»...»

Скрябин-композитор становится величиной все более несомненной. Беляев его торопит, он хочет, чтобы Саша быстрее завоевал себе аудиторию. Скрябин сидит над этюдами (они войдут в опус 8) и — медлит. Перед Митрофаном Петровичем приходится оправдываться: «Работаю я теперь буквально целые дни, как встаю, сажусь за писание и так, не разгибаясь, и просиживаю до вечера; не выхожу даже погулять. Вы подумаете, что я пишу что-нибудь новое? Вовсе нет; все этюды. Некоторых из них Вы и не узнаете, такой переделке они подверглись...» Зачем он так долго мучается со все теми же произведениями? — В ответ звучит фраза, которую композитор мог бы повторить и через год, и через десять лет, и в конце жизни: «Выпускать же в неоконченном виде мне ничего не хотелось бы».

У него есть почитатели, и самые авторитетные. Есть друг-издатель. Есть уже настоящий успех у публики. Но утомление композитора достигает опасной грани. Его апрельское письмо Беляеву — настоящая исповедь. Здесь сошлось все: и очень личное, и творческое, а за всем — крайнее нервное напряжение:

«Многоуважаемый Митрофан Петрович!

Примите мое приветствие «Христос воскрес» и пожелание всего лучшего. К сожалению, мне, вероятно, не придется на праздниках лично увидеть Вас. Причина тому довольно сложная, я Вам о ней расскажу, писать же мне не хотелось бы. Не сердитесь на меня, дорогой Митрофан Петрович; от Вас уже столько времени нет весточки, что я думаю — Вы меня и знать уже не хотите. Ну право же, когда приеду, побраните, накажите, только не сердитесь. Вчера мы провели почти целый день с Василием Ильичом, с которым больше 2-х недель не виделись. Я его очень огорчил одним сообщением о себе, тем, которое отчасти и служит причиной задержки. Мы очень долго говорили, спорили, и в конце концов все-таки каждый остался при своем. Мне очень интересно будет знать Ваше мнение о том же предмете, который я Вам при свидании подробно изложу, если Вам не неприятно и не скучно входить в мою интимную жизнь. Вот Вы меня раз в письме назвали беспомощным и знаете, что, действительно, в некоторых отношениях-я ребенок совершеннейший: шага не могу сделать уверенно. И все крайние настроения: то вдруг покажется, что сил бездна, все побеждено, все мое; то вдруг сознание полного бессилия, какая-то усталость и апатия; равновесия никогда не бывает. Я

говоря, что у меня сердце относится к разуму, как благоразумный артист к критику: он выслушивает его, а сам продолжает идти по раз избранному пути. А критик старается страшно, рецензия за рецензией, наставление за наставлением, и все ни к чему. Вот ведь какой разлад. Ведь нужно же было двум полюсам поместиться в одном человеке. И, право, не знаю, кто победит. Однако простите, Митрофан Петрович, что так злоупотребляю Вашим терпением. Сегодня Вы, наверное, скажете: нет, уж пусть лучше короткие письма пишет. Не сердитесь же на меня и напишите об этом, до тех пор я не успокоюсь. Передайте мое поздравление и лучшие пожелания Марии Андреевне и не забывайте преданного Вам А. Скрябина».

«Сердце» и «разум», «артист» и «критик»... Беляев чувствует душевный «раздор» Скрябина. И готовит ему длительный отдых — заграничное путешествие.

*

Европа нужна была композитору и для отдыха, и для творчества. Он сходит с поезда в Берлине чудесным ясным утром. Останавливается в отеле «Бристоль». Жадно ловит впечатления, осматривает город, надеется навестить Мендельсона, родственника знаменитого композитора, хранителя автографа Пятой симфонии Бетховена. Чувства, одолевающие его, странны: ему и весело, и печально. Хочется все новых и новых впечатлений. И в то же время его не отпускает грусть. В письме Наташе он называет себя «одиноким на чужой стороне».

Берлин композитор объездил весь, в совершенное восхищение привела его улица, ведущая к зоологическому саду. О самом саде впечатления смазаны. Запомнилась лишь неприятность. «Во время прогулки по зоологическому саду, — пытается он шутить в письме к Наташе, — какое-то чудовище забралось ко мне в глаз и отравило весь вечер. Вместо предполагаемого концерта я должен был отправиться к доктору для удаления непрошеного гостя и затем провести целый вечер дома, предаваясь занятию, совсем неприличному мужчине, а именно проливанью слез».

И все же в начале путешествия приподнятое чувство — преобладает. В Дрездене он встречается с музыкантами, тихо ходит по знаменитой картинной галерее. Потом торопится в Бастай — одно из живописнейших

мест на берегу Эльбы. Здесь побывает и еще раз, с нотной бумагой, и успеет набросать множество музыкальных мыслей, которые потом еще долго будут превращаться в фортепианные сочинения. В Дрездене Скрябин дождется отца. Их встреча будет длиться всего четыре дня, — Николай Александрович торопился к месту службы, в Турцию. Кажется, это была одна из самых счастливых встреч. Отец и сын всегда различались своими интересами, но теперь это смешное их взаимонепонимание стало дружеским.

В Гейдельберге они расстанутся, и сразу Скрябин ощутит всю жуть одиночества. «Как я ни храбрюсь, — признается он Беляеву, — как ни стараюсь не распускать себя, а все-таки иногда бывает ужасно, ужасно тяжело».

Он сидит у Гейдельбергского замка, который в серой пелене кажется ему печальным. Каменная память о прошедших временах наполняет его душу благоговением. Но железные перильца на краю обрыва, смешные, жалкие надписи с указательными пальцами, вывески ресторанов и толстые физиономии гидов вызывают лишь раздражение. Скрябин счастлив в общении с природой, но совсем не расположен к любым знакам цивилизации.

Время от времени его посещает беспричинная тоска. В Гейдельберге композитор вдруг почувствует себя настолько плохо, что ему придется обратиться к врачу. Тот посоветует водные процедуры в Шёнеке на Фирвальдштетском озере, путешествие по Швейцарии и морское купание в Италии.

Нервы и в самом деле были в негодном состоянии. Четыре дня непогоды Скрябин провел в отеле. Это был не просто дождь. Гейдельберг погрузился во мрак. Дождь шел не переставая, и капли, — как ему мерещилось, — не падали с неба, а возникали из самого тумана. Что он пережил в эти дни, когда не мог ни сочинять, ни читать, а только ходил из угла в угол? Увидев однажды утром в окне голубой просвет, бросился из отеля на улицу, как из тюрьмы. Перед сном он вспомнит чудный, проведенный на свежем воздухе вечер, когда он пытался всматриваться в окрестную природу глазами натурфилософа: «Сколько новых форм, неизведанных комбинаций! Как природа изобретательна и как трудно воспринять полностью все, что она предлагает»...

Скоро за этими перепадами настроения придут головные боли. Он напуган. Не может понять, откуда пришла эта мука. В нем пробудилась давняя детская мнительность. Ранее отпустив усы и бороду, теперь он стрижется наголо, надеясь, что голый череп — лучшее средство от

мозговых спазм.

Старается больше бывать на воздухе. После обеда гуляет по пять часов, рано ложится спать. И все-таки невероятно много работает. В Гейдельберге написаны шесть пьес, в основном прелюдии, которые войдут в опусы с 11-го по 17-й. Отсюда же он пошлет Наташе Секериной письмо, в котором прозвучит неожиданное для композитора, которого так часто считали слишком уж «европейцем», признание:

«Я все-таки должен сказать, что как ни хороша Европа, а русскому человеку русскую деревню ничто не может заменить; есть какая-то особенная, необъяснимая прелесть, в основе которой лежат ширина и полет. Я не мог бы выжить больше недели в одном месте горной страны. Линия гор прекрасна, но неподвижна и потому утомляет, и в конце концов начинает угнетать...»

Позже композитор будет подолгу жить в Европе. Полюбит горы Швейцарии. Но строки о русской равнине выдают скрытый от глаз «пейзаж» музыки Скрябина, как и другие слова, несколько ранее сказанные той же Наташе:

«Может быть, Вас не привлекает наш простой, но задушевный, меланхолический русский пейзаж? Не думаю. Нельзя не любить правду. В южной природе хвастливая, блестящая внешность часто закрывает собой другие стороны».

Европа радовала Скрябина. Она дала ему массу впечатлений. Но она дала ему возможность глянуть на Россию новыми глазами. В том же Гейдельбергском письме он скажет: «А вот мы так свыклись с прелестью наших равнин, что и не замечаем ее». Ему нужно было надышаться воздухом Европы, чтобы после с большей жадностью глотать русский воздух.

В Шёнеке, куда ему наказал ехать доктор, он остановиться не пожелает. Там дорогие пансионы, кроме того, на каждом шагу можно встретить курортников с больными нервами. Видеть изо дня в день «ненормальных» Скрябину не хотелось, и он переезжает в Вицнау. Здесь он встретит знакомых из Москвы, будет кататься с ними на лодке по Фирвальдштетскому озеру, забыв про одиночество. Но вот знакомые отправляются в Россию, и тоска наваливается с новой силой. Природа Швейцарии великолепна, с этим он не может не согласиться. Люди же ему кажутся невероятно скучными, их практицизм видится ему почти анекдотичным. Два семейства он, впрочем, готов посещать. Особенно волнуют встречи с мадам Гомель: когда-то она знала его мать и не раз слышала ее в концертах.

В Вицнау Скрябин осел основательно. Митрофан Петрович сам решил ехать за границу. Здесь, в Швейцарии, они должны были встретиться. Но пока Скрябин живет один, и некоторые его письма не могли не тревожить его старшего друга:

«Дорогой Митрофан Петрович, Вы спрашиваете меня о моем здоровье. Скажу Вам, что физически я, кажется, ни на что не смею жаловаться. Только настроение у меня какое-то особенное, нехорошее; определить его я сам не могу. Какое-то беспокойство, ожидание чего-то нехорошего живет во мне и мучает меня непрестанно. Хочется мне забыться, пожить простой жизнью и не могу. Простите, что я Вам говорю откровенно, но я только Вам говорю. Не думайте, что у меня есть какое-нибудь несчастье; я был бы неблагодарным, если бы пожаловался на что-нибудь; тут причина вся во мне. Может быть, это просто усталость, уже, право, не знаю. Да в письме неудобно обо многом говорить; но я в надежде на скорое свидание откладываю это до такового».

В Вицнау он снова пишет много, и опять главным образом прелюдии. Более крупные вещи сейчас ему не по душе, слишком странна застывшая в нем тревога.

С Митрофаном Петровичем они встретятся на исходе июня. Одиночество на время оставит Скрябина. Правда, ненадолго.

Их совместный маршрут проследить нелегко. Друзья собирались ехать в Ниццу, побывать в Женеве, Базеле, Мангейме, Гейдельберге, Франкфурте, Льеже, Брюсселе и осесть в Анхене. Где они успели побывать? Что видели? Их совместное путешествие проясняется лишь к самому его концу. В июле Скрябин шлет Наташе коротенькую весточку из Ан-дерматта: «Шлю Вам свой привет из страны вечных снегов и диких скал под звуки жалобных песен ветра, отвечающих моему настроению». В начале августа Скрябин с Беляевым очутились на конкурсе пианистов имени Антона Рубинштейна.

Из русских музыкантов здесь выступали четверо. Трое же — Иосиф Левин, Константин Игумнов и Федор Кенеман — были старые знакомые. Жюри состояло из двадцати трех человек, известных музыкантов было не так уж много: Бузони, Клиндворт, Дьемер, Сафонов. Скрябин волновался за Игумнова, был рад убедиться, что Константин Николаевич играет великолепно. Но премию получил Левин, Игумнов «заработал» лишь почетный отзыв.

Самого Скрябина куда более спокойный Константин Николаевич нашел «совсем в растрепанных чувствах». Своей ученице, Наташе Секериной, он пишет об Александре Николаевиче:

«...Он представляет собою человека, у которого нет ничего в будущем,

очень мало в настоящем и все в прошлом. Хотя, по его словам, он счастливейший человек в мире, однако это не мешает ему утверждать, что пора ему на покой, что он более всего желает умереть и пр. Все эти разглагольствования не мешают, конечно, ему оставаться таким же милым, как и раньше. В Берлине я его очень огорчил, сказав ему, что он постарел. Не правда ли, как это последовательно со стороны человека, которому земная жизнь наскучила?»

Юношеская грусть — дело обычное. Но Скрябин явно был угнетен предчувствием. «Саша по-настоящему любил только Наташу и больше никого», — скажет спустя многие годы его тетя, Любовь Александровна. И с этой любовью, как и с его душой, творилось что-то неладное.

*

По приезде в Россию поначалу все, казалось бы, идет по-прежнему. Ольга Валерьяновна вспомнит его первое посещение, вспомнит «европейский вид», что он «одет был с иголочки». Вспомнит и его спокойное настроение. Скрябин рассказывал о Европе, о своих сочинениях, изданных Беляевым в Лейпциге, с особой теплотой — о рояле, недавнем чудесном подарке Митрофана Петровича. По всему чувствовалось, что Скрябин — уже состоявшийся музыкант, что он и сам себя таковым ощущает. Скоро он принесет подарок — рукопись своего сочинения, тут же сыгранную на рояле. Наташе — продолжает писать все те же полудетские записки. Ни Мария Дмитриевна, ни старшая сестра уже не обращают на них внимания. Что он писал Наташе в посланиях, не рассчитанных на чужой глаз? Через многие годы в его рукописях обнаружат одно, небольшое:

«Выслушайте: это голос больной измученной души; вспомните и помолитесь за человека, которого все счастье в вашем счастье и которого вся жизнь вам принадлежит.

А. Скрябин».

Надрыв сквозит за этими строчками. 1895 год — это год их прощальных встреч.

В декабре Ольга Валерьяновна с Наташей старательно распространяют билеты среди знакомых на концерт Николая Авьерино, где должен был выступить и Скрябин. Но в том же декабре Скрябин посылает Наташе письмо, — без всякого обращения, — которое поражает своей неожиданной резкостью:

«Еще раз повторяю, что ложь для меня более невыносима. Есть вещи, к которым нужно относиться серьезно. Действовать нужно просто и открыто (если уважают) и уже во всяком случае объяснять, почему необходима ложь, если она порождается. Я слишком уважаю, чтоб говорить и поступать иначе, и совершенно не могу понять, к чему эта ужасная, никому не нужная, порождающая только одни неудовольствия ложная обстановка».

Причина, заставившая написать эти несколько фраз, похоже, ушла в небытие. Общая обстановка — отношение к Скрябину матери Наташи — по-видимому, все та же. Но что-то он чувствует и в самой Наташе. 17 декабря композитор уезжает в Петербург. Там его настигнет письмо от его повзрослевшей «маленькой музы» — поздравление с грядущим днем рождения. Она знает: на днях он снова с Митрофаном Петровичем едет за границу, теперь уже с концертами, письмо, посланное к самому Рождеству, может Скрябина и не застать. Его ответ — благодарность, беззаботность, быть может — намек: «Как поживаете? Как веселились в прошлый вторник? Хорош ли был симфонический концерт и пьянист Гофман? В Петербурге он имел громадный успех». Перед самым отъездом за рубеж он напишет письмо, которое станет его прощанием:

«С праздником!

Многоуважаемая Наталья Валерьяновна. Желаю Вам всего, что только может послужить Вашему счастью и благополучию. Прошу Вас передать мое поздравление и мои лучшие пожелания Марии Дмитриевне.

А. Скрябин».

Когда он вернется в следующем году, встреча их будет так похожа на обычную. И все же Скрябин будет уже другим, далеким. «Он имел измученный вид, — вспоминает Ольга Валерьяновна, — почти больной. Мало рассказывал о своей жизни на чужбине и еще меньше о своих успехах, которые, по слухам, были грандиозны. Скрябин становился знаменитостью».

О главном в его заграничной жизни они уже не знали: там он встретил другую девушку. Она была русская, жила в Париже у своих родных. Сведения о ней крайне, скудны: «...блестящая по внешности, очень интересная и образованная», — все, что сможет сказать первый биограф композитора Энгель. Она стала его невестой. Ненадолго, — вскоре они разошлись. Имени не смог назвать никто, только инициалы: «М. К. Ф.».

Что это было — мимолетное увлечение? Серьезное чувство? Как бы там ни было, Наташа Секерина, некогда — главное счастье его жизни, в 1896-м — стала только лишь воспоминанием.

Что произошло на исходе 1895-го? Почему Скрябин сделал резкий шаг от своей недавно такой единственной Наташи? Она сама попытается ответить на этот вопрос через многие годы — в письме к старшей сестре:

«Теперь, когда человек, которого беззаветно любила, давно лежит в могиле «и кудри наши белы, как утренний снег», хочу сказать то, чего до сей поры никогда не говорила. Разрыва со Скрябиным у нас не было, а бывать он стал реже после очень серьезного разговора, стоившего мне немало душевного напряжения.

Возвращаясь однажды от Нины, Алекс. Ник. повторил свое предложение выйти за него замуж. Представь, что ему ответила: «Я не достойна выйти за вас замуж, мне кажется, что люблю вас меньше, нежели раньше».

Он не возразил, промолчал, и я поднялась домой с сокрушенным сердцем, с путающимися, то как бы вдруг останавливающимися мыслями... Молчала об этом всегда, боясь, чтобы не подумали, что Скрябин мог получить отказ. Но разве это элементарный отказ? Страх не суметь дать счастье любимому человеку. Какая я жена гению? Думаю, что подсознание указало мне тогда верный путь».

Ответ, который способен породить лишь новые догадки. Просто — послушалась матери, которая боялась этого брака? Или — за эти годы — она уже остыла в своих чувствах? А быть может, «повзрослев», она утратила тот детский идеализм, который освящал ее привязанность к Скрябину в 15, 16 и еще в 17 лет? Просто стало боязно от всего «исключительного» и захотелось обыденного, «как у всех»?

Ее судьба и будет если не «как у всех», то «как у многих». Три брака (для обаятельной женщины — не такая уж исключительная биография), все три — неудачны. Эмиграция, и во всех смыслах «невнятная» взрослая жизнь.

Или, быть может, в ее поступке и вправду сквозило высокое великодушие, с которым Скрябин в своих отношениях с женщинами больше не встретится никогда?

Есть в этом письме что-то недоговоренное. То ли к тому времени она вдруг почувствовала себя «взрослее» вечного ребенка Скрябина и не решилась взять на себя заботу о нем. То ли сумела разглядеть за его поступками врожденную ветреность (вся его последующая «молодая» жизнь говорит об этом). То ли уже тогда чувствовала, что музыка его поведет очень далеко и цель, которая осветит со временем душу Скрябина, будет главной страстью его жизни, рядом с которой померкнет все: чувство к друзьям, к родным и близким, чувство к любимой женщине...

Скоро Секерины услышат, что композитор женился, снова уехал за границу. Выйдет замуж и Наташа. Однажды они случайно встретятся. Она пригласит композитора к себе. «На другой день, — вспомнит Ольга Валерьяновна, — он к ней пришел, очаровал ее мужа и всю ее новую семью, остался у них обедать и провел весь вечер».

Будут и другие встречи. Но уже не будет прежнего чувства. Юношеская любовь перегорела, оставив лишь воспоминания и странную печаль о том, насколько недостижимы человеческие стремления, надежды. «Как дай Вам Бог любимой быть другим», — сказал некогда, прощаясь со своим чувством, Александр Сергеевич Пушкин. «Желаю Вам всего, что только может послужить Вашему счастью и благополучию», — словно вторит ему в последнем своем юношеском письме Александр Николаевич Скрябин.

«ИДУ СКАЗАТЬ ЛЮДЯМ...»

Заграничное путешествие 1896 года, где судьба сначала сведет, а потом разведет Скрябина с неизвестной нам М. К. Ф., поначалу было совместным. Беляев сопровождал композитора в Париже, Брюсселе, Берлине. Даже на эстраду они поначалу выходили вместе: грузный «добротный» Митрофан Петрович и рядом — изящный, небольшого роста Скрябин. По впечатлениям современников, пара сразу останавливала на себе взгляд: крепкий футляр — и хрупкий инструмент, который из него вынули. Беляев и старался взять на себя роль «футляра», защитника от внешних неприятностей. Причина этой отеческой опеки могла быть лишь одна: нервы Александра Николаевича были в самом плачевном состоянии. Прощание с Наташей стало началом другой жизни — артистической, неуютной, где «от судеб защиты нет».

В середине января Беляев вернется в Россию. По всей видимости, Скрябин уже овладел не только аудиторией, но и самим собой. Через десять лет, в Больяско, Александр Николаевич будет вспоминать о покойном Митрофане Петровиче, о каких-то похождениях вместе с ним в Париже. Вспомнит почему-то забавные пьесы из репертуара монмартрских кабачков. Можно предположить, что старший товарищ стремился всячески рассеять неизбывную тревогу младшего. Но Беляев мог удалиться и по иной причине: не хотел «мешать». М. К. Ф. уже появилась в жизни Скрябина.

К этой девушке композитор испытывал редкое влечение. Имя ее почти стерлось из его биографии, столь же неясны и очертания ее передвижений по Европе в 1896-м. Композитор временами терял ее из виду, наводил справки через знакомых. Его собственный «маршрут», разумеется, лишь отчасти зависел от концертов. Гаага, Амстердам, Кельн займут совсем немного времени, Рим, где он встретится с отцом и сводными братьями, — меньше месяца, зато в Париж он наезжает несколько раз и остается здесь подолгу. Похоже, столица Франции притягивала и его загадочную М. К. Ф.

На сумбурную личную жизнь наложилась жизнь концертная. Европа не только слушала Скрябина, она *услышала* его:

— Артист, совсем молодой человек, нас поразил и как виртуоз и как композитор; в течение часа он очаровывал аудиторию, исполняя целую серию пьес — очень трудных, очень изысканных, элегантно и сжатой формы и гармонически совершенных.

— Мы встретились с исключительной личностью, превосходным композитором и пианистом, крупной индивидуальностью и философом; он — весь порыв и священное пламя; он пленял аудиторию своими произведениями в продолжение нескольких часов, нисколько ее не утомив.

— ...в течение двух часов держал слушавшую его избранную публику под очарованием строгой, отчетливой, нервной и богатой красками игры.

— ...является музыкантом тонкой души, намагниченной соприкосновением с Шопеном и Шуманом — его любимыми учителями. Из многочисленных произведений, с которыми он нас познакомил, — прелюдий, ноктюрна, этюдов, экспромтов, мазурок и т. д. — некоторые имеют несомненную художественную ценность и каждое изысканно и обольстительно грациозно.

Способности толково организовать концерты он был начисто лишен. Но сейчас, во времена его дебютов, счастье могло и улыбнуться, сбор иногда был неплохой. И все же главенствовал успех артистический. Он желанный гость на приемах, в салонах. Бывает здесь часто, жизнь ведет вполне «светскую»: визиты, обеды, знакомства. Судьба — разнообразия ради — подбрасывала и неожиданные сюжеты. На музыкальном вечере у Доре, музыкального критика и мецената, он увидит долговязого пианиста с намеренно «художественной» наружностью: волосы взлохмачены, на шее лиловый галстук. Долговязый играл, на выставленных штативах вспыхивали и гасли разноцветные лампочки. В гармониях могла мелькнуть своеобразная «терпкость», но музыка была чудовищная. Задолго до рождения «Прометея» — с его необычными гармониями и «световым органом» — судьба заботливо подносила Скрябину пародию на его творческое будущее.

«Артистическую» какофонию долговязого Александр Николаевич дослушал с трудом. Потом вежливо, деликатно, как он обычно вел себя со всеми незнакомыми людьми, высказал долговязому все, что думается. Да, есть гармонические блески, но сама их последовательность не имеет никакой внутренней связи. Лиловый галстук в ответ изобразил из себя «артиста»:

— Я о связи и не забочусь. Я только всецело отдаюсь гипнозу вдохновения, красок.

— Все это хорошо, — Александр Николаевич не мог удержаться, — если человек отмечен дарованием свыше. Но в этом «если» все дело.

Скрябин подсел к роялю. Сыграл по памяти такта четыре из Гайдна. Повернулся к собеседнику: мог бы он их повторить?

Долговязый сконфузился. Сев за рояль, тут же запутался, смешался

еще более. Когда Скрябин уходил — лиловый галстук догнал его. Здесь, наедине с русским композитором, взмолился:

— Не приносите мне вреда! Что делать: я несчастный горемыка! Существую лишь благодаря поддержке господина Доре.

Как странно должен был чувствовать себя Скрябин в роли человека, мнение которого могло повредить целой карьере!

Париж помог ему «прозвучать». Появились уже и приверженцы его музыки. И судьба его сочинений здесь складывалась более чем удачно. Прелюдии, им исполненные, пользовались успехом. Его уже спрашивали, где можно достать ноты. И он торопит Беляева: нельзя ли прелюдии издавать не все сразу, а небольшими выпусками?

Главное неудобство, которое он испытывает в Европе, — деньги. Беляев высылает их в счет будущих гонораров небольшими порциями, средств не хватает. Скрябина постоянно мучает страх: вдруг не хватит заплатить за пансион или он не сможет отдать белье прачке. «Ну, если и больше вышлете, — вырывается у него в одном из писем, — ведь не прокучу же я в самом деле». Тяжело было переносить и раннюю, теплую европейскую весну. На пальто денег нет, на плечах шуба. Носить и париться — нет никаких сил, для других ты превращаешься в посмешище, а стоит снять ее, пройтись по бульвару просто так — сразу недомогание, лихорадка, и несколько дней приходится сидеть в пансионе, не показывая носа на улицу.

Долг Беляеву копится. Митрофан Петрович, не получая от композитора посылок с рукописями, журит за лень. Скрябин иногда над нотными листами проводит дни и ночи. Но отослать несовершенное произведение — выше его сил. Митрофану Петровичу мерещится, что его юный друг сибаритничает или просто тянет с отсылкой. Между тем композитор пишет прелюдию за прелюдией, отбрасывает неудачные варианты, создает новые. «Если у меня сочинение совершенно выяснилось, — объясняет он Беляеву, — то я не могу остановиться, пока не допишу его до конца, если же есть какие-либо сомнения, то я не могу писать далее сочиненное, так как все последующее зависит от предыдущего. Конечно, насиловать себя можно, но это дурно. Я написал всю *gis-moll'*ную ^[35] сонату, и теперь мне нужно всю ее опять переписывать».

Копится не только долг, но и усталость. В одном из писем Беляеву пожалуется: «Одно время так ослаб, что едва ходил». Испуганное письмо Игумнова Беляеву, быть может, и — «чрезмерность», но беспокойство его вовсе не зряшное: «Сообщите ради Бога, правда ли, что у Скрябина чахотка и что он при смерти, а также, если это, избави Боже, правда, то что за

причина привела его в такое состояние».

К концу его заграничной жизни отношения с М. К. Ф., похоже, заметно запутываются. Сам он сидит в грязном пансионе, где спертый воздух, где дурно кормят, в комнате размером «с наперсток». У Митрофана Петровича просит денег на переезд: «Я просто боюсь заболеть, если я еще тут останусь».

От заграничной жизни он устал. Но количество высланных Митрофану Петровичу произведений исчисляется не одним десятком. В начале его парижской жизни хотелось не только закончить вещь, не только исполнить ее в концерте, но и просто побродить по бульварам под каштанами, бездумно, спокойно, весело. Но теперь город он уже исходил, пригороды изъездил. Знакомств завязал множество, будто знал, как ему это пригодится в 1904-м и 1905-м. По возвращении — начинает совсем «композиторскую» жизнь.

*

Осень 1896-го — это неясные порывы, начало фортепианного концерта, потом — серьезные мысли о женитьбе. Игумнов, в то время хорошо знавший Скрябина, припомнит: «Его времяпрепровождение было такое: вставал он в час, одевался и ехал делать визиты, потом обедал, а вечером выезжал. Настоящей трудовой жизни, как, например, у Чайковского, у большинства музыкантов не существовало». И добавит: «Правда, Скрябин — крайний случай. Это единственный композитор, который вел такой «светский» образ жизни».

О том, что находилось «по ту сторону светскости», ведал лишь один человек — его тетя. Знала, как много он работал. Знала и обо всех «делах сердечных». Обо всем интимном ей он рассказывал без утайки. Впрочем, мог иногда выпалить свою тревогу и Беляеву. «Печальные известия переслали Вы мне этот раз! Вы знаете, она больна, и это меня начинает невыносимо беспокоить. Я, кажется, недолго выживу здесь в Москве. Меня тянет, ужасно тянет, ведь Вы понимаете, дорогой Митрофан Петрович. Не удерживайте меня, не бойтесь; я так же буду работать везде, как и здесь, даже там больше. Эти дни я кое-что обдумал, но мало. Немного устал я, нужно бы сделать маленький перерыв, а я не могу, все хочется кончить». Это сумбурное признание — не столько «волнения страсти», сколько расшатанные нервы. Доходили какие-то глухие вести о М. К. Ф. Сначала его очень тянет к ней. Потом — все как-то рассасывается. Вместо одной

привязанности намечается другая.

Василий Ильич Сафонов ввел его в дом Павла Юльевича Шлёцера со словами: «Я вам привез мое сокровище». Павел Юльевич и сестра его, Ида Юльевна, рады познакомить Скрябина со своей пансионеркой — Верой Ивановной Исакович. Год назад Скрябин услышал ее в концерте. Игра пианистки, еще не кончившей консерваторию, произвела впечатление: «Когда Вы играли, я подумал: вот, наконец, пианистка, которую я могу с удовольствием слушать». Теперь Ида Юльевна и Василий Ильич взялись за дело сообща.

Вера Ивановна была человеком тихим, кротким. Отец ее, Иван Христофорович Исакович, был родом из Молдавии, осел в Нижнем Новгороде, работал по судебной части. Женат был на красавице Аделаиде Ивановне Куприяновой. Но измученный ревностью — портил жизнь и себе, и жене, и своим детям. Природа наделила его нравом крутым, необузданным. Однажды за непонятный проступок Иван Христофорович выгнал жену из дому. Дети — Вера и ее брат Владимир — жили то у отца, то у матери. Трудно понять, почему Иван Христофорович вдруг однажды отправил жену в Петербург. Но судьбы часто складываются из необъяснимых поступков. В Петербурге Аделаида Ивановна прожила недолго, осиротив своих детей. Теперь они жили у отца — тихие, робкие. Их он держал в ежовых рукавицах, полагая, что спартанское воспитание и создает достойных людей. «Спартанство» Ивана Христофоровича объяснялось не столько его идеализмом, сколько скупостью, хотя вряд ли в основе его поведения лежала скарденность как таковая. Иван Христофорович был поражен другой страстью: коллекционировал древности, — картины, фарфор. Когда его дочь выйдет замуж за Скрябина, он палец о палец не ударит, чтобы хоть как-то помочь молодым, исповедуя принцип: «Пусть понуждаются. Это им на пользу».

Крутой нрав его и прижимистость стали ежедневным испытанием для детей. В конце концов сын Владимир перебрался к крестному, в Самару, где и учился в гимназии. Вера жила без подруг, в неясных мечтах и печали. Но поступив в пансион благородных девиц, она начинает заниматься музыкой. Талант ее быстро заметили. Скоро о ней узнает лицо важное в музыкальном мире Нижнего: Василий Юльевич Виллуан. Успехи Веры Исакович становились все более очевидны, в ней было все, что нужно для консерватории — и природой данная техника, и способность «прожить» музыкальное произведение. В консерваторию отец отпускает ее после разговоров с Виллуаном. Предупреждает: на материальную поддержку не надейся. Но Вера Ивановна соглашается с легкостью: давать уроки она

привыкла, вырваться же из тяжелой атмосферы родного дома ей хотелось уже давно.

В консерватории ее прослушали весной 1892-го. Кротость и вместе с тем красота и сила таланта изумили комиссию. Она поступила в класс профессора Шлёцера. Василий Ильич Сафонов, приняв близко к сердцу положение новой ученицы, уговорил Павла Юльевича взять замечательно одаренную студентку к себе на полный пансион.

Она поражала не только талантом, но и быстрым его развитием. Играла сложнейшие вещи Бетховена, Шумана, Листа. До окончания консерватории ей оставалось полгода, когда в ее жизнь вошел Александр Николаевич Скрябин.

Ида Юльевна, как и Василий Ильич, в этом сватовстве стремились «пристроить» дорогих сердцу воспитанников. Сафонову нравилась «тихость» Веры Ивановны. Как человек патриархальный, он полагал, что лучшей жены вечно мечтательный и безалаберный его ученик не найдет. Скрябин же для Шлёцеров был музыкантом с несомненным будущим.

Сам Скрябин стоит на распутье. Ему мила Вера Ивановна. И все-таки что-то его тревожит. И вот уже тетя пишет добрейшему Митрофану Петровичу, и все «тайники» жизни вечно рассеянного Саши высвечиваются разом. Он похудел, он все время страдает. А за всей историей сватовства встает странный, мучительный вопрос.

«Я даже не знаю, желать ли, чтобы он женился или нет. Невеста его, девушка очень хорошая, симпатичная, очень любит его, а про него уж и говорить нечего (не знаю только надолго ли). Кажется, при всем этом остается только жить спокойно и наслаждаться счастьем. И что же? Поверите ли, Митрофан Петрович, он каждый день от нее возвращается в ужасном настроении. Волнуется, мучается и, конечно, моментально выскажет все свои беспокойства, а я решительно ничего не вижу, от чего бы ему приходиться в такое отчаяние. Другой бы, кажется, и не обратил внимания на те мелочи, в которых он видит для себя что-то угрожающее. Иногда мне удается убедить его в неосновательности его тревог и волнений и он успокаивается, дает слово, что он будет благоразумнее относиться ко всему. Но на другой же день проделывает все то же самое. Я с ужасом прихожу к такому заключению, что нигде и ни при каких условиях счастлив и спокоен он не будет».

Раньше он был оживлен, стремился в компании. Теперь он совсем не посещает друзей и знакомых. Ходит только к Шлёцерам навестить Веру Ивановну. До часу ночи сидит там, возвращается, ложится уже во втором часу. В одиннадцать встает и занимается до шести. И снова отправляется к

Вере Ивановне.

Тете нравится, что девушка совсем не избалована, что она может стать Саше и помощницей, и подругой. Хуже, что средств для жизни у нее нет и отец ее вряд ли поддержит молодых. Сашу этот вопрос, конечно же, совсем не занимает. С невестой они как-то уже решили: будем работать. Но много ли заработаешь уроками? И гонорарами обеспечить семью Саша вряд ли сможет. Тем более что он — совершенный ребенок и в житейских делах наивен до крайности.

Тетя очень надеется, что женитьба даст ему успокоение. Но видит: его мучает не знающее края беспокойство. «Все к нему относятся так сердечно, — пишет она Митрофану Петровичу. — И вся душа его ищет чего-то неведомого и ни в чем не находит успокоения». В одном из писем она, сама не подозревая, проговаривается о главной причине Сашиных тревог:

«...Дней шесть тому назад, ночью с ним сделался нервный припадок. Это, я заметила, всегда у него бывает перед появлением на свет новых музыкальных мыслей. И хотя всю ночь я просидела около него, и так мне тяжело видеть было его страдания, но все же я себя успокаивала, что это не простуда и что на другой же день все это должно пройти. Сначала он совсем похолодел, и я решительно не знала, чем его согреть, потом у него что-то делалось с сердцем, а главное с головой, я даже и не пойму, говорит, что боли нет никакой, а между тем только и успокаивался, когда я ему держала голову крепко руками. Все это кончилось к утру горькими слезами или истерикой, после чего он утих, но не заснул ни на одну секунду. И так он пролежал до четырех часов вечера в полном изнеможении. Я все же его уговорила превозмочь себя, встать и выйти на воздух, что он и сделал и, конечно, отправился к Шлёцер».

Простым свиданием с невестой этот вечер не кончился. У Шлёцеров он встретил пианиста Гофмана, с которым уже давно был дружен, забыл про бессонную ночь, про тревоги, играл как никогда. Гофман тут же загорелся желанием исполнить некоторые вещи в своем концерте. Скрябин же возвратился домой полный ненаписанной музыки.

«Только вернулся он в этот вечер от Шлёцер, — продолжает свою исповедь Любовь Александровна, — сейчас же уселся за рояль, забыл обещание невесте ложиться раньше спать, играл, правда, очень тихо и до которого часу, уж я и не знаю. Я и сама заснула часа в четыре, а он все еще играл, и вот с тех пор пошло, сидит опять все ночи. Да и днем перестал учить свой концерт и все что-то играет с такою сияющею и блаженною физиономиею, что я сегодня уже его спросила, не народилось ли у него что-нибудь новенькое, он мне ответил утвердительно и говорит, что

выходит что-то очень уже хорошее, да и по его лицу вижу, что он блаженствует».

Свои путанные мысли и надежды тетя не просто выплеснула на Беляева. Она надеется, что мудрый Митрофан Петрович, быть может, увидит как-нибудь Веру Ивановну и сможет что-нибудь присоветовать. Когда Беляев будет в Москве, желание Любви Александровны сбудется, — Скрябин познакомит старшего товарища с невестой. Мнение Беляева почти категорично: они не подходят друг другу. Но ему кажется, что таким людям, как Саша, и вообще не стоит жениться.

Впрочем, Митрофан Петрович давно прослыл среди знакомых женоненавистником. Сам он обвенчался простейшим путем — со своей кухаркой. Мария Андреевна от его интересов стояла далеко, денег, которые муж привык тратить на свои прихоти, ей было жаль. Образованием жена Беляева тоже не блистала, могла, услышав из разговоров имя Шекспира, в сердцах бросить: «Ах, идите вы с вашими вечными музыкантами!» И Беляев тихонько бормотал: «Да что ты, Машенька, ведь Шекспир же не был музыкантом». Женившись не по любви, а «по желудку», он видел, что Саше любая спутница жизни будет в тягость.

Скрябин же делит свое время между Верой Ивановной и фортепианным концертом. Беляев всячески торопит. И он спешит закончить оркестровку первой части, отправляет партитуру в Петербург. Здесь она попадает в руки Николая Андреевича и Анатолия Константиновича.

Римский-Корсаков, просмотрев небрежно сделанную рукопись, в сердцах пишет Лядову: «Милый Анатолий, просмотрите эту пакость; я просмотрел. Я ничего не понимаю, и вообще это выше моих сил». Скрябину отправляет полное суровости письмо. Александр Николаевич, издерганный, нервный, сочиняет сразу два ответа.

«Многоуважаемый Николай Андреевич! — это Корсакову. — Только что получил Ваше письмо, которое привело меня в совершенное уныние. И ничего в свое оправдание, кроме разве маленького обстоятельства, мешающего мне сосредоточиться вообще, а на писании партитуры в особенности, — это невралгии, продолжающейся уже несколько дней. Мне так стыдно!! Сделаю все от меня зависящее, чтобы хорошо исправить следующие части, хотя мне до того совестно затруднять Вас, что я просил бы Вас отказать мне в Вашем внимании и любезности, которых совершенно не заслуживаю. Если же Вы будете до того добры, что не сделаете этого, то буду Вам бесконечно признателен, что постараюсь деятельно доказать в стремлении искоренить в себе неряшливость. Прошу

Вас передать мое почтение Надежде Николаевне и еще раз принять благодарность от искренне преданного А. Скрябина».

С Лядовым можно говорить проще. Но и ему Скрябин торопится все объяснить: «Милый и дорогой Анатолий Константинович! Пишу тебе эти несколько строк благодарности в очень неприятном состоянии, в котором нахожусь уже несколько дней. Невралгия и потому все в самых мрачных красках. Мне ужасно совестно перед Николаем Андреевичем, но что мне с собой делать! Постараюсь быть аккуратнее. Рассказал бы тебе что-нибудь, но боюсь нагнать тоску; просто не знаю, как отделаться от ужасного настроения...»

Оба письма написаны и отправлены в один день. Ответ пришел от Беляева:

«Дорогой Саша! Не сморкаешься ли ты иногда по ошибке ногою? Рассеянность твоя феноменальна! Только что Толя и Ник. Анд. написали тебе письма по поводу неряшливости твоей рукописи, как, отвечая на их письма, ты вложил письмо к Ник. Андр. в адресе к Толе и наоборот! Где у тебя голова?»

Вскрыв конверт и прочитав: «Милый и дорогой Анатолий Константинович!», скользнув случайно по «мне ужасно совестно перед Николаем Андреевичем...», Корсаков отнес письмо Беляеву, положил его на стол и на недоуменный вопрос Митрофана Петровича лишь махнул рукой: рассеянность Скрябина была неизлечима.

Николай Андреевич, любивший аккуратность, раздражался от одного лицемерия такого беспорядка. Не потому ли он с излишней придирчивостью отнесется и к оркестровой партии концерта? Критики «с чутьем», когда «расслышат» произведение Скрябина, скажут как раз о «мастерской оркестровке». Впрочем, при первом исполнении осенью 1898-го, в Одессе, они не расслышат ничего.

*

«Они не подходят друг другу». То, что произнес Митрофан Петрович, смутно чувствовали все, заранее страдавшие от предстоящего брака. И Любовь Александровна, которая лишалась племянника, и Вера Ивановна, которая так странно себя вела «в невестах», что тетя композитора никак не могла понять, любит она Сашу или нет. Предощущал нечто роковое в своем шаге и Скрябин. Каждый уговаривал себя, что брак принесет только хорошее, и каждый в глубине души не верил этим уговорам. По-

настоящему довольны были только Ида Юльевна, которая «пристраивала» воспитанницу, и Василий Ильич, который через брак думал сделать жизнь любимейшего ученика «нормальной» и благоприятной для творчества. «Союз сердец» решался в области разума. И, как всегда, благие намерения со временем обернулись несчастьями.

Распадется не только брак Александра Николаевича и Веры Ивановны. Усложнятся отношения Скрябина и Сафонова, отношения второй, «незаконной» жены композитора Татьяны Федоровны Шлёцер с ее теткой Идой Юльевной. Скрябин потеряет множество друзей. Страдать будут его дети и от первого, и от второго брака.

Вера Ивановна была замечательной пианисткой, чутким человеком. Она обладала всеми достоинствами, необходимыми для семейной жизни: кротостью, добротой, самоотверженностью. Не было в ней лишь одного, в данном случае главного качества — великодушия. Потому в назначенное судьбой время столь настойчиво она будет отказывать Скрябину в разводе. Потому же, много раньше, она не сможет отказаться от этого замужества, как смогла отказаться Наташа Секерина.

Конечно, кротость Веры Ивановны тоже сыграла свою роль. Мудрые Ида Юльевна и Василий Ильич всячески содействуют этому союзу, значит, их надо послушаться. Хотя Скрябин и странен, и невероятно самолюбив, и горд, и даже заносчив.

Уже «семейного» Александра Николаевича вспоминает Игумнов, в то время близкий его товарищ: «Тогда Скрябин еще не потерял своего юношеского облика. Он был чрезвычайно вежлив (хотя вежлив он был всегда), чрезвычайно скромн, доверчив, застенчив, даже растерян. С некрупными чертами лица, живыми глазами, небольшим вздернутым носиком, он производил удивительно приятное впечатление. У него еще не было сознания или внешнего проявления своей значительности, какое он потом не раз пытался выказывать. Все было очень скромно, мило и товарищески просто, хотя он знал себе цену и часто говорил: «Меня не играют, но в конце концов заиграют, потому что больше некого играть, потому что все остальное — убожество». Еще Вагнер — это было кое-что, также Лист, Шопен; к остальным же он относился с недоверием. К Чайковскому его отношение в ту пору было скорее отрицательное, чем положительное, и с его голоса я заразился этим отрицательным отношением к Чайковскому. Он, например, говорил: «Что же Чайковский — это нищенство какое-то! Все его мелодии нищи». Это было его любимое выражение: «Нищий, нищенство!» Когда ему не нравился кто-либо из молодых московских пианистов, он обычно говорил: «Это же нищий, у

него ничего нет, только милостыню ему подавай»...»

Такая самонадеянность уже обитала в душе Скрябина-жениха. Еще никто не знал, что за внешним пренебрежением к известным именам стоит стремление оттолкнуться от уже *устоявшегося*, чтобы сделать шаг в неведомое. Но можно было предвидеть, что скоро чуждую ему музыку Скрябин не сможет переносить, что она будет не просто раздражать, но мучить его. Что Вере Ивановне как пианистке придется умолкнуть, чтобы не мешать мужу сочинять.

В 1902 году, когда душевный разлад в семье Скрябиных был уже очевидностью, Гольденвейзер занесет в дневник:

«Я за последние дни несколько раз виделся со Скрябиным. Говорю об этом потому, что он меня интересует; это безусловно незаурядный человек и очень, очень даровитый музыкант. Но в то же время он смешон мне своим самообожанием. Он говорит — словно истины открывает — самые обыкновенные философские «азы» и ему даже кажется, что это он их и придумал только потому, что он их раньше не знал. А с какой любовью заботится он о своем здоровье, о своем «душевном равновесии»! Когда он высказал свою любовь своей будущей жене, он сказал ей: «Я изменяю себе для вас». И Вера Ивановна присутствовала при том, как он это рассказывал. Он совершенно открыто признает, что истинно влюблен только в самого себя».

Сам Александр Борисович поражен и этой фразой, и тем, что произносится она постороннему при жене. Но не странно ли было самой Вере Ивановне ее слышать тогда, в 1897-м? Слышать — и с прежней «старательностью» идти навстречу замыслам Иды Юльевны и Сафонова? Правда, Скрябин не только себялюбив. Он и добр, и доверчив, как ребенок. Но вот он, еще до женитьбы, со всей открытостью поверяет ей все свои сердечные дела, как давно уже поверял тетушке. И она — молчит, хотя предчувствует, что из этого человека вряд ли выйдет «семьянин».

Его любвеобильность и нетерпимость к чужой музыке, их общая душевная несовместимость — все это обнаружится в ближайшие годы. Но все это *уже существовало* в их отношениях. Скрябин уговаривал себя, что Василий Ильич, столько в него вложивший, дурного не посоветует. Вера Ивановна наивно надеялась, что своей кротостью она преодолет все. Но брак их заранее был обречен. Мудрый Митрофан Петрович не зря ждал от этого союза неприятностей. Свадьба стала не столько началом чего-то нового, сколько затянувшейся развязкой.

В мае Вера Ивановна закончила консерваторию — с малой золотой медалью. 27 августа 1897 года она и Скрябин обвенчались в Варваринской

церкви в Нижнем Новгороде. Гостей и родных было множество, стояли шум, веселье. Молодую чету на вокзал пошли провожать целой толпой. Тетя благословила своих Шуриньку и Верочку семейной иконой. Минуты расставания бедная Любовь Александровна запомнит навсегда:

«На вокзале было человек тридцать. Стояли на платформе, шумели, все вместе говорили. А я только смотрела на Шуриньку. Он был очень бледен, глаза грустные, а сам смеется вместе с другими. До самой минуты расставания не сказали мы ни одного слова один другому и молча простились. Только когда поезд начал трогаться, я услышала его голос из окна вагона: «Тетя, сбереги мне бабушку». От этих слов я как-то пришла в себя и действительно вспомнила, что у меня есть еще дорогое существо, которое я должна любить и беречь».

Саша и Вера в поезде, вдвоем. Стучат колеса, дрожит вагон. У него еще не сошла улыбка с лица, а в глазах уже стоит тоска. Скоро настроение передастся и ей. Они оба вдруг почувствуют, что свершилось нечто непоправимое. Такими и запомнит их в Ялте Маргарита Кирилловна Морозова, тогда — лишь дальняя их знакомая. Молодые заехали к ней из Гурзуфа, она ожидает счастливых новобрачных — и видит двух расстроенных, разочарованных людей.

Лишь музыкальные заботы могли вытеснить из сознания Скрябина все тайные его невзгоды. 11 октября он выступает в Одессе с только что законченным фортепианным концертом. Первая столь крупная вещь, единственная завершенная оркестровая партия, — все это заставляло волноваться. Впрочем, один лишь вид Василия Ильича за дирижерским пультом (он и готовил концерт, и управлял оркестром) мог внушить спокойствие.

Из Вены он отошлет Беляеву свою 2-ю сонату, ту самую сонату-фантазию, которую писал когда-то рядом с Наташей Секериной. В тот раз все началось с Гурзуфа, и теперь гурзуфские впечатления были свежи. Сам о сонате после будет рассказывать. Первая часть — тихая южная ночь, берег, море темнеет, волнуется, потом снова спокойно, и мягкий лунный свет плещется на волнах. Вторая часть — стремительней и монотонней — это бушующий, широкий морской простор.

В Париже их жизнь вливается в музыкальное бытие французской столицы. Знакомства, салоны, встречи, подготовка к концерту.

Музыка их спасала, она их связывала. Но на дне самых добрых отношений Александра Николаевича и Веры Ивановны — тайная глубокая печаль. Даже когда они просыпаются в парижской гостинице от глянувшего в окошко солнца и начинают со смехом «хлестать» друг друга Сашиными подтяжками. Даже когда Вера старательно переписывает сочинения мужа с черновиков, чтобы отослать рукопись Беляеву. Даже когда они готовят совместный концерт из его произведений, а потом по очереди выходят на сцену к роялю и восхищают публику и музыкой, и ее исполнением.

Гот концерт состоялся в январе 1898-го. Скрябин играл первое, третье и пятое отделения. Вера Ивановна — второе и четвертое. Им обоим не понравился рояль, но успех концерта был очевиден.

Быть может, Париж конца 1897-го начала 1898-го и был самым счастливым для них временем. Пусть зимой во французской столице много тумана и сырости, а в комнатах никакого уюта. Пусть здесь, в Париже, они такие разные. Все еще могло сложиться счастливым образом, будь Вера Ивановна более доверчива к фантастическим проектам мужа (эти идеи уже бродили в его голове) или будь Александр Николаевич чуть более «реалистичным» человеком, то есть чуть менее «Скрябиным». Потом приятно было вспоминать, как Камилл Шевийяр, дирижер оркестра Ламуре, с восторгом рассказывал им о своей любви к русской музыке, с унынием — о современной музыке французской. Как от Стасова пришло письмо, где Владимир Васильевич им сообщит о Глинкинской премии в 1000 рублей от неизвестного лица за ранние Сашины сочинения. Они еще не знали, что «неизвестное лицо» — все тот же добрейший Митрофан Петрович, не захотевший себя назвать. Позже эта премия станет «приятной неизбежностью». Правда, ее размер не всегда будет столь велик, но при жизни Беляева Скрябин премией обойден не будет.

В России жизнь пойдет по новой колее. Их характеры «притрутся» друг к другу. Несхожесть начнет уравниваться за счет нормальных семейных отношений.

Житейски все было очень просто. «Мы обитали в одном доме, только в разных подъездах, — вспоминал Игумнов, — я с улицы Воровского, бывшей Поварской, а он с Мерзляковского переулка, — и почти каждый день виделись. Скрябин тогда уже был человек семейный, имел двоих детей и очень изменился... В семье Скрябина в ту пору дети играли большую роль. Вера Ивановна или ждала ребенка, или же возилась с ним; она была все время в хлопотах и беспокойстве, перестала играть, и это ее угнетало. Но все-таки жили они мирно, хотя Александру Николаевичу порой было скучно...»

Но и «не житейски» это «равновесие» все более будет наполняться внутренней разноречивостью. В 1902 году Гольденвейзер побывает у Скрябина и вечером занесет в дневник: «Мы довольно много беседовали. Он умен и терпим к чужим мыслям. Но какие разные мы люди! Красота формы — его культ. Для него красивая ваза искупает труд и страдания рабочих на фарфоровых заводах. Признавая великое значение моральных вопросов, он все-таки ими не мучается. Он живет в так называемом «мире искусства». А его Вера Ивановна очень милая, но такая обыкновенная женщина».

Скрябин конца 1890-х — начала 1900-х годов — это постоянный поиск, постоянное перерастание себя прежнего и стремление к чему-то необычайному. Вера Ивановна — это пеленки, заботы, печаль о своем пианистическом прошлом и тяга именно к простому и обычному.

В 1898 году появилась на свет Римма, в 1900-м — Елена, в 1901-м — Мария, в 1902 году — Лев. Она постоянно думает о детях и муже, вся погрязнув в хозяйственных заботах. Главная забота Скрябина — заработок. Но его никогда не хватает. И с каждым годом не хватает все более.

Она — ранее покорная дочь и старательная ученица — и здесь потянула все на себе: кормила и одевала детей, экономила на всем, для себя старалась не покупать новых вещей, переделывала старые платья, предпочитая немаркие цвета. Он привык франтить. Шил одежду у лучшего портного, считал, что должен «выглядеть». Имел деньги на расходы, жил своей жизнью, далекой от непосредственных семейных забот. Как был ранее баловнем у тети и бабушек, так баловнем, «капризным ребенком» и оставался. Лишь в одном он неуклонно мужал и «взрослел» изо дня в день — в своем творчестве. В остальном был беззаботен, как юный повеса. Часто общался с женщинами, увлекался... Потом — все рассказывал другу Жуче. Его Жуча, Жучок (волосы были черные и блестящие, как спинка жука) слушала, бледная, дрожала. И все терпела: пусть больно ей, но так лучше для Сашиного творчества.

Работал он тоже много. Горел, уставал. И — гулял. Даже когда денег было в обрез. И Вера Ивановна закладывала фамильное серебро. И Саша получал свою неизменную сумму «на дневные расходы».

Это время кажется одним из самых «эгоистических» периодов жизни Скрябина. На самом деле он не мог не думать о семье. Детей любил, называл «мои ангелы». И тоже погряз — в преподавании.

В 1898 году умирает Павел Юльевич Шлёцер, профессор Московской консерватории по классу фортепиано и воспитатель Веры Ивановны. Сафонов сразу подумал о замене — Скрябине. Предложение Василия Ильича было достаточно неожиданным. Скрябина тревожит не столько отсутствие педагогического опыта, сколько необходимость отрываться от сочинительства. Но все-таки это была постоянная работа и более или менее сносное материальное обеспечение. Он обращается за советом к старшему другу, Митрофану Петровичу. Беляева и самого снедают сомнения; зная всю безалаберность Саши, ему трудно ответить что-то определенное. Но и Беляеву кажется, что семейному человеку приходится думать не только о сочинительстве: «Ты ведь знаешь, что я всегда был за определенные занятия, налагающие на человека известные обязанности и приучающие его к известному порядку. Следовательно, с этой стороны, мне нечего ставить и вопроса. А вот вопрос — в каком состоянии твое здоровье? То есть можешь ли ты без ущерба для него принять на себя обязанности профессора при Консерватории?»

Разумеется, практичный и опытный Василий Ильич сумел убедить. Как-никак семья увеличивалась. Одним сочинительством и концертами обеспечить детей было крайне трудно.

Но неожиданностью это профессорство становится не только для Скрябина, но и для преподавателей консерватории. Здесь будут поговаривать, что Сафонов не имеющего опыта молодого пианиста, минуя должность старшего преподавателя, провел «фуксом» сразу в профессора.

Скрябин и правда в свои «до тридцати» был не похож на маститого педагога. У него не было «системы» преподавания. Интересы к самому процессу обучения Александр Николаевич проявлял мало. Душа его жила сочинительством, уроки тяготили. По всему он должен был оказаться весьма средним педагогом. Этого не произошло.

Были ученики, которым заниматься у него было трудно. Были ученики, ушедшие к другим преподавателям. Но с каждым годом среди студентов Скрябина было все больше его настоящих приверженцев.

Да, на иных уроках на его лице лежала печать едва переносимой скуки. Когда Скрябину приходилось выслушивать голую пианистическую технику, он погружался в тоску и уныние. Случалось, раздосадованный плохо подготовленным уроком, он срывался, мог наговорить резкостей. Но каждый ученик знал: если педагог становился вдруг чересчур корректным и вежливым — это еще хуже.

Были, разумеется, и совсем другие занятия, когда Александр Николаевич воодушевлялся, загорался, делился со студентом

сокровенными своими мыслями. Если в ученике видел единомышленника — начиналось общение «посвященных».

Обычно на младших курсах преподаватели нажимали на технику, все «эмоции» откладывая до старших курсов. Скрябин сразу повел себя иначе, предпочитая учить своих подопечных на живых произведениях. Круг разбираемых авторов был не очень велик: Шопен, Лист, Шуман, Бах, Бетховен, Григ, Чайковский, Сен-Санс. Проходить собственные сочинения отказывался: не то из скромности, не то опасаясь «нечуткости» ученика.

Его питомцы хорошо помнили первые уроки. Александр Николаевич всегда начинал с постановки руки. Она ни в коем случае не должна была быть напряженной. И в то же время руку нужно было уметь «собрать», чтобы в исполнении не было лишних движений. Он учил экономить силу при ударе, предпочитал «нематериальную» звучность. Оглушительное форте должно все равно быть мягким. «Этот аккорд должен звучать радостно-победным кликом, — говорил он об одном исполнителе, — а тут точно с размаху неуклюжий комод на бок повалили». Заставлял вслушиваться в один и тот же звук долго, чтобы ученик мог уловить все его оттенки. И внутри одного звука вдруг оживало множество возможных звучаний. Учил «доставать» ноту, чтобы извлечь самое необходимое: «Клавиши надо ласкать, а не тыкать с отвращением».

В его наставлениях звучала последняя, сокровенная правда: нет ритма «без музыки», любой пассаж — не просто «украшение», он подобен человеческой речи, инструмент должен «говорить».

Но при общей «мягкости» и «тонкости» в обучении Скрябин требовал жесткости и душевной выдержки. Его ученица М. С. Неменова-Лунц никогда не забудет одно занятие, где ей не хватило внутренней твердости:

«Помню, однажды во время моего урока директор привел к нам в класс известного венского пианиста, пожелавшего после обмена обязательными любезностями остаться на уроке. Я играла *f-moll*'ную ^[36] прелюдию Баха из второй части «Хорошо темперированного клавира». Естественное смущение мешало мне сосредоточиться, и я никак не могла удовлетворить А. Н. первыми двумя тактами. Забывая о присутствии гостя, А. Н. чуть не по двадцати раз заставлял меня повторять те же два такта, пока я не пришла в нервное состояние и, встав из-за рояля, не попросила разрешения сыграть в следующий раз. При всей авторитетности, коей А. Н. пользовался в классе, отношения между нами были чрезвычайно простые, и недоразумения легко выяснялись. И на этот раз, дождавшись конца занятий, я стала объяснять А. Н. причину своего ухода, ибо чувствовала, что он недоволен. В ответ на все мои оправдания А. Н. довольно

категорически заявил, что для его учеников не должно существовать никаких посторонних слушателей и никакой критики».

Чрезмерное волнение перед экзаменами или выступлениями его подопечных просто сердило Скрябина. Он сразу стремился искоренить в ученике избыточную нервозность.

И к выпуску его студенты действительно достигали должной собранности.

Постоянного метода у Александра Николаевича не было. Было постоянное творчество, и сами подходы отличались иной раз редкой оригинальностью. Однажды он задал всем один и тот же достаточно заигранный вальс Шопена. Ученики подходили к роялю, исполняли. Сами видели, насколько грубым выглядит непрочувствованное до конца исполнение. После учеников Скрябин сам сел за рояль. И превратил затрепанную вещь в настоящее открытие.

Понятно, почему одно и то же произведение он мог сыграть по-разному. В интерпретации важно было добиться не только точности, но и «обновленности». Произведение при исполнении должно было «заново родиться». Потому он мог и заметно «модернизировать» многих старых композиторов — Баха или Бетховена. Но в новом прочтении Скрябина всегда находилось умение «заразить» этой музыкой своего подопечного.

Александр Николаевич не любил ученой терминологии, объяснял образно, ярко. Более всего ценил исполнение «с душой». Потому не чуждался и того, чтобы «подложить» под то или иное произведение словесную программу. По поводу до-диез минорного этюда Шопена однажды рисовал целые картины: «Вечер, кто-то одиноко тоскует у себя в комнате. Распахнулось окно, и повеяло дивной летней ночью (Си мажор — тут другой удар, другая педаль, все по-иному). И снова прежняя тоска (до-диез минор)».

Уже результаты первого года были неожиданно удачны. «Скрябин пригласил меня к себе в класс выслушать его учениц, — писал пианист Павел Кон своему знакомому, — и я с большим удовольствием пробыл 4 часа, убедаясь в том, что он солидный педагог и ведет свое дело с большим знанием и любовью. Я почти уверен, что он лучший профессор Московской консерватории». Сергей Иванович Танеев в суждениях сдержанней. Он увидел и недостатки: нетвердость ритма, отсутствие силы звука в местах с двойным форте. Была и еще одна странная черта: «Всему придается какая-то часто малоуместная элегантность». Но главный результат был налицо: «...экзамен Скрябина произвел хорошее впечатление. Прекрасный звук, впечатлительность к оттенкам звука».

Многие находили у подопечных Скрябина все «шероховатости», перечисленные Танеевым. Однако за каждым «изъяном» стояло не столько неумение, сколько идеология. «Неритмичность» пришла из рубато — «вольного ритма» исполнения, столь ценимого Скрябиным. «Слабость звука» — из стремления к звуковой глубине. «Элегантность» исполнения была одной из граней артистизма. Ее учитель внедрял в своих студентов вполне сознательно. Музыкант, артист — это было для композитора одно из самых высоких званий. И он учил своих учеников уважать будущее занятие и быть достойным его.

«Идеология» скрябинского пианизма легко извлекается из реплик, которые педагог бросал на занятиях:

— Пассажей нет! Все должно жить! Пусть пассаж даже смазан, но если закончить его блестяще, получается впечатление чистоты, блеска!

— Не обращайтесь внимания на критику. Пусть ее не будет для вас, и делайте, что надо.

— Упоительность, атмосфера искусства — прежде всего! Пусть лучше приподнятость, но не обыденщина.

— Бойтесь пошлости жизни!

— Искусство должно преображать жизнь.

На уроках он и стремился создать ощущение праздника. Иногда в беседах с учениками увлекался своими идеями. Разговор о новом в искусстве мог перейти в мечты о преображении мира. Одна из учениц его вспомнит: «Помню — дождь, грязь, а мы не замечаем, шествуем через все бульвары и все беседуем»... Эти беседы и «призывы» имели и творческое продолжение — в его симфониях.

*

В марте 1899 года Сафонов исполнил первое чисто симфоническое произведение Скрябина — поэму «Мечты». Оркестровку этой вещи одобрил даже строгий Римский-Корсаков. Небольшое, мелодичное, несколько печальное, но «воздушное» произведение произвело впечатление. Публика ответила овацией, музыку заставила повторить, молодого композитора несколько раз вызывала на сцену. Критики тоже отметят эту вещь: «Большую глубиной мысли веяло от небольшой оркестровой пьесы г. Скрябина».

На очереди — симфоническое *Allegro* ре минор. Оно было начато давно. Занятия в консерватории заметно задерживали это произведение.

Однажды, снова прикоснувшись к *Allegro*, ему показалось: эта вещь должна стать первой частью симфонии. Летом 1899-го работу он начинает сызнова, без опоры на почти законченное *Allegro*, но сочиняет именно симфонию. К осени пять частей уже были, правда, еще не оркестрованные. К ним композитор намеревался вскоре дописать последнюю, шестую.

Количество частей несколько изумило его соратников из беляевского круга. Озадачило оно и самого Митрофана Петровича; 2 декабря, ожидая скорого окончания симфонии, Беляев пишет: «Из твоих слов я понимаю так: что к праздникам (Рождества и Нового года) или в течение праздников ты приедешь ко мне и привезешь свою оконченную Симфонию, и буду тебя с нетерпением ждать к тому времени. Николай Андреевич говорил мне, что ты ее пишешь в шести частях, то чтобы не потребовалось для нее отдельного купэ?»

Шуткой Митрофан Петрович хотел скрыть свое смущение и тревогу: не переусердствовал ли Саша, раздув традиционную четырехчастную форму до таких размеров? Предполагаемая шестая часть с хором и солистами смущала еще больше. Явно здесь проглядывало стремление сделать «как у Бетховена» в Девятой симфонии, где в последней, четвертой части звучал хор на оду Шиллера «К радости».

Скрябин торопится, начинает оркестровать, еще не завершив финал. Он уже выслал партитуру первых частей для гравировки и четырехручного фортепианного переложения симфонии, а финал все не дается. Возможно, мешало не только то, что много времени уходит на педагогику. Чужие звуковые миры, через которые проходили его ученики, вставали преградой между ним и финалом^[37]. Возможно, этим и объясняется, что шестая часть, с хором, оказалась наименее выразительной. Митрофан Петрович, которому идея такого завершения симфонии заранее не нравилась, скажет чуть ли не со вздохом облегчения:

«Ну, братец, ты потерпел полный провал! Весь комитет, то есть Николай Андреевич, Александр Константинович и Толя признают, что вокальная часть в шестой части твоей симфонии невозможна для исполнения и что в таком виде *эта часть* симфонии напечатана быть не может».

Похоже, Беляев уже решил для себя, что ему самому делать с финалом. Скрябину столь суровый отзыв непонятен: он свою музыку уже показывал вокалистам, и они не заметили в ней каких-либо для себя неудобств. Впрочем, в спор он вступать не намерен: первое свое крупное произведение хочется быстрее увидеть в печати, и Александр Николаевич берется за переделку вокала. Но и в новой редакции финал не мог

понравиться Беляеву. Он пишет тоном делового послания, но выдает тайную свою мысль: «Если хор Полетики не согласится (как было в том сезоне) петь в нашем концерте бесплатно, то и первую твою симфонию придется в нашем концерте исполнить без финала; да и вообще вследствие этой сложности она, вероятно, редко будет исполняться *целиком*...»

Нелюбовь Митрофана Петровича к «громоздкости», вдруг обнаружившейся в симфонических произведениях Александра Николаевича, вышла наружу, когда он узнал о другом замысле композитора:

«Ты мне сообщил, что имеешь намерение написать оркестровое сочинение, которое бы начиналось вокальною, а кончалось оркестровою музыкою, то прошу тебя иметь в виду, что такие сочинения я издавать не буду. Извини меня (как профана), что даже твой финал с дуэтом и хором мне кажется претензией на 9-ю симфонию (хотя она у тебя первая), после чего ты предполагаешь написать 10-ю, начинающуюся вокально и кончающуюся оркестром, аll-я вероятно будет иметь вокальные номера в середине... Что же ожидает такое сочинение, которое не может *начаться* без вокальной помощи? Оно будет лежать на полках — как мы видели из сочинений прежних композиторов.

Пиши для фортепиано, для оркестра, для голоса или других инструментов, но не бросайся сразу на такие сложные сочинения, которые для исполнения требуют больших музыкальных средств и денежных затрат».

Скрябину эта нотация явно не по вкусу. Обычно всегда тянувший с ответом, на этот раз он торопится:

«Дорогой Митрофан Петрович! Спешу ответить тебе на твое письмо от 5-го мая. Ты мне ничего неприятного не сказал. Было бы странно, если не более, с моей стороны претендовать на то, чтобы ты делал вещи почему-либо для тебя неудобные. Конечно, ты будешь издавать только то, что захочешь. Как я могу на это обижаться?»

Неприятный привкус наставления в письме Беляева не мог его не покоробить. Но Беляев был далеко не единственный противник финала и многочастности. Леонид Сабанеев, которому в будущем суждено стать яростным приверженцем Скрябина, вспомнит о первых впечатлениях при «звуковом» знакомстве с первой симфонией Скрябина в марте 1901 года:

«Утром была генеральная репетиция. В полутемном Колонном зале бывшего «Благородного собрания» собирались музыканты, чувствовалось, что ожидается нечто если не большое, то во всяком случае интересное. Мое скептическое отношение к Скрябину все еще сохранялось. Но многие

музыканты были уже в восторге от симфонии, выслушав ее ранее или будучи с нею знакомы. Меня раздражало лично и то, что симфония была почему-то в шести частях и то, что она была с хором, «как Девятая Бетховена», — все это казалось мне почему-то претенциозным и заносчивым... Сафонов имел вид человека, открывшего некую драгоценность и имеющего ее демонстрировать. Он разучивал симфонию с необычайным рвением. Начали играть. Я поместился со своим братом где-то назади в зале, тут же был Танеев, Померанцев, Конюс и другие. Скрябин, уже с бородкой, но такой же невзрачный, сидел сзади меня и Танеева, ежеминутно бегая к эстраде и «дергая за фалду» Сафонова, требуя тех или иных коррективов».

Этой московской премьере будет предшествовать петербургская. 11 ноября 1900-го в зале Дворянского собрания симфонией продирижировал Лядов. Хоровую часть в Петербурге так и не исполнили.

И слушатели, и рецензенты Питера и Москвы откликнутся на эту вещь с живым интересом («в его вдохновении чувствуется поэзия, искра художественной прелести»). Публике особенно понравится четвертая часть, легкое «порхающее» скерцо. Вообще, яркая мелодичность, почти «физиологическая» красота музыки восхищала. Многие будут сходиться на мнении, что первая, медленная, часть — самая красивая. Смущать будет некоторое интонационное однообразие: финал явно был подобен началу, только внутренне был проще; драматическая 5-я часть настроением была подобна 2-й, тревожной, «взлетающей». Самый восторженный отзыв о симфонии вышел из уст Сафонова, когда он явился на первой репетиции перед оркестром, потрясая партитурой: «Вот вам новая библия!» Самый суровый отзыв на симфонию прозвучал в письме Римского-Корсакова Глазунову:

«Таланта у него много, а вещь совершенно незрелая, 1-я прелюдия очень красива, 1-е *Allegro* тоже хорошо, хотя заключение коротко; но дальше все хуже и хуже: *Lento* вычурно, деланно; скерцо ничтожно, 1-й финал однохарактерен с 1-м *Allegro* и куда хуже, а последний финал ничего не стоит. Что в нем красиво, то взято из прежнего, а fuga суха и ученически ничтожна».

Правда, спустя многие годы Николай Андреевич будет снова и снова вспоминать это произведение. Летописец Римского-Корсакова Ястребцев в 1904 году запишет в дневник: «Далее говорили о том, что в музыке Скрябина, несмотря на его крупное дарование, по словам Николая Андреевича, «всего каких-то 1 ¹/₂ настроения», да и то оно (настроение) какое-то больное, мятущееся. «Ни счастья, — сказал он, — ни радости, ни

беззаботности и веселья в ней нет. Исключение представляет, пожалуй, I часть Первой симфонии, музыка которой действительно хороша»...» В 1905-м в том же дневнике Ястребцева появляется еще одно свидетельство: «Сегодня Римский-Корсаков, говоря о Скрябине, очень хвалил мою любимую I часть Первой симфонии, находя Скрябина сильным талантом, но талантом, способным проявляться лишь в весьма ограниченном числе настроений».

Как бы ни было незрело это произведение Скрябина, ее свежесть, ясность заставляла внимать ей снова и снова. В первой же части Скрябин обнаружил способность «заораживать» слушателя. Части же, названные Корсаковым среди «худших» и «ничтожных», будут другими музыкантами называться среди любимейших. Сабанеев пятую часть будет предпочитать второй. Рядом с несколько «мелодраматической» второй частью она звучит и более «певуче», и трагичнее. Выделять будут и третью, и четвертую часть. Только вокальному финалу не повезет: несмотря на мелодическую ясность он больших восторгов вызвать не сможет.

*

Первая симфония впервые вызвала «взаимонепонимание» Скрябина и Беляева. Вряд ли стоит обвинять Митрофана Петровича, как это делали позже музыковеды, в чрезмерной «прижимистости» (нежелание оплачивать хор) и в некрасивых для дилетанта наставлениях композитору. Беляев мог быть «грубоват» в выражениях, но Сашу Скрябина и его талант любил искренне, боялся только его творческой неуравновешенности. Свои несогласия с молодым композитором он искупал редким гостеприимством.

Беляева беспокоит в Скрябине неожиданное — после его отточенных фортепианных миниатюр — стремление к грандиозности. Одно из важнейших писем старого «доброжелателя и друга» (как часто подписывал Беляев письма к Скрябину) не сохранилось. По ответу Александра Николаевича видно: в некоторых замыслах младшего товарища Митрофан Петрович увидел стремление к чему-то непомерному. Скрябин отвечает сдержанно, с редким достоинством:

«Очень тебе благодарен за то, что ты откровенно высказал свое мнение обо мне, но, признаюсь, меня очень удивило твое желание поколебать мою бодрость духа и веру в себя, без которой ничего нельзя сделать. Твое же мнение о том, что я хочу пробовать себя во всех родах искусства ради жажды превзойти или, вообще, сравниться с кем бы то ни было —

совершенно неверно. Я все делаю искренно, по влечению. Прости, что долго не писал, — был очень занят».

Уже много позже, после московской премьеры 16 марта 1901 года, где симфонией дирижировал Сафонов и она была исполнена полностью, Беляев вернется к вопросу о финале: «От Никита получил сведения, что хотя Симфония твоя поставлена в программу его Берлинских концертов, но исполнение ее зависит от того, достанет ли он и какие хоры? Вот тебе наглядное удобство сочинения девятых симфоний».

Понять Беляева можно: Скрябин зажегся идеями Ницше, бредит сверхчеловеком. В его поведении иногда проглядывает претензия на что-то очень значительное. Многие произведения Саши были исключительно хороши, но говорить о гениальности, по мнению Беляева, было бы преждевременно. И совсем ни к чему было громоздить хоровой финал.

Скрябин же своей «кантате», завершающей симфонию, придавал особое значение. Слова для хора и солистов он написал сам. Они могут показаться до крайности наивными и неумелыми. Впрочем, таковыми эти стихи и являются:

О, дивный образ божества,
Гармоний чистое искусство!
Тебе приносим дружно мы
Хвалу восторженного чувства.
Ты — жизни светлая мечта,
Ты — праздник, ты — отдохновение.
Как дар, приносишь людям ты
Свои волшебные виденья.
В тот мрачный и холодный час,
Когда душа полна смятенья,
В тебе находит человек
Живую радость утешенья.
Ты силы, павшие в борьбе,
Чудесно к жизни призываешь,
В уме, усталом и больном,
Ты мыслей новых строй рождаешь.
Ты чувств безбрежный океан
Рождаешь в сердце восхищенном,
И лучших песней песнь поет
Твой жрец, тобою вдохновленный.
Царит всевластно на земле

Твой дух, могучий и свободный,
Тобой поднятый человек
Свершает подвиг благородный.

Придите, все народы мира,
Искусству славу воспоем!

За солистами, пропевающими эти слова, вступает хор; звучит вокальная fuga на слова: «Слава искусству, вовеки слава!»

В словах нет ни магии, ни даже смысловой «плотности». Но за чрезмерно «прямолинейно» выраженным чувством рождалась идея, которой композитор будет следовать всю жизнь. И даже наивный призыв: «Придите, все народы мира», — после которого вступает хор (живой символ «народов мира»), — содержал уже и то, что пока не прочитывалось в тексте и не было слышно в музыке.

Скрябин — человек, для которого искусство было и смыслом жизни, и самой жизнью. Возвеличивая искусство, он неизбежно возвеличивал всех его представителей. Возвеличивал и себя. В душе он чувствовал свою подлинную силу. Да, позже он и сам согласится, что хоровой финал оказался не на должной высоте. Но именно с этого финала, который для многих будет звучать ученически, начинается зрелый Скрябин. И не с музыки, довольно «традиционной», куда более узнаваемой, нежели музыка остальных частей. Но именно с этих довольно неказистых слов. Словесная декларация финала Первой симфонии — это первый подход к той сверхидее его творчества, которая потом будет названа «Мистерией». Той сверхидее, в русло которой будут ложиться все его более поздние сочинения.

С двух премьер — петербургской и московской — родились и две традиции исполнения симфонии: или без последней вокальной части, или — несмотря на ее недостатки — вместе с нею.

*

Не успела «отгреметь» московская премьера Первой симфонии, а композитор уже целиком погружен во Вторую. Лето 1901 года целиком ушло на это произведение. Скрябин намерен «выправить» все, что не получилось в Первой. На этот раз частей будет меньше: пять. Не будет и

хора. Но финал должен стать настоящим, несомненным, «неотъемлемым» завершением сочинения. Правда, и на этот раз композитор заставил побеспокоиться Митрофана Петровича. В Первой симфонии Беляеву не по вкусу пришлась идея хорового финала, теперь — странная мысль композитора самому дирижировать собственным сочинением. Бороться с Сашиной рассеянностью в партитурах Беляев уже научился при помощи «прачки Толи», то есть Лядова, исправно вычитывавшего скрябинские произведения. Но как одолеть внезапные поползновения Скрябина заняться трудным, ответственным делом, не имея никакой к тому подготовки? Чувствуя, что композитор в своей идее будет упорствовать, Беляев отвечает, наконец, довольно настойчивым отказом:

«Если уже у тебя такой зуд, чтобы непременно самому дирижировать, то почему ты не прибегнешь к указанному мною способу, то есть, чтобы Вас. Ил. дал тебе возможность несколько раз продирижировать хотя бы консерваторским оркестром? И вот, когда опыт покажет, что ты можешь хорошо дирижировать (что вряд ли удастся с двух или трех раз), тогда к окончанию твоей Третьей симфонии мы поговорим об этом опять»^[38].

Со Второй симфонией композитор спешит: он смутно начинает чувствовать, что его творчество подходит к важному рубежу. На свое сочинение возлагает особые надежды. Он многому научился, пройдя через премьеры Первой симфонии. Теперь у него все будет иначе: и сложнее, и значительнее.

«В январе 1902 г., — вспоминал Э. К. Розенов, — Скрябин играл мне 1-ую часть второй симфонии, особенно гордясь началом разработки, где соединены 6 мотивов, встречающихся в изложении. Я стал упрекать его в увлечении комбинационным творчеством под влиянием Р. Штрауса, которого он же перед тем раскритиковал. Но Скрябин, играя разные сочетания тем, утверждал, что все их можно расслышать и что это не «комбинация», а прямое его намерение».

Показывал Александр Николаевич свое недовершенное детище и другому консерваторскому товарищу, Никите Семеновичу Морозову. «Играл Скрябин у меня также и отрывки из своей Второй симфонии, — вспоминал тот, — над которой он тогда работал. Первую тему первого *Allegro* с чувством какого-то захватывающего беспокойства, — она имела для него какую-то особенную значительность. В одном месте экспозиции, помню, я заметил, что «здесь, кажется, коротко, — надо бы остановку сделать пошире (перед вступлением второй темы)»; он, разумеется, с этим не согласился; но через несколько дней, к моему удивлению, он заявил мне, что я «теперь-то, наверно, должен быть доволен», что он расширил, как

надо, указанное место. С наслаждением играл он медленную часть, причем особенно был доволен «щебетанием птиц» в конце ее. Когда эта симфония была окончена и уже предполагалось ее исполнение в симфоническом концерте, я попросил его сыграть у меня всю; ко мне собрались несколько товарищей-музыкантов. Сыграл он, как всегда, с увлечением (можно даже сказать, с азартом: одну клавишу рояля искалечил непоправимо); тем более что он чувствовал и сознавал, что ушел далеко вперед сравнительно с Первой симфонией».

«Ушел вперед» — несомненно, и все же фраза консерваторского приятеля не точна. Скрябин ушел и *вглубь*.

Первая симфония была сильна мелодизмом, драматизмом отдельных частей. Но глубинные связи между частями едва намечены, потому один рецензент и скажет, что это не столько симфония, сколько сюита. Возможно, с финалом композитор и бился так долго потому, что хотел здесь «преодолеть» эту «сюитность», чрезмерную самостоятельность частей. Но в «кантатном» финале оживал музыкальный материал лишь из вступительного *Lento* и следующего за ним *Allegro drammatico*.

Во Второй симфонии тематизм вступительного *Andante* тоже вошел в плоть финала. Но этим «связность» симфонии далеко не исчерпывалась.

...Художник Врубель, обращаясь к жанру портрета, в самую последнюю очередь писал глаза. Только так он мог достичь наибольшей выразительности взгляда. Иное «распределение работы во времени» грозило тем, что прочие черты лица заглушат «глазную силу». А портрет становился одухотворенным лишь тогда, когда в полную силу начинал «звучать» именно взгляд.

Симфонические финалы Скрябина — это попытка одухотворить, «осветить» свою музыку. Но в Первой симфонии финал «затмила» своей непосредственной красотой интонационно близкая ему первая часть. Поэтому во Второй симфонии Скрябин поступает иначе: финал — это не возврат к исходному настроению. Начальное *Andante* и финальное *Maestoso* интонационно разведены, хотя конец симфонии вышел из того же тематического материала, что и начало.

Первые такты симфонии — одни из самых мрачных, трагических у Скрябина. Музыка окутана трауром. В ней живет лишь горестное раздумье. Далее путем «борений» тем, погружения в «созерцание», новых «борений» симфония идет к просветлению. Тематический материал Скрябин стянул туго. Не только первая часть связана с последней, но и четвертая, одна из самых драматических, вобрала в себя реминисценции из других частей. Кроме того — мелодическое «вещество» так «распределено» в симфонии,

что каждый фрагмент бросает свой «блик» на все это грандиозное строение.

Продумана до тонкости и последовательность частей. Вторая и четвертая полны драматизма, стремительности; в первой, третьей и пятой — преобладает медленный темп. Но если в первой главенствует «сумрак», то в третьей музыка просветляется, наполняется воздухом, природным дыханием (здесь и появляются «соловьиные трели», которые так радовали Скрябина). Пятая же, заключительная часть — это шаг в торжество. Но тут-то Скрябин снова терпит поражение.

Финал — этого особенно добивался композитор — должен был засиять ослепительным светом. Лет десять спустя он скажет Сабанееву: «Вот помните, что у меня во Второй симфонии вышло, там я хотел света, да не мог еще его дать...» Музыка финала — приподнятая, но несколько бравурная. Она больше подходит для «официальных торжеств», нежели для «озарения мира» или просветления человеческой души^[39]. Композитор хотел снова вернуться к этой части, переделать ее. Помешала этому лишь его неизменная устремленность в будущее: Скрябину было интересней писать новое, нежели пересоздавать старое.

В целом, будучи намного совершеннее Первой симфонии в плане чисто музыкальном, Вторая проигрывала в непосредственности. Первая симфония была по-юношески ясной, свежей, хотя и слегка наивной. Вторая была «тверже» в музыке, сложнее в контрапункте, «зрелей» во всех отношениях. Но чтобы почувствовать ее силу и красоту, требовалось больше усилий, внимательного и неоднократного вслушивания.

То, что новое произведение Скрябина ждет трудная судьба, можно было ожидать заранее. «Прачка Толя», разучивая партитуру, жалуется Беляеву:

«Дорогой Митрофан. Ну уж и симфония! Это черт знает что такое!! Скрябин смело может подать руку Рихарду Штраусу. Господи, да куда же делась музыка? Со всех концов, со всех щелей ползут декаденты. Помогите, святые угодники!! Караул!! Я избит, избит, как Дон-Кихот пастухами. А еще остается III часть, IV, V — помогите!!! После Скрябина — Вагнер превратился в грудного младенца со сладким лепетом. Кажется, сейчас с ума сойду. Куда бежать от такой музыки? Караул!»

Может показаться, что в сетованиях Анатолия Константиновича здесь больше удивления и юмора, нежели неприятия. Но Лядову было не до шуток. Ведь именно он должен управлять симфонией в Петербурге 12 января 1902 года. Возможно его, «излазившего» партитуру, измучили не гармонические изыски, — новизну скрябинского языка он в эти годы очень

пенил, — но величина симфонии. Прирожденный миниатюрист, Анатолий Константинович вообще «не без муки» слушал длинные произведения. Но другим и язык Скрябина покажется «невозможным». Антон Аренский, услышав симфонию на концерте, в письме Танееву даст самый жестокий отзыв:

«...по-моему, в афише была грубая ошибка: вместо «симфония» нужно было напечатать «какофония», потому что в этом, с позволения сказать, «сочинении» — консонансов, кажется, вовсе нет, а в течение 30–40 минут тишина нарушается нагроможденными друг на друга без всякого смысла диссонансами. Не понимаю, как Лядов решился дирижировать таким вздором. Я пошел послушать, только чтобы посмеяться, Глазунов вовсе не пошел в концерт, а Римский-Корсаков, которого я нарочно спрашивал, говорил, что он не понимает, как можно до такой степени обесценивать консонанс, как это делает Скрябин».

Что испытывал автор симфонии, сидя в зале на боковом месте, один против всех? Публика — почти сплошь — холодна и даже враждебна. Утешала разве что поддержка Сафонова, сидевшего рядом.

Михаилу Фабиановичу Гнесину, тогда лишь начинающему композитору, эта пара запомнится: «Оба они были мрачны от недостаточного успеха симфонии, однако явно были полны фанатической убежденности в значительности того, что исполнялось и как-то недостаточно доходило до слушателей». Симфонию по-настоящему не понял никто. Музыка казалась «однотонной», хоть и «напряженной». Она не завораживала, не затягивала в себя, хотя тот же Гнесин, например, чувствовал, что симфония «стояла на высоком уровне».

Но ведь и такое, «гнесинское», отношение было редкостью! Римский-Корсаков переглядывается с Ястребцевым, со своим верным летописцем, когда слышит «необыкновенно дикие гармонии». Потом, вспомнив забавные стишки, начинает набрасывать их на визитной карточке:

Собаки лают, кошки стонут,
Но сердце девушки не тронут,
Она печальна и одна
По роще ходит, как луна...

После отзвучавшей симфонии, в перерыве концерта Николай Андреевич выскажется. И Ястребцев «по горячим следам» запечатлевает в дневнике: «В антракте говорили о том, что такую музыку нетрудно

сочинять целыми пудами. Она настолько скучна и безжизненна, что к ней можно приурочить известный афоризм, сказанный (если я не ошибаюсь) Шопенгауэром по адресу многотомных, но бездарных творений большинства ремесленников ученых, а именно, что такие произведения писать было, вероятно, легче, чем их читать».

Симфония раздражала старого «кучкиста» все тем же: Скрябин «громоздил» диссонансы. Для уха, привыкшего к более «классической» музыке, эти «неблагозвучия» накапливались, не находя разрешения, и начинали «терзать ухо».

Понятно, почему после концерта, на ужине у Беляева, Николай Андреевич поднимает тост за консонанс (и Скрябин мрачнеет лицом). Понятно, почему сыну напишет: «Я замечаю, что начинаю весьма расходиться с мамой в музыкальных вкусах: так, ей нравится симфония Скрябина, а мне она за исключением некоторых моментов — *очень* не нравится». Но совсем непонятно, почему через полгода с лишком он вдруг посоветует Ястребцеву купить партитуру злополучной симфонии, прибавив: Скрябин — великий талант.

Значит, не только диссонансы мучили ухо Николая Андреевича. Он чувствовал значительность этой музыки, как чувствовал и чуждость ее. «Не моя музыка» — вот «остов» его ощущений, почему он и произнес на обеде у Беляева первое, что пришло в голову: «Позвольте мне, господа, провозгласить несколько фантастический тост и выпить за здоровье одного очень мною уважаемого музыкального деятеля, а именно — «консонанса», ибо когда «консонанс» будет здоров, то и «диссонанс» будет здоров, выразителен и прекрасен».

Состояние самого Скрябина — довольно сумбурное. Газетные рецензии читает не без досады: «В симфонии г. Скрябина нет идей, сколько-нибудь заслуживающих внимания, развитие их однообразно до уныния, нет контрастов, общий колорит сер от начала до конца». Иногда, впрочем, могли сказать и мягче: «Автор симфонии хотел, по-видимому, выразить очень многое; в его творческой фантазии носились грандиозные образы, но им, этим образам, не доставало достаточной яркости, достаточной живости». В «Русской музыкальной газете» — самый благоприятный отзыв, но и он висит между «да» и «нет»: «Г. Скрябин — несомненный талант, во многом своеобразный, хотя еще не установившийся».

Себя композитор никак не мог чувствовать «неустановившимся». И вряд ли его могла не покоробить даже рецензия, которая рядом с другими казалась положительной: «Поспешность сказывается в недоделанности

симфонии. В ней налицо хорошие, даже сильные моменты, зато немало жесткого, некрасивого; композитор точно щеголяет диссонансами и, к сожалению, настолько наполняет ими свою симфонию, что они начинают возмущать слух. Но это пройдет, перебродит и — увидите — на г. Скрябина можно возлагать хорошие надежды». Читать о «надеждах» ему было уже смешно. И в самом доброжелательстве рецензента не было главного — понимания: «...в обеих симфониях отсутствует освященная традициями и великими мастерами классическая форма, но разве можно обвинить молодого художника за то, что его вдохновение не укладывается в прежние формы, а требует простора?» Скрябин всегда «оттачивал» форму до совершенства. Если чего и не хватало ему — это особой лучезарности в финале. Но здесь никаким совершенством формы, никакой техникой композиции добиться нужного было нельзя. Здесь требовалось неведомое, чудо, какой-то невероятный в музыке переворот устоявшихся звучаний.

Он был уверен, что рано или поздно, но своего добьется. Верил в него Сафонов. Верил и Беляев. После околосимфонического шума Александр Николаевич шлет весточку жене:

«Жучок, ты, вероятно, уже узнал из газет о моем триумфе. То-то было торжество! Ну, да слава Богу, что было и прошло.

Сафонович был в концерте и может тебе подробно описать как исполнение, так и прием. Приблизительно это повторение прошлогоднего, хотя хлопали немного более и даже 5–6 голосов орали сильно, вызывая автора. Я, конечно, не вышел. Но зато, милая моя, друзья так меня балуют, что и описать невозможно. Беляев заказывает чуть не каждый день блюда по моему вкусу, будит меня только к завтраку, заставляет делать гимнастику и т. д. Никогда он не был таким милым».

Скрябин воодушевлен. Когда он сказал Митрофану Петровичу, что хочет оставить консерваторию, тот был так обрадован, что тут же изъявил готовность выплачивать композитору авансы по 200 рублей каждый месяц в счет будущих произведений. Вернувшись в Москву, композитор торопится в письме старшему другу договорить все, что не успел еще произнести: «Прощаясь с тобой, я не мог высказать тебе моей глубокой благодарности за гостеприимство и заботы, которыми я был окружен у тебя в доме. Я так хорошо отдохнул и совершенно забыл артистические неудачи, постигшие меня в Петербурге».

Симфония почти провалилась. Но мир не перевернулся. Скрябин пока все еще преподает в консерватории. Преподает и в Московском институте святой Екатерины, с которым не так давно связался. Дает частные уроки. Кутит с Сафоновым (Василий Ильич большой был умелец по этой части). Есть и еще одна сторона жизни композитора, которую лучше других знает его жена.

Скрябин не умел и не хотел лгать. Своей «Вушеньке» о сердечных делах рассказывал все без утайки. Слышала она и о семнадцатилетней Марусе, одной из скрябинских учениц. Скрябин не знал, что бойкая девушка, вызывавшая с его стороны такой восторг, была «себе на уме». Пospорила с подругами и — увлекла, закружила, довела до того, что Александр Николаевич стал поговаривать о разводе. Он считал своим долгом жениться на молоденькой ветренице. Вера Ивановна молча страдала. Надеялась, что этот роман как-нибудь сам собой закончится. Маруся все разрешила сама: в один день она вдруг исчезла.

Скрябин растерян. След предмета его страсти терялся в Петербурге. А по музыкальной Москве уже ходили слухи о «предосудительных» похождениях композитора, на которые напoлзали другие: Скрябин «тронулся», он снедаем какой-то дикой грандиозной идеей. И если в истории с веселой Марусей он вряд ли был похож на рокового обольстителя, то в творческих устремлениях поводов думать о себе «своеобразно» давал немало.

«Заратустра» Фридриха Ницше в эту пору — один из любимейших его вдохновителей. Такого «сверхчеловека» композитор задумал вывести и в своей опере, о которой рассказывал близким и дальним знакомым.

Путь к этому сумбурному периоду жизни шел из прошлого. Когда-то, переиграв руку, он пережил тяжелые времена. Сумел исцелиться, лишь опираясь на силу воли. Когда он разошелся с Наташей Секериной, его внутренний мир снова перевернулся. Но он «перешагнул» через свою юность. И начал жить не просто «заново». Скрябин чувствовал: зачеркнуть прошлое невозможно, его надо *пережить*.

На рубеже веков, когда рождалась его Первая симфония, он пишет лирическую исповедь, в сущности — свою биографию, преломленную через свое мироощущение:

«Чтобы стать оптимистом в настоящем значении этого слова, нужно испытать отчаяние и побудить его.

Не по своему желанью пришел я в этот мир.

Ну, так что же?

В нежной юности, полный обмана надежд и желаний, любовался его

лучезарной прелестью и от небес ждал откровенья; но откровенья не было.

Ну, так что же?

Искал вечной истины и у людей, но увы! они знают ее меньше меня.

Ну, так что же?

Искал вечной красоты и не нашел ее. Чувства увядали, как цветы, едва распустившись. Лучезарный день сменяла холодная дождливая ночь.

Искал утешенья в новой весне, в новых цветах, но не нашел; то были лишь старанья что-то заменить, вернуть утраченное, вспомнить пережитое. В жизни каждого человека весна бывает лишь раз. А как люди спешат отделаться от этого чарующего обмана, от этих дивных грез! Наконец искал утешенья в воспоминаниях, но и к ним привык, т. е. утратил их.

Ну, что же?

Кто б ни был ты, который наглумился надо мной, который ввергнул меня в темницу, восхитил, чтобы разочаровать, дал, чтобы взять, обласкал, чтобы замучить, — я прощаю тебя и не ропщу на тебя. Я все-таки жив, все-таки люблю жизнь, люблю людей, люблю еще больше, люблю за то, что и они через тебя страдают (поплатились).

Я иду возвестить им мою победу над тобой и над собой, иду сказать, чтобы они на тебя не надеялись и ничего не ожидали от жизни кроме того, что *сами могут себе создать*. Благодарю тебя за все ужасы твоих испытаний, ты дал мне познать мою бесконечную силу, мое безграничное могущество, мою непобедимость, ты подарил мне *торжество*.

Иду сказать им, что они сильны и могучи, что горевать не о чем, что утраты нет! Чтобы они не боялись отчаяния, которое одно может породить настоящее торжество. Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его».

Ницше и его «Заратустра» — не были поверхностным увлечением. В них он нашел то, что ранее обнаружилось в его жизни. Здесь не обходилось без крайностей, когда, сидя за ресторанным столиком рядом с Сафоновым, Скрябин мог случайному собеседнику развивать не самые глубокие идеи, вроде: «гораздо труднее делать все то, что хочется». Конечно, человеку, впитавшему с детских лет негласные нормы, и не только моральные, трудно было бы «перешагнуть» то, что с ним давно срослось. Но чтобы выполнить свое назначение в искусстве, нужно было смело идти через прошлое и уходить далее, в неведомое.

Скрябин все менее чтит предшественников, они сдерживают его устремления. Большая часть композиторов для него почти не существует. К Бетховену он испытывает еще какое-то внешнее почтение, Шопен ему еще

мил по старой памяти, Лист восхищает его в большей мере своим артистизмом, нежели сочинениями (хотя «Мефисто-вальс» скоро отзовется в «Сатанической поэме»).

Вагнер ему теперь интересен более всего. И не потому, что и Ницше тяготел к Вагнеру (а после — разил своего кумира в опыте «Казус-Вагнер»). Великий немец близок был ему не одной только музыкой, но и стремлением сокрушить устоявшиеся каноны. Вагнер мечтал о каком-то подобии всенародного представления, где музыка соединится с другими искусствами. Он хотел перешагнуть «музыку ради музыки». Из этого стремления и родилась серия опер «Кольцо нибелунга», отсюда же произошли «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Парсифаль»... В музыкальных драмах Вагнера Скрябин уловил шаг к новому храмовому действу, и эта идея ему невероятно близка. Композитор заговаривает об опере. Сам пишет и либретто.

*

...От музыки этого сочинения не останется ничего. Возможно, она «разошлась» по другим произведениям. От либретто сохранились осколки. Эти стихи мало напоминают драматургическое действие. Скорее — поэма или повесть в стихах, хотя часть сюжета изображена «в лицах».

Главный герой — «философ-музыкант-поэт» — несомненный идейный «автопортрет» самого Скрябина. Главная героиня — некая принцесса, которая тяготится обыденной жизнью. Ей герой проповедует, через нее собирается преобразить мир.

Ритмика стиха, словосочетания — все это напоминает поэзию начала XIX века, а никак не начала XX. Впрочем, и с этой поправкой вещь не назовешь сильной именно в поэтическом смысле.

Зажглись волшебные огни
В саду прекрасном, как мечтанье,
И слышно пира ликование
В его мерцающей дали.

Там дивно все. Цветов богатых
Там ослепительный приют,
Там хоры дружные пернатых
Хвалу Создателю поют.

Зефир дыханием ласкает
Листву стыдящихся мимоз,
А запах нежно-страстных роз
К любовной неге призывает...

Легче всего думать, что опера не была написана потому, что этот замысел позже оттеснила «Мистерия». Но опера вынашивалась несколько лет, Скрябин мог бы написать ее и до того, как разочаровался в самом замысле. Не потому ли она столь долго не могла родиться на свет, что именно оперой она и не была? Ее либретто — ближе к оратории.

Но эта «повествовательность» приближала его ненаписанное произведение к главному замыслу: в «Предварительном действе» — первом подходе к «Мистерии» — будет намечено все то же: и хор, и отдельные солисты. Все в целом будет столь же «недраматургично». Отдельные «герои» (если можно таковыми назвать различные природные «стихии» и «силы») будут петь рифмованные метафизические размышления, вложенные в довольно абстрактные образы. Более того, один фрагмент оперы (хотя и в совершенно ином контексте) Скрябин включит и в «Предварительное действо»:

Религий ласковый обман
Меня уже не усыпляет,
И разум мой не затемняет
Их нежно-блещущий туман.
Рассудок мой, всегда свободный,
Мне утверждает: ты один;
Ты раб случайности холодной,
Ты всей вселенной властелин.
Зачем вручаешь ты Богам
Свою судьбу, о жалкий смертный?
Ты можешь и ты должен сам...

В дошедших до нас стихах оперы монолог героя здесь оборвался. Но и за сохранившимися строками чувствуется, что их автор не просто прочитал афоризм ницшевского Заратустры: «Бог умер», но и впитал его каждой частицей своей души.

В творчестве Скрябин действительно «ницшеанствует». В жизни пытается, как и его герой,

Победы славную печать
Носить на лице лучезарном.

Но, в отличие от Заратустры, ни Скрябин, ни его герой не могли бы сказать: «Я не даю милостыни. Я недостаточно беден для этого». Скрябин — через героический образ — старается повернуть свой взор на всех страдающих и страждущих:

Когда звезда моя пожаром разгорится
И землю свет волшебный обоймет,
Тогда в сердцах людей огонь мой отразится
И мир свое призвание поймет.
Я силой чар гармонии небесной
Навею на людей ласкающие сны,
А силою любви безмерной и чудесной
Я сделаю их жизнь подобием весны.
Дарую им покой, давно желанный,
Я силой мудрости своей.
Народы, радуйтесь, от века жданный
Конец настал страданий и скорбей.

Стихотворный текст либретто будет прерываться философскими афоризмами, за которыми виден не столько герой оперы, сколько уже сам композитор:

— Нет того духовного, которое бы не имело выражения в материальном, и нет того материального, которое не порождало бы мысль.

— Все изменяется, все совершенствуется. Я весь желанье, *весь порыв*, но для меня желанье не (томительно) — оно моя стихия — мое счастье, оно живет во мне вместе с полной уверенностью в успехе.

— Я так счастлив, что если бы я мог одну крупицу моего счастья сообщить целому миру, то жизнь показалась бы людям прекрасной.

Композитор одержим своей идеей. Он готов почувствовать себя сверхчеловеком. За столь крайне самоуверенным ощущением — чувство своего наступающего музыкального расцвета. В сочинительстве он лишь

подступил к главным свершениям. Но всегда живший лишь своим и всеобщим будущим, он готов уже сейчас чувствовать себя всемогущим.

На оперу Скрябин возлагал почти фантастические надежды. Ему казалось: она прозвучит — и мир изменится. Именно когда он почувствует, что жанр не соответствует намерениям, слишком мал для мирового переворота, он откажется от этого произведения.

*

Портрет «Скрябина-ницшеанца» выразительно изобразит Леонид Сабанеев: «вертлявый» франт в лаковых ботинках, с зеленоватым утомленным лицом. Таким его видели «чужаки». Лядов, любивший Александра Николаевича, к его «сверхчеловеческим» увлечениям относился с мягким юмором. Однажды, когда Скрябин (к этому времени уже композитор достаточно известный) в запальчивости бросит: «Да, я — Бог!» — Анатолий Константинович с улыбкой возразит: «Да что вы, Александр Николаевич, вы же не Бог, вы — петушок!»

Не стоит думать, что среди музыкантов Скрябин был единственный, кто столь высоко ценил свое творчество. Мотив «самообожествления» — знамение времени. Одним из наиболее близких друзей Скрябина в 1900–1903 годы был пианист Всеволод Буюкли, по признанию многих современников (Скрябина в том числе) — исполнитель с искрами гениальности. И в самооценке он несколько не уступал своему другу-композитору. Он, вечно нуждающийся музыкант, мог огоршить меценатов, желавших услышать его игру в своем салоне, невероятными требованиями. Да и Вера Ивановна Скрябина, захотевшая выручить пианиста в дни крайнего безденежья, запомнит гримасу, полную презрения к драгоценным металлам, с какою Буюкли возьмет для заклада ее фамильный золотой браслет.

Всеволод Иванович был из тех людей, жизнь которых обрастает «историями» и легендами. Современники будут еще вспоминать, как Буюкли покориł самого Игнаца Падеревского. Зная, сколь трудно войти в круг знаменитого пианиста, Буюкли едет в Варшаву. Улучив момент, выдает себя за настройщика из Москвы. Когда Падеревский, оставив его один на один с инструментом, выходит в сад, он вдруг слышит Шопена, Листа... Пораженный и техникой, и глубиной исполнения, знаменитый поляк знакомится с молодым «настройщиком», и скоро Буюкли уже вхож в музыкальные круги Варшавы.

У Всеволода Ивановича были все основания думать о себе как о редком художнике. Обладая качествами выдающегося пианиста, он был к тому же музыкант-метафизик. Мир отвлеченных идей так же притягивал его, как и Скрябина, потому Буюкли для концерта мог легко к исполняемым произведениям сочинить собственную философскую программу. И все же их пути со Скрябиным разошлись.

Однажды Буюкли пытался настоять на своем участии в концерте друга. Александру Николаевичу никак не хотелось «прерывать» собственное выступление для того, чтобы Всеволод Иванович «вклинился» в программу со своей интерпретацией его 3-й сонаты.

— Как хочешь, полмира отдай мне! — запальчиво воскликнул пианист.
— Мы с тобой должны его поделить.

— Возьми хоть весь, — ответил композитор, — если он пойдет за тобой.

Ответ Скрябина сродни реплике ницшевского Заратустры: «Я не даю милостыни. Я для этого недостаточно беден». Но роль «сверхчеловека» или «мессии» — далеко не все, что могли современники увидеть в поведении композитора. Кроме композитора-«ницшеанца» был и другой Скрябин. Маргарита Кирилловна Морозова, женщина, которой русская культура начала века многим обязана — в первую очередь денежной поддержкой, — этого, другого, Скрябина всегда будет вспоминать с глубокой благодарностью.

1902–1903 годы. У Маргариты Кирилловны смертельно болен муж. Она, чтобы уйти от мучительного настоящего, хочет брать уроки музыки. Сафонов называет Скрябина. И в жизнь ее входит что-то небывалое.

Александр Николаевич заново ставит ей руку, возится с каждым звуком, извлеченным ею из рояля. Она за каждым замечанием слышит касание иного, незримого мира, его звуковое дыхание. Жизнь идет между мужниным недугом и этим чудом. Но даже подойти к инструменту она может далеко не в любую минуту.

Скрябин не знал ее беды. К недочетам «великовозрастной» ученицы, к ее пропускам относится с неизбывной тоской. Не любит «нерадивости», не любит обслуживать чужую блажь, не понимает, зачем эти уроки вообще существуют. Потакать скуке сильных мира сего ему не по душе.

Однажды, увидев Морозову в театре, он решился. Зашел в ложу Маргариты Кирилловны. Начал издали. Потом — мягко, деликатно — попытался отказаться от уроков.

Ему неловко, он старается отвести взгляд в сторону. Однако намерен быть твердым... Когда поднял глаза — обомлел. Он увидел совершенно

несчастное лицо. Морозова молча плакала.

Композитор стал сбивчиво извиняться: ему казалось так лучше... он готов заниматься и дальше... Маргарита Кирилловна сама не помнила, что отвечала. Ей так важны эти занятия!.. Скрябин смотрел на Морозову ясными глазами ребенка. Конечно, их занятия продолжатся. Только не надо платы, лучше просто по-дружески, он так будет чувствовать себя свободней.

Маргарита Кирилловна и на закате жизни с особой теплотой будет вспоминать этого Скрябина — милого, ласкового, доброго, с ясно-кариими лучистыми глазами.

Она вошла в его семью. Подружилась и с Верой Ивановной. Увидела всю их странную, неустроенную жизнь. Узнала настоящего Александра Николаевича, взрослого ребенка со склонностью к шалостям, ребенка редкой отзывчивости и щедрости.

Он готов был делиться своей музыкой каждый час. И как-то не умел держать в секрете самые тайные подробности своей жизни. Услышала Маргарита Кирилловна и про ветреницу Марусю. Но его открытость не отталкивала, напротив, заставляла радоваться его неизменной приподнятости, его легкой, «взлетающей» походке, его непослушным вихрам на макушке, которые самого Александра Николаевича очень сердили.

Скрябин радовал ее и музыкой, и своими беседами, и той вечной, неутомимой взволнованностью, которая захватывала всех, кто сочувствовал его творчеству.

Более всего она любила, когда после урока Скрябин садился за рояль. В полумраке, при слабом освещении, он начинал играть свои вещи — одну за другой — с тою тончайшей звуковой «светотенью», которую редко можно было услышать в его концертах. Играл уже и куски Третьей симфонии, которую сочинял. Играл и отрывки из оперы. Маргарита Кирилловна забивалась в уголок дивана, сидела, боялась пошевелиться.

С охотой внимала и его «учению», когда после уроков, боясь прервать беседу, выходила с ним на улицу. В дождь, в метель они шли по московским бульварам. И — это из ее счастливейших воспоминаний — «мне казалось, что мы не идем, а летим на крыльях к какой-то новой жизни».

Он пребывал в предчувствии светлого торжества. От его облика шло излучение радости. «...Если бы я мог одну крупницу моего счастья сообщить целому миру, то жизнь показалась бы людям прекрасной»... Маргарита Кирилловна вдохнула в себя эту крупницу. Не случайно она

вспоминала об этом времени как о самом счастливом в своей жизни.

Чуть ранее в жизни композитора появился и другой замечательный друг — мыслитель, профессор Московского университета Сергей Николаевич Трубецкой. Их ранние встречи прошли в кружке московских философов. Потом Скрябин часто бывал у Трубецких, говорил о Сергее Николаевиче и его жене, Прасковье Владимировне: «Это лучшая в мире семья». Мыслитель тоже любил приходить к Скрябину. Трубецкой давал советы, называл книги. И — с горячей любовью слушал его музыку.

Об этой дружбе остались только мимолетные свидетельства, вроде записи Брюсова в дневнике после посещения Трубецких: «Еще очень они славили Скрябина как первого композитора нашего времени».

Чуть ли не единственное воспоминание, запечатлевшее «узор» этой дружбы, — все те же записки тетушки Скрябина, Любови Александровны: «Трубецкой всегда придвигал стул к самому роялю и так сидел около Саши часа по два, по три, если Саша учил что-нибудь или готовился к концерту, но это не мешало им вести длинные разговоры».

Из других воспоминаний можно узнать лишь одно: оба высоко ценили эту дружбу. Сергей Николаевич запечатлел ее и в нескольких своих откликах на концерты композитора. В те годы, когда творчество Скрябина начнет «врастать» в оркестр, когда мучительными путями его симфонии начнут пробивать себе путь к человеческим душам, Трубецкой попытается сказать о нем самое главное:

«Большая часть его произведений написана для фортепиано и по своим крупным достоинствам могла бы распространиться в широких кругах, если бы наша публика была самобытнее, если бы вкусы ее не определялись готовыми суждениями и шаблонами. А произведения г. Скрябина именно и отличаются тем, что шаблонного характера не носят и чужды всякой погони за внешним успехом. В них надо вслушаться, чтобы понять тот своеобразный, интимный лиризм, которым они проникнуты, чтобы оценить изящество и богатство гармонии, мастерство отделки, их отличающее, чтобы примириться с необычайной сложностью некоторых из них. Эта сложность не есть искусственная, деланная; она не служит маской для отсутствия содержания, а является последовательным результатом музыкальной мысли, которая стремится оформить, выразить действительное сложное содержание. Оригинальность г. Скрябина неподдельная: у него своя определенная художественная физиономия, своя манера, свой стиль, который уясняется в своих индивидуальных чертах при ближайшем ознакомлении. И произведения его, несмотря на свою сложность, вполне искренни: композитор писал их, «невзирая на лица», не

зная другого суда, кроме собственной художественной совести, не сообразуясь с требованиями публики, а сам предъявляя ей новые и весьма повышенные требования».

Трубецкой пытается пробить косность русского музыкального мира. Желает достучаться до глухих душ, не способных слушать современность. В его статьях — горячность, в их тоне — попытка внушить очевидное:

«Современная симфония, музыкальная поэма, музыкальная драма имеют такое же право на существование, как прежние более простые формы, и если новая музыка еще не сказала своего последнего слова, если она не достигла еще той стройной законченности, какая привлекает нас в классических произведениях, то все же она открывает нам новые обширные области гармонии, новые возможности музыкальной архитектуры. Задачи современного композитора, отваживающегося вступить на новый путь, бесконечно усложняются. Нужно ли удивляться тому, что в новом музыкальном мирозерцании, которое у него складывается, не все ясно и безмятежно, не все укладывается в привычные формулы, что оно носит отпечаток борьбы и тревоги? Но по тому самому не является ли оно верным отголоском переживаемого настроения, переживаемой нами критической эпохи? Музыка г. Скрябина современна в высшей степени и притом современна в высшем, хорошем смысле этого слова. И несмотря на это, а, может быть, отчасти именно поэтому ее мало знают и недостаточно ценят, у нас в особенности: в немецкой и французской печати ранее, чем у нас, было отмечено появление этого выдающегося таланта. Обидно было читать те совершенно отрицательные, свидетельствующие о полном непонимании отзывы гг. петербургских критиков о первой и в особенности о второй симфонии г. Скрябина».

Эти отклики Трубецкого вышли из его художественной чуткости. Они опережают время на десятилетие. То, что он говорит в начале 1900-х, самые восприимчивые современники услышат в 1910-х. Он скажет о своеобразии Скрябина, о его фортепианной лирике, о прозрачности и драматизме его симфоний. О том, что Вторая симфония — совершеннее Первой. А главное — скажет о самобытности композитора и его замечательном неумении коснеть, его нервной целеустремленности.

...В те же годы появятся и еще друзья в жизни композитора: сначала Борис Федорович Шлёцер, потом его сестра, Татьяна Федоровна. Они были племянниками Иды Юльевны и покойного Павла Юльевича. Видела их ранее, в более юном возрасте, и Вера Ивановна.

Началось как-то само собой. В 1898 году Борис Федорович приедет

проститься с умирающим дядей, Павлом Юльевичем, увидит Скрябина, будет очарован композитором, а вскоре — одержим его сочинениями. В 1902 году он появится вместе с сестрой.

Уже при первом знакомстве Скрябин играет им до двух часов ночи. Молодые Шлёцеры все не могут насытиться его музыкой. Скоро они к Скрябиным зачатят. Татьяна Федоровна захочет брать у композитора уроки. Ее роль в этой семье — роковая.

Дочь Скрябина, Мария Александровна, в своих воспоминаниях (написанных, правда, с явным налетом «поэтической фантазии») изображает образ мрачный, почти зловещий: маленькая, коротконогая, злая. От нее сразу, при первом появлении в доме Скрябиных, повеяло чем-то чуждым, неприятным. Когда гостя удалилась, Александр Николаевич, всегда мнительный в отношении возможной заразы, глядя на чашку, из которой Татьяна Федоровна пила чай, передернулся:

— Вушенька, помой эту чашку хорошенько. У нее чахоточный вид.

Но большинство мемуаристов, даже из тех, которым Татьяна Федоровна была не по душе, рисуют образ несколько иной: брюнетка, смугловатая, с томными печальными глазами. Не «коротконогая», а просто небольшого роста. Женщина вряд ли красивая, но интересная, с особенным «шармом». Облик ее несколько портила крупная — при ее росте — голова. Поражало и то, что ее ни разу не видели смеющейся. Скрябин к ней, как и к брату ее, Борису Федоровичу, поначалу и вправду относился настороженно: их восторги выглядели слишком уж преувеличенными. Но со временем он привык к этому несколько патетическому стилю, и поскольку сам был не чужд ни патетики, ни ощущения, что его творчество стоит близко к «центру мироздания», то и чрезмерные похвалы и восторги стал воспринимать как должное.

Уже спустя совсем малое время он носится со Шлёцерами. Ему нравятся их культурность, «европейскость», безукоризненное знание французского языка. Борис Федорович учился философии, и поскольку с Сергеем Николаевичем Трубецким Скрябина разделял возраст, Борис Федорович стал в иные дни на редкость нужным собеседником. Татьяна Федоровна... Она была и впрямь девушка развитая и впечатлительная. Музыку «впитывала» на лету. Идеи Скрябина, его высказывания о замысле «Мистерии», она, похоже, понимала слегка «окарикатуренно». И все-таки рядом с совершенно глухой к метафизике Верой Ивановной ее умение и здесь схватывать если не глубину идеи, то хотя бы ее «общий контур» было очевидно.

Слабое ее здоровье тоже бросалось в глаза. Когда Александр

Николаевич решится познакомить Татьяну Федоровну со своим другом, Маргаритой Кирилловной Морозовой, это знакомство начнется с обморока. Квартира Скрябиных на четвертом этаже в доме на углу Мерзляковского и Хлебникова переулков была свидетелем этой сцены. Когда Татьяна Федоровна поднялась на такую высоту, она совсем лишилась сил. Возможно, сказалось и волнение: роль, которую ей предстояло сыграть в жизни композитора, она, похоже, к этому времени уже знала. Но сделать первый шаг было страшно.

Ее прихода ждали. Скрябин, рядом с женой и Маргаритой Кирилловной, сидел как на иголках. Когда раздался звонок — побежал к двери — и вдруг, перепуганный и растерянный, вбежал назад, в комнату: «Татьяне Федоровне дурно!»

Их отношения скоро перестанут быть отношениями учителя и ученицы. Вера Ивановна примет это со вздохом. Чем это обернется в будущем, она не могла и предположить. Ей казалось: роман перегорит, все встанет на свои места.

А Скрябин явно воодушевлен. Впервые, в лице брата и сестры Шлёцеров, он видит самых горячих приверженцев и его музыки, и его идей. И музыка его впрямь начинает все более напиваться новыми идеями, новыми гармониями.

*

Его многострадальная Вторая симфония прозвучит снова в Москве 21 марта 1903 года, на этот раз под управлением Сафонова. В симфонию дирижер вложит все свои силы. Но и в этот раз композитора не поймут, так же как не поняли в Петербурге.

Когда Александр Николаевич Скрябин уйдет из жизни и современники начнут «подводить итоги», они вспомнят и эту премьеру.

«Многим, вероятно, памятен тот неслыханный скандал, которым сопровождалось ее первое исполнение... — напишет Евгений Гунст. — Уже на репетициях враждебно настроенный оркестр отказывался играть это сочинение.

Поведение оркестрантов было крайне вызывающим. Композитор чувствовал себя совершенно не гарантированным от каких-либо самых грубых эксцессов с их стороны.

Но это были еще цветочки.

Ягодки появились в самом концерте. Симфония прошла под

оглушительный свист, шум и шиканье многочисленной аудитории.

Это был такой грандиозный по своим размерам протест, какой возможен лишь там, где дело идет о чем-то из ряда вон выходящем.

Симфония, очевидно, казалась слушателям таким необычным сочинением, таким смелым, может быть, граничащим с безумием новаторством, дерзко противоречащим всему их рутинерскому укладу, что они не могли не кричать, не могли сдержать потока негодования, вырывавшегося, как лава из огнедышащего вулкана».

Юлий Энгель откликнется на признания Гунста. В своем очерке о жизни и творчестве Скрябина он цитирует этот пассаж, словно бы укоризненно качая головой:

«Я присутствовал на этом историческом концерте и, на основании личных воспоминаний и записи того времени, должен заявить, что дело происходило не так. Симфония прошла при полной тишине в зале, — без свиста, шума, негодующих криков и т. п. Только по окончании симфонии, после того как часть публики стала аплодировать и вызывать композитора (его два раза вызвали), послышались и протесты (шиканья) другой части публики против этих вызовов. Но эта «другая часть» была, по сравнению с первой, крайне мала, — в сущности были единичные лица, шикавшие, однако, при обоих вызовах. Во всяком случае ничего подобного «огнедышащей лаве» и проч, не было. Это на концерте. О том, что происходило на репетициях, до концерта, могу говорить лишь предположительно; но несомненно, что и здесь краски у г. Гунста сгущены не меньше. Я, по крайней мере, о возможности «самых грубых эксцессов» со стороны оркестра ни от кого не слышал. А расспрашивал я оркестрантов о репетициях старательно, так как сам на них не мог бывать из-за преград, созданных Сафоновым».

Доверять свидетельствам современников всегда можно лишь с осторожностью. Разноречивость свидетельств порой доходит до совершенно противоположных утверждений. Но есть и еще одно свидетельство — тети Скрябина. Здесь прошедшее запечатлелось в любящем, преданном сердце. И значит — с подлинной точностью:

«Перед тем как ехать в концерт, Шуринька сказал мне: «Тетя, ты не волнуйся и не тревожься, если услышишь шиканье и свистки по окончании моей симфонии. Это так должно быть, и меня это несколько не беспокоит. И ты будь спокойна, как и я». Я все же не могла не волноваться, тем более что во время исполнения чувствовала в публике какое-то беспокойство. Действительно, по окончании симфонии половина публики подошла к эстраде с сильными аплодисментами. Остальная часть осталась на своих

местах. Поднялся страшный шум, шиканье, свистки и даже были возгласы: «Долой с эстрады!» Чем больше шикали одни, тем сильнее аплодировали другие. В зале стоял какой-то невообразимый шум. Аплодисменты были так сильны, что А. Н. пришлось выйти на эстраду, с ним вышел и Сафонов. Бледный, но совершенно спокойный и даже с улыбкой смотрел А. Н. на публику».

В 1910-е годы, когда Скрябин будет уже автором «Поэмы экстаза», а потом и «Прометея», многострадальную симфонию его наконец «расслышат». У публики она будет пользоваться популярностью. И критики, словно открывая совершенно новое произведение, будут поражаться красоте этой музыки. Некоторые рецензенты не побоятся назвать Вторую симфонию гениальной, причем — мимоходом, как говорят о вещах очевидных. В 1903-м отзывы скромнее, но, в большинстве, лучше прошлогодних петербургских. И все же до полного понимания этой музыки еще далеко. Энгель увидел в Скрябине «вагнериста»:

«Напряженные диссонирующие хроматические гармонии; нервный, синкопированный ритм; порывистая, точно вскрикивающая мелодика; грузная, массивная оркестровка — вот излюбленный музыкальный язык Скрябина. Всем этим автор нередко злоупотребляет. Особенно диссонансами и массивной звучностью (чем, до некоторой степени, объясняется и неприязненное отношение части публики к симфонии), но всему этому нельзя отказать в силе, оригинальности, а очень часто и в красоте».

В других откликах будет и «закрашенная гармоническими экстренностями и неожиданностями банальность», и — в эпизодах — «первоклассная красота». Будет и самое поразительное:

«Своими блужданиями без ясно поддающегося анализу плана, своими один на другой навешанными диссонансами, однообразно — густой и крикливой оркестровкой Скрябин подчас так утомить может, что невольно радуешься, когда у него наступает что-либо с определенной резкостью ритмованное, вроде маршеобразного финала второй симфонии».

Современник не мог ни разглядеть ясности формы, ни оценить самого интересного в симфонии. Его ухо оказалось восприимчиво лишь к несколько помпезному финалу, поскольку в гармониях он был проще.

Но все неясности и неточности откликов на мартовский концерт, все многочисленные «за» и «против» покрываются полным неприятием критика из «Русского слова», подписавшегося «Диноэль». Не в силах раздражаться каждым диссонансом, которых он услышал в невероятном множестве, рецензент дал полную волю сарказму. Его ухо порадовала

наступившая за симфонией тишина, после — звук настраивающегося оркестра: здесь Диноэль наконец-то услышал дорогу его сердцу чистую квинту.

За злыми словами разгневанного критика стоял Леонид Максимов, тот самый Леня Максимов, с которым Скрябин когда-то учился у Зверева. Судьба решила повторить давнюю историю из жизни русской музыки: когда-то столь же неумно и с такою же бестактностью на «Бориса Годунова» обрушился давний знакомый Мусоргского, Цезарь Антонович Кюи...

*

К скандалу вокруг симфонии композитор отнесся довольно спокойно. Вряд ли могли его поразить и успехи иных его концертов из более ранних произведений. Даже московский концерт годовой давности, с «Мечтами», с Первой симфонией и 3-й сонатой, с несколькими прелюдиями. Тогда напишут и о подлинной современности его музыки, и о «богатом таланте». Но сам композитор уже отходил от этого прошлого. Он нащупывал новый путь. Только этот путь и был ему интересен.

Василий Ильич первым почувствовал особую черту творчества своего бывшего ученика. В 1896 году он напишет весьма многозначительный акростих на фамилию «Скрябинъ»:

Силой творческого духа
К небесам вздымая всех
Радость взора, сладость уха
Я для всех фонтан утех.
Бурной жизни тревоженья
Испытав как человек,
Напоследок без сомненья
Ъ — омонахом кончу век.

Последняя строчка Василия Ильича особенно радовала. Конечно, Саша — натура грешная. Но он из той породы людей, которые, начав со греха, часто заканчивают жизнь праведниками. «Еромонахом», то есть «иеромонахом», кончит век, — намек был не такой уж беспочвенный. Не случайно Василий Ильич поговаривал о Скрябине: «Саша ведь у нас не

простой, он что-то замышляет». Когда Сафонов слышал обычное: «Это что-то вроде Шопена», — он взрывался: «Что такое «вроде Шопена»! Скрябин умнее Шопена!» Не случайно и о Первой симфонии Василий Ильич скажет: «Новая Библия». Скрябин упорно двигался в своем творчестве к той роскоши красок и тому своеобразию, которые лет через десять могли вдруг перейти в крайний аскетизм.

Композитору настоящее становилось довольно безразличным, как бывает безразличным далекое, почти забытое прошлое. Он чувствовал невероятный творческий рост. И, конечно, его самооценка не совпадала с оценкой критиков. Не совпадала до поразительного. Для них он по-прежнему не «зрелый мастер», а «молодой». И этому есть свое объяснение.

Он менялся, мучал в творчестве. Но все же одна общая черта была и в Скрябине 1892-го, и в Скрябине 1902-го. Он все еще был подвержен воздействиям. Его ранние вещи излучают «шопеновское» сияние, над заключающими это время двумя симфониями светится вагнеровский ореол. Между Шопеном и Вагнером стоит и третий вдохновитель — Лист. И все-таки «ранний Скрябин» не вторит каждому из этих композиторов. Он перевоплощает их достижения в *опору* для своей музыки: «ранний Скрябин» — это все-таки Скрябин. Когда Кюи узнает первые его сочинения, то воскликнет: «Можно подумать, что найден чемодан с неизданными произведениями Шопена».

Скрябин, услышав эту фразу, ответит не без насмешливости: «Кюи уверяет, что у меня ключ от шкафа с рукописями Шопена. Что ж, зато один ключ. А сколько ключей у него самого от самых различных шкафов и шкатулок или «ящичков музыкальных»?»

Насколько лучше было испытать настойчивое влияние одного гения, нежели потихоньку таскать у всех, станет ясным в триумфальный для Скрябина год — 1909-й. В газете «Голос Москвы»^[40] появится статья, посвященная столетию Шопена. Автор благодарил польского композитора за многое, но всего горячее — за Скрябина, тогда уже давно ни на кого не похожего:

«...Но самое ценное, что дал русской музыке Шопен, — это Скрябин, гениальнейший из живущих русских композиторов и, быть может, из живущих композиторов вообще. Скрябин начал совершенно шопеновскими вещами... «Сундук с украденными рукописями Шопена», — сказал на его первом концерте один маститый остроумец — известный критик... Но прошло какое-нибудь десятилетие, и творческий облик Скрябина стоит перед нами во весь рост, загадочный и своеобразный, что нельзя уже говорить о сходстве с Шопеном и тем более о подражании. Скрябин

родился от Шопена, как Вагнер родился от Бетховена, как Римский-Корсаков родился от Глинки. Но Вагнер сделался Вагнером, а певец «Снегурочки» и «Китежа» не повторил собою Глинки. В преемственности человеческого гения часто связываются два творца, как звенья гор связываются в бесконечной дали. Но новый гений не повторяет прежнего, хотя исходит от него всеми фибрами своего существа.

От страждущей души Шопена, кровь от крови ее родилась мятущаяся душа Скрябина — и перед нами стоит новый Шопен. Снова загадочное будущее музыки остановило свой огненный язык над головой славянина. Будет ли Скрябин диктовать законы будущего искусства последующим поколениям, мы не можем сказать. Слишком близки мы к нему во времени, чтобы почувствовать вполне дыхание этой новой красоты. Но несомненно одно: гений Шопена нашел достойного наследника. И в том, что этот наследник снова славянин и живет в такие же страшные для родины годы и так же далеко от нее ^[41], кроется что-то пророческое.

И через это сближение, через это сознание высшего единства растет и крепнет сознание единства национального, единства крови. Через Балакирева и Скрябина русская музыка протянула руку польской, и в этом залог будущего славянского искусства, искусства не только национального, но несущего человечеству новые откровения, как принес их прошлому столетию творческий гений Шопена».

Критик, скрывшийся под псевдонимом «Мизгирь», произнес не просто «праздные слова». Он не просто «славянофильствует». Он чувствует, что в лице Скрябина русская музыка шагнула на путь пророчества. Все это для самого Скрябина уже давно «прорисовалось».

1902 год был переломным. В этот год Скрябин начал Третью симфонию. В 1903-м он вчерне ее закончит, пока лишь в фортепианном варианте. Из этого года особенно отчетливо проглядывается тот путь, который более чем за десять лет прошел «ранний» Скрябин.

Его опубликованные сочинения с опуса 1 по опус 29 — две симфонии, одна симфоническая поэма, фортепианный концерт, три сонаты и более сотни других фортепианных произведений. По эмоциональному напряжению своих произведений он — романтик. Наделенный и замечательным мелодическим даром, композитор мог легко передавать настроения светлой грусти, умиротворения, радостной приподнятости и глубокой скорби... И все же более всего ему удавалась музыка драматическая, тревожная, патетическая. Не случайно на этих эмоциях построены все три сонаты «раннего» Скрябина. Не случайно в 3-й сонате, одной из вершин его раннего творчества, волевое начало отчетливо

слышится не только в первой, драматической и последней, мятежно-тревожной частях, но и во второй, скерцозной. Не случайно взволнованно-патетичен знаменитый ре-диез минорный этюд из опуса 8. Эта романтическая взволнованность запечатлелась и в его симфониях, и в его письмах, и в стилистике его разрозненных записей, напоминающих стихотворения в прозе.

Были у него и произведения совершенно особенные, хотя на них не всегда обращали свое пристальное внимание современники. Так, тот же 12-й, ре-диез минорный этюд из опуса 8 затмил для них предшествующий ему си-бемоль минорный. А между тем в этом скорбном сочинении дышит редкая сосредоточенность, здесь есть глубина без патетики. В прелюдии 16 из сочинения 11 оживает сумрачно-фантастическая странность гармонии, отсюда тянутся незримые нити к будущим гармоническим «переворотам» Скрябина (хотя характер гармонии этой вещи никак не похож на поздние сочинения композитора). Наконец, прелюдия 6 из опуса 17 — редкий случай тихой, просветленной печали, которая воплотилась в мажорной тональности.

В эти годы Скрябин по преимуществу — лирик. Не случайно большая часть его фортепианных сочинений — это прелюдии, жанр, который на рубеже веков был одним из самых свободных. У Скрябина сквозь звуковую «вуаль» прелюдии можно уловить отголоски мазурки или вальса, или даже траурного марша, как в коротенькой и скорбной четвертой пьесе из опуса 16. Чуткие современники, которые восхищались этими сочинениями, обычно ценили композитора как выдающегося мастера малой формы. Но прелюдии были так любимы Скрябиным не только потому, что душа фортепиано, им слышимая, именно в этой музыкальной форме могла выразиться с редким разнообразием. Прелюдии все явственнее превращались в своеобразные «эскизы» к большим сочинениям. В них запечатлелся и поиск новых выразительных средств, без которого Скрябина-композитора просто нельзя представить.

Начиная со 2-й сонаты в сочинения Скрябина все отчетливей входит гармоническая «терпкость». Между четырьмя прелюдиями из опуса 22 и четырьмя прелюдиями из опуса 31 — много общих черт, хотя последние естественнее отнести уже к другому периоду творчества: 1903 год, в который создавались эти и многие другие вещи, стал для него шагом в совсем «иное измерение». Время «перелома» — это, главным образом, лето 1903-го. Только что стих шум вокруг Второй симфонии. Только что Скрябин оставил консерваторию, навсегда развязавшись с преподаванием. Он надеется на беляевские двухсотрублевые субсидии и свои творческие

силы. Летом 1902-го композитор с семьей жил на даче в Оболенском. В 1903-м Скрябины отправляются туда же. Здесь он делает первый шаг в свое будущее.

*

Оболенское было в сотне верст от Москвы, — последний полустанок перед Малоярославцем, где редко останавливались поезда. Дача в усадьбе одного из князей Оболенских, на высоком холме, была не единственной. Волею судеб на одной из соседних дач проводила лето семья художника Леонида Осиповича Пастернака, человека, с которым до сих пор Скрябин знаком не был. Оба сына художника запечатлели в своих воспоминаниях и эту примечательную местность, и тот восторг, который вселяла в душу незнакомая им музыка («звуковые черновики» Третьей симфонии неслись с дачи композитора), и, наконец, сам его портрет. Оба свидетельства ценны. И не только «фактической стороной». Сложенные вместе — они дают довольно объемное изображение лета, столь важного в жизни композитора и в его творчестве.

Борис Леонидович краток, свое впечатление о длительном времени сжимает в несколько абзацев:

«Дачи стояли на бугре вдоль лесной опушки, в отдалении друг от друга. На дачу приехали, как водится, рано утром. Солнце дробилось в лесной листве, низко свешивавшейся над домом. Расшивали и пороли рогожные тюки. Из них тащили спальные принадлежности, запасы провизии, вынимали сковороды, ведра. Я убежал в лес.

Боже и Господи сил, чем он в то утро был полон! Его по всем направлениям пронизывало солнце, лесная движущаяся тень то так, то сяк все время поправляла на нем шапку, на его поднимающихся и опускающихся ветвях птицы заливались тем всегда неожиданным чириканьем, к которому никогда нельзя привыкнуть, которое поначалу — порывисто громко, а потом постепенно затихает и которое горячее и частой своей настойчивостью похоже на деревья вдаль уходящей чащи. И совершенно так же, как чередовались в лесу свет и тень и перелетали с ветки на ветку и пели птицы, носились и раскатывались по нему куски и отрывки третьей симфонии, или Божественной поэмы, которую в фортепианном выражении сочиняли на соседней даче».

Младший брат, Александр Леонидович, в описании более пространен. Начинает он с той самой усадьбы, которая «вместила» в себя несколько дач:

«Мысом довольно высокого холма она входила, как корабль, на открытое пространство поймы реки, лугов и пашен, простиравшихся до самой железной дороги. Холм зарос сосняком; некогда тут был разбит хорошей планировки парк, но сосны давно вытеснили неприродную красоту старых лип, завладев сухостью почвы. По этим соснам небольшая площадь заросшего парка стала громко, не по чину, именоваться бором, даже «Оболенским бором», что звучало особенно ходульно и неправдоподобно былинно.

Тем не менее даже и такой оминиатюрный бор во время бурь и сильного ветра, гулявшего по вершинам сосен, ревел и гудел большим органом, вызывая в памяти знакомый нам ровный и непрекращающийся гул расвирепевшего моря. Тогда нам чудились разные бриги и корветы, вой и свист натянутых, как гигантские струны, канатов, скрип мачт и хлопанье вздувшихся по ветру парусов. Но и в спокойные солнечные дни в наличии были все признаки подлинного бора: сухая, скользкая, порывавшая игла выстилала ровным толстым и пружинящим тюфяком землю; повсюду большие конусы муравейников, сложенных из той же черно-рыжей иглы; множество белок, обитавших высоко, в вершинах сосен, — нас они вовсе не боялись, осыпали резким таратором ругательского цоканья, огрызками шишек и шелухой семян; множество грибов, какие водятся в сосновых лесах.

Бор этот — и три дачи по его опушке — находился на довольно крутом холме, почти на его кромке. Слева вытекала и вдаль уходила неширокая, но быстрая, изумительной чистоты и прозрачности речка со странным названием Лужа. Железная дорога пересекала ее мостом ажурного плетения на высоких кирпичных быках. За линией виднелись деревеньки, чьи-то имения, какие-то дома...»

Все это видел и Скрябин в те дни, когда сочинял Третью симфонию. И хотя полностью завершено это произведение будет лишь через год, за границей, «пейзажная» ее сторона, — особенно в тех эпизодах, где в симфоническое «повествование» вливаются щебет и трели, порученные флейтам, или «гудение» оркестра (как сосны в сильный ветер) в других эпизодах, — это эхо «Оболенского бора». Впрочем, и «размах» симфонии, ее внутреннее разнообразие — тоже отражение. За контурами звуковыми проступает тот «многовидовой» простор, который запечатлел младший мемуарист:

«По широкому раздолью местности тут было довольно безлюдно и захолустно. Дачные поезда доставляли сюда одного-двух пассажиров за день, а чаще даже ни одного. Дороги от полустанка до нашей дачи я не

помню, но, очевидно, это был обычный проселок, в сухое время чрезвычайно пыльный, но непролазный в дождливые дни. Вероятно, мы проезжали через деревеньку, этого я не припомню. Дача же, которую мы первыми сняли, была расположена как раз напротив моста: с нашей веранды открывался широким веером вид на всю луговину, на щетки каких-то лесов по горизонту. Солнце вставало где-то за железнодорожным мостом, а садилось за спиной, так что вся панорама перед вами была крайне разнообразна, смотря по солнцестоянию. Особенно красив был пейзаж в вечернее время, когда все насыщалось как бы красной лессировкой. Ночью же, при луне, туман, поднимавшийся с реки и постепенно заполнявший всю низину под нашим холмом, показывал нам, как все место преображалось зимой, под глубоким снегом, искрящимся в лучах лунного, этого неживого и таинственного, к себе приковывавшего света. Тогда безбрежность ровной белой пелены, вероятно, была особо ощутима и величественна.

Все три дачи хотя и стояли на открытых лужайках перед лесом, однако расстоянием и изгибом холма и опушки друг от друга изолировались настолько, что поначалу мы и не подозревали о существовании других, кроме нашей, дач. Обнаружились все они лишь значительно позже: оказалось, что и другие две, подобно нашей даче, расположены на небольших своих участках, обнесенных такой же оградой, обычной в деревнях, из двух длинных горизонтальных слег, зажатых в концах меж стояков. Все дачи были засыпные, легкие, обшитые тесом, холодные, то есть неотопливаемые».

Параллельное движение по двум «братским» повествованиям дает возможность не только ощутить краски, формы, представить мягкий слой рыжих иголок под ногами, вдохнуть смолистый запах сосен и услышать звук падающей шишки. Оно позволяет *увидеть* звуки симфонии, точнее — их живой прообраз. Но, кроме того, два воспоминания — это и разная «фокусировка».

Поэт, Борис Леонидович, дает не саму «картину», но свое переживание. Александр Леонидович старается быть более «объективным». И вот — временное расстояние от первых зрительных впечатлений до слуховых («бугор» — «лес» — «музыка») у Бориса Пастернака сжимается до часов или даже минут, у Александра — растягивается до нескольких дней. Скрябин, сидевший за роялем, вряд ли мог предположить, в каком виде его музыка явится первым слушателям: два мальчика, играющие в индейцев, «выслеживающие» все, что может оказаться интересным, вдруг, среди бора, сталкиваются с его музыкой.

«Гуляя так по бездорожью леса, не имея никакой определенной цели, не ища ничего специально, шли мы однажды по еще не изведанному направлению. Внезапно среди царившей тишины, которую только усиливали редкие трельки каких-то птичек да цоканье белок, мы услышали очень издали отрывочное, с перебоями, звучанье рояля. Мы с уже привычными навыками краснокожих индейцев стали продираться сквозь чащобу к звукам музыки, сами беззвучные. Так набрали мы на источник музыки — и замечательной.

На опушке леса, куда мы дошли, нас задержала почти непроходимая заросль кустарника. Сквозь кусты виднелась на залитой солнцем лужайке дача, подобная нашей. С этой-то дачи и раздавалась музыка, похожая на разучивание: но для разучивания она шла странно, необычно, без застревания в трудном месте, без заминок. Остановившись внезапно на каком-то месте, она обрывалась, затем слышалось какое-то невнятное бормотанье с повторами одной или двух нот, как для разбежки. Так иногда настройщики пробуют отдельные струны и проверяют будто бы себя самих. Затем прерванная фраза возобновлялась с прежней быстротой и безошибочностью, немного уходя теперь вперед: бормотанье же, бурчанье и проверка настройщика передвигались на новое, дальнейшее место, и Музыка все бежала и бежала между такими перерывами вперед. Брат, более меня понимавший, сказал, что там, несомненно, сочиняют, а не разучивают и не разбирают новую вещь».

Впечатления младшего брата, Александра, несомненно, ближе к «факту». Но силу и новизну этой музыки, то ошеломляющее действие, которое она производила (возможно, сюда наслоились и более поздние воспоминания, когда симфония уже исполнялась оркестром), — точнее изобразил Борис Леонидович:

«Боже, что это была за музыка! Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений. Ее всю переполняло содержание, до безумия разработанное и новое, как нов был жизнью и свежестью дышавший лес, одетый в то утро, не правда ли, весенней листвой 1903-го, а не 1803 года. И как не было в этом лесу ни одного листика из гофрированной бумаги или крашеной жести, так не было в симфонии ничего ложно глубокого, риторически почтенного, «как у Бетховена», «как у Глинки», «как у Ивана Ивановича», «как у княгини Марьи Алексевны», но трагическая сила сочиняемого торжественно показывала язык всему одряхлело признанному и величественно тупому и была смела до сумасшествия, до мальчишества, шаловливо стихийная и свободная, как

падший ангел».

Крайняя новизна и предельная естественность — вот что бросалось «в уши» мальчиков, уже забывших, что они «индейцы». И, разумеется, мучила загадка: *кто* же создавал эти звуки?

«Предполагалось, что сочинявший такую музыку человек понимает, кто он такой, и после работы бывает просветленно ясен и отдохновенно спокоен, как Бог, в день седьмой почивший от дел своих». Сказалось ли в этой фразе Бориса Леонидовича более позднее «знание», что симфония называлась «Божественной поэмой», или же с самого начала слышалось, что композитор, рождающий это, должен быть «просветленно ясен, как Бог»? Во всяком случае особый «подъем» услышанных эпизодов симфонии, пока еще пребывавшей в черновиках, мог произвести ощущение «божественности», тем более на восприимчивых к музыке и впечатлительных мальчиков. Ведь через многие-многие годы каждый из них пожелает вспомнить именно это лето. Да и сам Скрябин — и у одного, и у другого — является в эти мемуары, как и положено «небожителю»: сначала через свои создания, потом уже «воочию». У Александра Леонидовича есть и еще предваряющий появление самого Скрябина рассказ о его «явлении»:

«Однажды отец, ежедневно совершавший дальние свои прогулки по Калужскому тракту, красивому и почти всегда пустынному, вернулся домой в особо веселом настроении. Со смехом рассказывал он, как ему повстречался какой-то чудак: он спускался с высокого холма, куда по тракту должен был подняться отец. Тот не просто спускался, но вприпрыжку сбегал вниз, странно маша при этом руками, точно крыльями, будто бы желая взлететь, как это делают орлы или грифы и другие большие грузные птицы. Если бы не абсолютно прямая линия его спуска, можно было бы предположить в нем вдрызг пьяного человека. Да и по всему обличью и по телодвиженью ясно было, что это отнюдь не пьяный, но, вероятнее всего, чудаковатый, может быть, и «тронутый» человек.

С этого дня они изредка снова встречались, и незнакомец был верен своим чудачествам. Наконец, после уж которой встречи, они, естественно, заговорили друг с другом. Быстрый бег с подскоками и махание руками продолжались и после знакомства. При первом же разговоре выяснилось, что он такой же дачник, как и отец; что их дача — вон на опушке того леса, — и рука протянулась почти к нашему месту; что он тоже москвич и фамилия ему — Скрябин: что он музыкант и композитор и что сейчас на даче в это лето занят сочинением своей третьей симфонии, которую чаще называл в разговоре «Божественной» не как определением, а как заглавием,

названием вещи».

Портрет и более крупный план — принадлежит уже Борису Пастернаку:

«Он часто гулял с отцом по Варшавскому шоссе, прорезавшему местность. Иногда я сопровождал их. Скрябин любил, разбежавшись, продолжать бег как бы силою инерции вприпрыжку, как скользит по воде пущенный рикошетом камень, точно немногого недоставало, и он отделился бы от земли и поплыл бы по воздуху. Он вообще воспитывал в себе разные виды одухотворенной легкости и неотягощенного движения на грани полета. К явлениям этого рода надо отнести его чарующее изящество, светскость, с какой он избегал в обществе серьезности и старался казаться пустым и поверхностным. Тем поразительнее были его парадоксы на прогулках в Оболенском.

Он спорил с отцом о жизни, об искусстве, о добре и зле, нападал на Толстого, проповедовал сверхчеловека, аморализм, ницшеанство. В одном они были согласны — во взглядах на сущность и задачи мастерства. Во всем остальном расходились.

Мне было двенадцать лет. Половины их споров я не понимал. Но Скрябин покорял меня свежестью своего духа. Я любил его до безумия. Не вникая в суть его мнений, я был на его стороне».

О нападках на Толстого — и в более поздние годы — скажет и Сабанеев:

«Толстой, — говорил Александр Николаевич, — имеет как будто огромную склонность быть праведником, но никакой к тому способности. Это, так сказать, «бездарный праведник», — острил он. — А ведь, знаете, это большая способность, все равно, как и к композиции».

Знал бы Александр Николаевич, как старый, многое испытавший, многое в своей жизни отвергнувший и уже почти легендарный писатель Толстой относится к его творчеству! Современники запомнят слова Толстого, когда Гольденвейзер сыграет ему одну из скрябинских прелюдий:

— Очень искренно, искренность дорога. По этой одной вещи можно судить, что он — большой художник.

И Толстой с любовью будет слушать не только «простые» вещи. Очень любил он мазурку из ор. 40, то есть уже далеко не «раннего» Скрябина. В 1910-м, последнем году своей жизни, он будет слушать эту вещь, написанную в том самом 1903-м, когда Александр Николаевич со страстью будет ниспровергать толстовство.

Впрочем, Скрябин жёсток не в отношении художника, но в отношении чуждой ему проповеди. Эта жесткость неизбежна в устах всякого, кто сам

вступил на сходный путь. Скрябин пока еще лишь «примеривается» к этой роли. Но Третья симфония — это уже «пробный вариант» своего учения, пока явленный лишь «в черновиках». На смерть же Толстого в 1910-м он откликнется телеграммой в Ясную Поляну словами совсем иного содержания: «Не откажите принять глубокое соболезнование с постигнувшим Вас и всю Россию горем».

*

И все же лето 1903-го — это не только «Божественная поэма», прогулки и «пробежки» со взмахами рук, споры о жизни и об искусстве. Это и чтение — то запоем, то прерывистое — книг по философии, попытка писать либретто к опере и воспоминания о радости общения с единомышленниками, Борей и Таней. (Об этом — в письме к их отцу, Федору Юльевичу Шлёцеру: «Я нашел в них добрых друзей, интересных собеседников и тонких ценителей искусства, подаривших художнику много приятных минут».) Борису Федоровичу композитор шлет «отчеты» о работе, о философских штудиях, договаривается о совместной поездке в Швейцарию. Татьяне Федоровне — кратенькое письмецо: беспокоится о ее здоровье.

Но самое главное в это лето — напряженный, нескончаемый труд. «Я буквально погряз в работе», «ни на минуту не могу оторваться от работы», «буквально все лето сижу не разгибаясь» — это не столько жалобы в письмах, сколько краткий рассказ о своей жизни. Получая от Беляева авансы в счет будущих произведений, он задолжал уже 3 тысячи рублей. Беляев по-прежнему исправно посылал по 200 рублей в месяц, долг рос неостановимо. Покрытие долга стало насущной необходимостью. Брать новые кредиты, не «отработав» старого долга, было немыслимо. А без нужной суммы — рушились планы отъезда за границу, на которую он возлагал столько надежд.

Ради будущего ему пришлось «приковать» себя к фортепиано, как, бывает, приковывают к тачке каторжан. Третья симфония, поразившая мальчиков Боря и Сашу Пастернаков, — было то, что писалось «помимо» долга. А мучительная «отработка» дала жизнь невероятному количеству произведений, среди которых несколько шедевров. Здесь заканчиваются 4-я соната, «Трагическая» и «Сатаническая» поэмы, более мелкие вещи — прелюдии, поэмы, мазурки, этюды, вальс, — все, что отмечено в списках произведений Скрябина от опуса 30 до опуса 42.

Вещи действительно замечательные. Сильны они не только свежестью, мелодической яркостью, но и общим колоритом. В сущности, здесь, в Оболенском, писал музыку уже другой Скрябин, Скрябин новых гармоний, Скрябин, не похожий — за редчайшими исключениями — на своих предшественников. Художник дерзкий, неожиданный, смелый. И за каждой нотой, дарованной ему этим чудесным летом, чувствуется та совершенная свобода, которая дается только великим художникам.

Впрочем, в новом гармоническом языке он еще не стоит «обеими ногами». Об одном из сочинений, вошедших в последний опус, он пишет Борису Шлёцеру: «Этюд, по силе и величию превосходящий третью симфонию». Этот этюд до-диез минор из опуса 42 — из самых ярких. В своей мелодической ясности, помноженной на общую патетику, он может соперничать со знаменитым этюдом соль-диез минор из опуса 8. Но, странное дело, именно этот до-диез минорный этюд, как и некоторые, стоящие рядом с ним, стал не столько свидетельством «нового» Скрябина, сколько своеобразным «завершением раннего периода творчества». В их гармонии — много именно «прежнего» Скрябина. Новый же период всего отчетливей запечатлелся в опусе 30, в его 4-й сонате. Она совсем не похожа на прежние сонаты. Это несходство подчеркивает даже ее коротенькая программа.

«В тумане, легком и прозрачном, вдали затерянная, но ясная звезда мерцает светом нежным. О, как прекрасна! Баюкает меня, ласкает, манит лучей прелестных тайна голубая... Приблизиться к тебе, звезда далекая! В лучах дрожащих утонуть, сияние дивное. То желание острое, безумия полное и столь сладостное, что всегда, вечно хотел бы желать без цели иной, как желание само... Но нет! В радостном взлете в высь устремляюсь... — Танец безумный! Опьянение блаженства! Я к тебе, светило чудное, устремляю свой полет. — К тебе, мною свободно созданному, чтобы целью быть полету свободному! В игре моей капризной о тебе я забываю. — В вихре меня уносящем от тебя я удаляюсь. — В жгучей радости желанья исчезает цель далекая... Но мне вечно ты сияешь, — ибо вечно я желаю! — И в солнце горячее, в пожар сверкающий ты разгораешься — сияние нежное! Желанием безумным к тебе я приблизился! В твоих искрящихся волнах утопаю, — Бог блаженный! И пью тебя — о, море света! Я, свет, тебя поглощаю!»

Программа мало что говорит о самой музыке, настолько она «приподнята», настолько много в ней «красивых» слов, тогда как в музыке — редкая чистота и отсутствие всякой фальши. Но программа довольно «похоже» описывает характер музыки, хрупкость и кристальную ясность

начала, которое притягивает слух, как «далекая звезда» притягивает глаз. И — восторженный полет второй части, до самого конца, пока живое «я» не сливается со своей целью.

*

Остаток 1903 года — работа и хлопоты. Он отделяет то, что сочинил летом (особенно много внимания уделяя крупным вещам). В письме Борису Шлёцеру о своих «шлифуемых» произведениях — убийственная фраза: «Меняюсь на самую мелкую монету, насилую свою фантазию и все из-за презренного металла!» Его помыслы лежат в иной области — он думает об опере, которая ждет настоящего усилия. Но пока — все силы на доработку сочиненного. Снова и снова задерживает высылку рукописи Беляеву, пока, наконец, не срывается с места и не отправляется в Петербург, чтобы лично передать все, что сочинил, Митрофану Петровичу. Из Питера жене — успокоительное письмо: «Митроша ругался и ласкал вместе. Мил бесконечно... Толщина портфеля произвела должный эффект».

Он играет сочинения Беляеву, Лядову. Его вещи нравятся, и очень. И все-таки — снова и снова просматривает рукописи для окончательных исправлений. Времени углубиться в работу почти не остается: часто заходит Лядов, сидит подолгу. Потом Александра Николаевича и вовсе — как скользнуло в его письме-отчете Вере Ивановне — «затуркали, голову закружили».

14 ноября он решается исполнить Третью симфонию — в ее пока лишь фортепианном, судя по всему, еще несовершенном варианте — не только Лядову, который уже слушал ее, и с удовольствием, но и другим беляевцам. Успех явно превзошел ожидания: «Глазунов в восторге, Корсаков очень благосклонен. За ужином подняли даже вопрос о том, что хорошо бы Никиша заставить исполнить ее».

В Петербурге его и застигает известие от Морозовой. Маргарита Кирилловна, зная о намерении Скрябина ехать за границу, решила выплачивать ему «стипендию» по 200 рублей в месяц. Александр Николаевич воспринимает известие и с восторгом, и с удивлением. Жене, раньше его узнавшей новость, пишет с воодушевлением: «Я так счастлив был за *тебя*, когда получил от Морозовой письмо. Поздравляю тебя, моя душенька, и прошу считать эти деньги твоими и детскими».

Последним петербургским событием явилась Глинкинская премия, сразу за несколько вещей, — «Мечты», Первую симфонию, фортепианные

сочинения. Обласканный Беляевым, решившим выплачивать прежние авансы независимо от субсидий Морозовой, композитор уезжает в Москву в самом приподнятом настроении. Уже из дому благодарит Стасова за «посредничество» между неизвестным, стоявшим за Глинкинской премией, и собой; о странном доброжелателе — тоже не может не сказать: «Бесконечно сожалею, что не знаю имени человека, столько лет показывающего мне сочувствие в такой красивой и благородной форме, и не могу высказать ему моей глубокой признательности».

Увы, дни чудесного его «доброжелателя», Митрофана Петровича, были сочтены. 7 декабря Скрябин пишет старшему другу о «первом залоге дружбы», полученном от Морозовой, о законченном либретто, о смешной своей радости: «...настроение было всю неделю праздничное, и я вел себя прямо как гимназист 2-го, много 3-го класса; бегал по знакомым, болтал чепуху и до такой степени много прыгал, что чуть не вывихнул себе спину; до сих пор чувствую боль».

Постскрипtum письма почти комичен: Скрябин делится еще одной радостью с Беляевым: «Я получил случайно сумму денег, из которой я заплатил почти все долги, и мне еще осталось на проезд в Дрезден. Ну, разве жизнь не хороша?!»

«Случайная сумма» — Глинкинская премия. С каким сердцем читал Беляев эти строки, зная, что детский восторг младшего друга — дело его рук? Добродушно улыбался? Или — прощально дрогнули краешки губ?

28 декабря Митрофан Петрович, долгое время мучившийся болями в желудке, умрет. Через несколько лет в «Русской музыкальной газете» будет опубликовано его письмо-завещание:

«Дорогие мне Николай Андреевич, Анатолий Константинович и Александр Константинович. Прошу вас убедительно принять на себя обязанности первых членов Попечительного Совета и вложить в это учреждение то направление в музыкальном искусстве, которого считаю вас лучшими представителями... Цель моего учреждения — поощрить русских композиторов на их тяжелом пути служения музыкальному искусству посредством премий, издания и исполнения их сочинений и устройства конкурсов. Но желательно, чтобы все эти меры не носили на себе характера благотворительности, для которой предусмотрен вспомогательный капитал, а преследовали бы художественную оценку музыкальных произведений»...

[\[42\]](#)

Уже стоя одной ногой в могиле, Митрофан Петрович думал о русской музыке.

Потрясенный Скрябин, разом вернувшийся из детства во взрослую

жизнь, присутствует на похоронах друга, еще не подозревая, как эта смерть скоро скажется на всей его творческой судьбе.

*

Зима 1903/04 года полна неопределенностей. Опера, о которой он много думал, почти не двигалась. Не только потому, что он готовился ехать за границу, чувствовал себя «неустроенным». Та же душевная смута разгоралась и в семейной жизни. В его бытие все настойчивей входит Татьяна Федоровна Шлёцер. Свидетельство Александра Леонидовича Пастернака — самое точное и самое целомудренное: он наблюдал драму глазами ребенка.

«После переезда обеих семей с дачи в город сближение родителей со Скрябиными росло и крепло. Еще с Оболенского я стал испытывать восторженную преданность Вере Ивановне, жене Скрябина. Милейшая и какая-то особенная, она была воплощением доброты и душевной мягкости. Как положено десятилетнему, я питал к ней глубоко скрываемые чувства детской влюбленности, нежности и паладинства. В Москве это возросло. В их семейном конфликте, достаточно уже понимая сложность событий, я стоял, естественно, на стороне Веры Ивановны, однако сохраняя мою очарованность скрябинской музыкой. В разговорах с моей матерью и касаясь больных мест, Вера Ивановна умела прекрасно, почти героично, полная высокого достоинства, не допускать какой-либо жалости к себе со стороны матери. Напротив, скорее получалось так, что в этих разговорах она сама проявляла будто бы жалость к матери, как если бы не она, а наша мать была страдающей стороной.

На судьбе Скрябиных я ощутил тогда и понял уже навсегда всю остроту семейного конфликта людей, хотя и любящих друг друга, но отданных творчеству по своему призванию; то есть более преданных своему искусству, чем тихой радости и счастьем в семье».

Внешне эта трещина в семейных отношениях проявлялась просто: «Поначалу Скрябины бывали у нас запросто и всегда вдвоем, бывали с детьми. По мере развития конфликта стали приходить, и все чаще, порознь. Когда же разрыв произошел, Скрябин, словно бы всех спасая, как в изгнание, как в одиночество, уехал — и надолго — за границу»...

Борис Леонидович, по-детски влюбленный в композитора, в отличие от брата видел только Александра Николаевича:

...Как-то раз,
Когда шум за стеной,
Как прибой, неослаблен,
Омут комнат недвижим
И улица газом жива, —
Раздается звонок,
Голоса приближаются:
Скрябин.
О, куда мне бежать
От шагов моего божества!..

В прозе — скажет подробней и, быть может, с еще большим обожанием, в смятенной памяти путая факты, — Швейцарию с Италией:

«Итак, на дворе зима, улица на треть подрублена сумерками и весь день на побегушках. За ней, отставая в вихре снежинок, гонятся вихрем фонари. Дорогой из гимназии имя Скрябина, все в снегу, соскакивает с афиши мне на закорки. Я на крышке ранца заношу его домой, от него натекает на подоконник. Обожанье это бьет меня жесточе и неприкрашеннее лихорадки. Завидя его, я бледнею, чтобы вслед за тем густо покраснеть именно этой бледности. Он ко мне обращается, я лишаюсь соображения и слышу, как под общий смех отвечаю что-то невпопад, но что именно — не слышу. Я знаю, что он обо всем догадывается, но ни разу не пришел мне на помощь. Значит, он меня не щадит, и это именно то безответное, неразделенное чувство, которого я и жажду. Только оно, и чем оно горячее, тем больше ограждает меня от опустошений, производимых его непередаваемой музыкой.

Перед отъездом в Италию он заходит к нам прощаться. Он играет, — этого не описать, — он у нас ужинает, пускается в философию, простодушничает, шутит. Мне все время кажется, что он томится скукой. Приступают к прощанью. Раздаются пожеланья. Кровавым комком в общую кучу напутствий падает и мое. Все это говорится на ходу, и возгласы, теснясь в дверях, постепенно передвигаются к передней. Тут все опять повторяется с резюмирующей порывистостью и крючком воротника, долго не попадающим в туго ушитую петлю. Стучит дверь, дважды поворачивается ключ. Проходя мимо рояля, всем петельчатым свеченьем пюпитра еще говорящего о его игре, мама садится просматривать оставленные им этюды, и только первые шестнадцать тактов слагаются в предложение, полное какой-то удивляющейся готовности, ничем на земле

не вознаградимой, как я без шубы, с непокрытой головой скатываюсь вниз по лестнице и бегу по ночной Мясницкой, чтобы его воротить или еще раз увидеть... Конечно, я не догнал его, да вряд ли об этом и думал»...

«БОЖЕСТВЕННАЯ ПОЭМА»

Он на пороге новой жизни. Хочет завоевать Европу и потому думает обосноваться там надолго. «Я скоро собираюсь переезжать в Швейцарию на постоянное жительство», — пишет он Лядову 1 февраля 1904 года. Но любая связь с Россией ему дорога, и потому он беспокоится о своем участии в «Обществе музыкальных пятниц имени М. П. Беляева» («...не забыл ли ты вписать меня в число членов. Мне очень дорого быть участником всякого предприятия в память Митрофана Петровича»). Ответа он ждет «с нетерпением» и, как давно установилось в их отношениях с Лядовым, «крепко целует» его в конце письма.

Через две недели — приходится посылать Лядову уже иное письмо. «Попечительный совет», с которым Скрябину пришлось иметь дело после смерти Беляева, «Совет», куда входили Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов и брат покойного, Сергей Петрович, пересмотрел все прежние договоренности с авторами и разослал свои уведомления. Скрябина лишали авансов в счет будущих сочинений, тех ежемесячных двухсот рублей, к которым он так привык и на которые рассчитывал, собираясь за границу. Получать гонорар после просмотра первой корректуры, как все другие авторы, значило лишиться столь необходимых денег слишком на долгий срок. Третью симфонию он думал закончить не ранее чем через два месяца, а после рукопись еще надо переписать, отослать. А там когда еще придет корректура! Из всех членов совета Лядов был самым близким Скрябину человеком, отсюда — и откровенность, и попытка объясниться, минуя официальный язык.

«Дорогой Анатолий Константинович! Ты меня очень обидел тем, что не сообщил мне до присылки этого официального заявления в более дружеской форме об изменении условий, для меня, конечно, неприятном. Ты знаешь, что я вышел из консерватории не только с согласия, но при большом поощрении Митрофана Петровича, который хотел дать мне полное содержание за границей (когда еще не было ему и мне, конечно, известно о премии Морозовой — это между нами), а когда узнал, то оставил те же условия, то есть 200 рублей в месяц, и хотел подкрепить это письменным обязательством, если бы я тому не воспротивился. Ты знаешь также, что жить с семьей в 6 членов^[43] даже в Швейцарии — невозможно на эту премию и что единственный источник дохода вне ее — сочинения».

Скрябин надеялся, что хотя бы на несколько лет «Совет» сохранит за

ним прежние условия, просит Лядова о содействии (ведь он же знает, что такое сочинять «к сроку и по заказу»!). С ответом Скрябин тоже торопит, поскольку уезжает в Швейцарию через несколько дней: «Вещи уже распроданы и билет взят». Надежда на Лядова не была напрасной: Анатолий Константинович посодействует разрешению вопроса. И все-таки его голос не был решающим. Свои двухсотрублевые авансы композитор будет получать только до августа.

В Швейцарию он уезжает один при полной неопределенности своего будущего. Думается и о симфонии, и о семье, и о Татьяне Федоровне, и о «Мистерии». Сможет ли он продвинуть главное дело своей жизни? И как Европа воспримет его музыку? И что ему самому принесет Европа?

А за всеми вопросами вставало ощущение материальной неустроенности. Разве можно целиком отдаться сочинению новых пьес, как и завершению симфонии (то, о чем он мечтал, на что еще недавно надеялся), не имея средств для спокойной жизни?

Его путь из России в Швейцарию можно восстановить по тем советам, которые сам он скоро пришлет как письменное напутствие Татьяне Федоровне Шлёцер^[44]: билет 2-го класса до Берлина, поезд до Варшавы, извозчик, который с Московского вокзала перевезет на Венский. Далее — дорогой спальный вагон международного общества (лучше такой, нежели дешевый; здесь, по крайней мере, по дороге до Берлина можно неплохо выспаться). Далее, чтобы дорога не была слишком утомительной, — можно остановиться на день в отеле напротив вокзала. А из Берлина — уже прямой поезд до Женевы, который прибывает на место в семь вечера. Главное — не выходить из вагона на остановках: они настолько мимолетны, что можно легко остаться на перроне, глядя с тоскою на уплывающий поезд.

Швейцария была избрана Скрябиным не случайно. Там и жить было удобнее, и — как он признавался потом своему соотечественнику Ю. Энгелю, тоже появившемуся у Женевского озера, — «Швейцария — свободная страна, в ней легче проводить новые идеи».

Планы его, и не только музыкальные, были полны этих новых идей. Но, помимо всего, он, всегда мечтавший о празднике, хотел, чтобы место, где он будет создавать новые и лучшие свои сочинения, одним видом своим напоминало о таком празднике. Что же можно было найти живописнее Швейцарии?

Поезд шел. Вслушивался ли композитор в стук колес, различая звуки своих будущих произведений? Или вглядывался с надеждой в проплывающие мимо виды? Несколько лет назад, так же из Германии в

Швейцарию ехал молодой поэт Иван Коневской. Он тоже глядел в окно поезда, тоже смотрел на дальние горы и — записывал впечатления. Не ту же ли картину видел и Скрябин?

«...Поезд еле заметно уклонился куда-то в сторону. И в сердце захолонуло. Всякий раз чувствовал я этот внутренний трепет, когда из-за дали, из-за луговин и холмов возникали строи нагих утесов, кое-где уже серебрящихся. И ныне они всплыли.

Впереди были те же пастбища и холмы, раскидывающиеся в ясном свете дня; за ними — тени в серебристо-голубых покровах. Надо всем кругозором — клубы облак с необычайно тонкими и отчетливыми очертками и удивительно выпуклыми белоснежными гребнями. Облака эти и призрачные, и невероятно-явные, воплощенные, как бы изваянные, так что под осязание просятся. А над ними вдали — призраки нагих гор, более смутные и зыбкие, чем облака. И эти величавые, неведомо откуда возникшие видения ясно озаряются светилom дня. И плотному, сомкнутому образу этих облаков в неосязаемом воздухе взор не хочет верить. Они непостижимы, но гладкие луга и пышные кущи лежат ровно, во всю ширь, все в солнце, а призрачные глыбы и слепки так явно высятся над ними и покоятся. Все это — и горы, и облака — волшебные привидения среди бела дня, воочию открылись все темные тайны туманных далей.

И не решаешься вглядеться в это чудо: боишься, что оно исчезнет под упором взоров, и не оторвать от него глаз, и нет мига без изумления».

*

Скрябин в Швейцарии. В первые дни — ощущение свободы и легкости. Он дышит новым воздухом. Впереди — тревожное будущее. И радостное. (Так же тревога и радость сплетаются в основополагающей теме «Божественной поэмы», которую он стремится в скором времени завершить.)

Его влечет к Татьяне Федоровне. Из Женевы он шлет ей письмо, полное сомнений («Таня, я с ужасом думаю о том, как ты перенесешь путешествие в Швейцарию. Ты не можешь себе представить, как это утомительно! Не знаю, что и посоветовать тебе...»). И здесь же — беспокойство о ее здоровье, деловые указания, где, как, за какие деньги можно остановиться, и — нетерпение («Хорошо было бы тебе поскорее уехать, пока не настала весна в Москве. Здесь уже тепло, деревья начинают зеленеть»). Но главное: «Страшно хочу тебя как можно скорее видеть».

Вера Ивановна, привыкшая к увлечениям мужа, беспокоена его новым романом, но склонна надеяться на лучшее. Она едет с четырьмя детьми вслед за Александром Николаевичем в Женеву, оттуда они вместе, стараясь найти квартиру подешевле, перебираются в дачное место Везна на берегу Женевского озера. Их сообщение с Женевой — пароход, трамвай, конка. Вера Ивановна чувствует себя вполне благополучно. «У нас довольно миленький домик с полной меблировкой и посудой, с маленьким, но хорошеньким садиком, с чудным видом на озеро и горы противоположного берега... — пишет она Зинаиде Ивановне Монигетти. — У Саши есть комната на самом верху; там стоит пианино (рояля нет в целой Женеве) и там он может уединяться». Скрябин, действительно, наслаждался тишиной и природой, но лишь в редкие минуты, когда он отрывался от работы и когда забывал о будущем: скорую перемену в своей жизни Скрябин ощущал как неизбежность.

Его намерения в отношении Татьяны Федоровны слишком серьезны. В письме своей ученице и нынешней благодетельнице Маргарите Кирилловне Морозовой — признание: еще в Москве он рассказал Сафонову о своих жизненных планах и, хотя был уверен в порядочности Василия Ильича, тем не менее его беспокоит собственная чрезмерная откровенность. В Морозовой Скрябин видит не просто мецената, но беззаветного друга, с которым можно говорить о самом личном. Ее, как друга, он и просит об одном довольно странном одолжении. Речь идет именно о Василии Ильиче Сафонове:

«...все-таки я хотел бы еще более укрепиться в моей уверенности в нем в данном отношении и просить Вас испытать его, то есть при разговоре с ним заметить, не будет ли с его стороны хотя намек на желание сказать Вам что-либо, касающееся того факта. При этом, конечно, он не должен и подозревать о том, что Вы посвящены. Если он догадается, что Вы знаете, будет ужасно. Он и так уже упрекал меня в излишней откровенности с Вами (когда узнал от Веры, что Вам известно о М.). Дорогая моя. Вы сделаете это. Да? Если бы это только меня касалось, мне было бы все равно, но ради *других* я бы не хотел грязных сплетен».

Как все переплелось в его смятенном сознании! И воспоминание о прежнем увлечении «М.», ветреницей Марусей, и столь нелепая просьба «испытать» Василия Ильича, — просьба на первый взгляд не совсем корректная...

Все же что-то угнетало его, раз он решился на эти откровенности. Сказалось ли в этом письме только лишь «раздерганное» сознание Скрябина? Или в этих строчках таится предчувствие? Фраза «ради других»

указывала на Татьяну Федоровну, и Василий Ильич Сафонов еще сыграет роковую роль в его и ее будущем, хотя и совсем без злого умысла. О том же, как в годы «без Скрябина» по Москве ползли о композиторе зловещие слухи, в которых нелепым образом переплелись отголоски его грандиозных музыкально-философских замыслов и «впечатления» о его личной жизни, расскажет позже Леонид Сабанеев:

«Чего только не наговорили на него в эти его годы отсутствия из России. На него ввали как на покойника. Один музыкант серьезно уверял меня, что в Париже у Скрябина от его новой жены родился «не мышонок, не лягушка, а неведомый зверушка» и что этого мистического монстра посадили в спирт и поместили в музей. Считалось это ярким и убедительнейшим доказательством того, что Скрябин — «дегенерат». Но толком никто не мог ничего объяснить ни о замыслах, ни о идеях Скрябина».

Впрочем, в проектах своих — и творческих, и житейских — Скрябин действительно бывал фантастичен. На Морозову он возлагает особые надежды. «Мой дорогой друг» — это постоянное в его письмах обращение к ней. Он действительно полон надежд обрести в ее лице не просто мецената, но друга.

Маргарита Кирилловна тоже собиралась вскорости прибыть в Швейцарию. И Скрябин ходит, ищет ей удобное для жилья местечко. Возможно, он рисовал в своем воображении и ее помощь при трудных разговорах с женой. По крайней мере, в новом письме к возлюбленной — помимо очередных указаний, как ей с наименьшими трудностями добраться до Женевы, — особая оговорка: «Сообщи мне вовремя о приезде в Женеву. Я постараюсь тебя встретить, что будет не легко, так как твой приезд нужно скрыть до приезда Маргариты Кирилловны».

Татьяна Федоровна приехала в Женеву в начале апреля и поселилась в Бель-Рив, недалеко от Везна, где жили Скрябины. Скрыть ее приезд, конечно, не удалось. И к Морозовой летит уже письмо от Веры Ивановны («Не особенно обрадовал меня и приезд Тани Шлёцер»). Что жене Скрябина приходится переживать — легко понять из ее признания: «Я сильно работаю над собой, чтобы заставить себя равнодушно относиться к тому громадному количеству внимания, которое Саша ей дарит».

Но по-своему, тоже вполне «фантастично», Скрябин «дарит» свое внимание и жене. Ведь настанет время, когда Вера Ивановна останется одна. И чтобы она чувствовала себя уверенней, ее надо вернуть к концертной деятельности. Он готов пройти вместе с женой все написанные им сочинения, чтобы ей легче было появиться перед публикой.

В этой житейской неразберихе он делает наброски — стихотворные и нотные — к будущей «Поэме экстаза», работает над корректурой фортепианных пьес (это его опусы с 38-го по 42-й: последний вальс, последние мазурки, прелюдии, поэма, этюды), торопится завершить свою симфонию.

Но в рамках музыки ему тесно. Именно в Везна он начинает примеривать на себя роль проповедника.

«То лето я жил также на Женевском озере, — вспоминал Юлий Энгель, — только на другом конце его. Однажды я отправился в Женеву. Меняю там деньги в банке и слышу, кто-то окликает меня по-русски. Гляжу — Скрябин. Он так мило и настойчиво стал упрашивать меня поехать к нему в Vesenaz, что я бросил часть дел и отправился вместе с ним.

Поехали на пароходе. Солнце ярко светило; дул свежий ветер; от голубых волн веяло прохладой; кругом раскрывались прекрасные перспективы долин и гор. Было радостно, празднично, ласково. Эта ли обстановка подействовала на Скрябина или он просто соскучился по «свежем», вне-домашнем человеку (да еще за границей), но только сразу же он заговорил со мной особенно интимно, как бы доверяя свои задушевные мечты и надежды.

Он говорил о Третьей симфонии, которую писал тогда («такой музыки еще не было»), о «божественной игре» как основе миротворчества и художественного творчества, о сущности искусства, о социализме, о религии, — словом, обо всем.

«Необходимо слияние всех искусств, — говорил он, — но не такое театральное, как у Вагнера; искусство должно сочетаться с философией и религией в нечто неразделимо-единое — так, чтобы создалось новое Евангелие, которое могло бы заменить старое отжившее Евангелие. У меня есть мечта создать такую мистерию. Для нее надо построить особый храм — может быть, здесь (и он не глядя обвел неопределенным жестом панораму гор), а может быть, далеко отсюда, в Индии.

Но человечество еще не готово для этого. Надо проповедовать ему, надо повести его по новым путям. Я и проповедую. Раз даже с лодки — как Христос. У меня есть здесь кружок людей, которые отлично понимают меня и пойдут за мной. Особенно один, рыбак. Простой, но славный человек. Я Вас с ним познакомлю»...

Что мог подумать обо всех этих странных идеях и проповедях «с лодки» музыкант и музыкальный критик? «Александр Николаевич говорил, — пишет далее Энгель, — а мне, каюсь, становилось жутко... Увлекательно, красиво! Но когда такие вещи представляются человеку

столь же простыми и реально-осуществимыми, как эта поездка, которую он совершает, купив этот билет, который держит в руках, — начинаешь бояться: в уме ли он!»

Когда писались эти воспоминания, свое непосредственное впечатление Энгель постарался затушевать: «Но бояться было нечего... Передо мной был «поэт Божией милостью», существо, способное силой внутреннего сосредоточения не только осязать созданную им мечту как нечто реальное, но и других заражать тем же». Вряд ли эту отговорку можно принимать всерьез. Она естественна была в 1916 году, когда многое из того, что писалось о Скрябине, как-то само собой превращалось в надгробное слово. В 1904-м, глядя на этого диковинного человека, композитора «с фантазиями», Энгель мог испытывать именно испуг: «...в уме ли он!»

О скрябинских проповедях и о швейцарских рыбаках вспоминала и Морозова. Она сошла с поезда в Женеве в жаркий, ослепительный день. Стояла с детьми, с кормилицей, няней, гувернанткой, учителем старшего сына, окруженная множеством вещей и нетерпеливыми носильщиками. Скрябин, встретивший свою ученицу-благодетельницу, не замечая сердитых взглядов, сразу начал с того, что «творится» у него в Везна, со своих «проповедей» рыбакам, которые внимают ему с восторгом и готовы за ним пойти.

Расскажет об увлеченности ролью «миссионера», который несет людям новые идеи, и Вера Ивановна. Однажды Александр Николаевич пропал на весь день. Вечером, встревоженная, она пошла к остановке трамвая из Женевы, надеясь там встретить мужа. «Вдруг, проходя мимо *safe*, слышу его голос. Подхожу. В кафе много людей, простого народа; тут и Отто. Слушают Александра Николаевича. А он возбужден, горячо проповедует. Вот где нашелся!»

Отто Гауэнштейн, рыбак... Плотный, розоволицый, в полосатой фуфайке, с «умным весельем» в глазах. О нем вспоминали многие знакомые композитора. Отто был постарше, но со Скрябиным они были на «ты», обращались друг к другу просто: «Отто» и «Александр». Скрябин и позже, когда швейцарцы уже не казались ему столь уж восприимчивыми к новым идеям, заезжал к своему товарищу в Везна. Как только русский композитор появлялся у дома швейцарского рыбака, Отто с радостью приветствовал гостя: «Voila, Alexander!» Приносили пиво, приходили старые и новые приятели, разгоралась беседа. Отто хлопал друга по плечу, с гордостью произносил: «Мой старик».

Что мог проповедовать Скрябин летом 1904-го? «Отто и его товарищи, — поясняет Энгель, — как водится, были немножко социалисты, и потому

охотно слушали, когда Скрябин громил существующие порядки: «Денег не должно быть!», «Нищих не должно быть!», «Каждый должен заниматься, чем любит!», «Детей должны воспитывать те, кто это любит» и т. п. Но так же ли охотно слушали они проповеди Скрябина на темы о новом искусстве, новом Евангелии и т. д. (он говорил и об этом), трудно сказать...»

Знакомая оговорка мемуариста. За ретушированным скепсисом Энгеля — интересен ли рыбакам Скрябин со своими «всемирно-музыкальными» идеями? — привычное отношение к «такого рода проектам» человека из музыкальной среды. Энгеля Скрябин затащил к себе в Везна и после обеда повел наверх, к фортепиано. Гость с интересом оглядывал эту просторную и несколько пустынную комнату, маленькое пианино. Потом, услышав первые звуки, сразу наострил слух...

Более всего ему запомнятся «Сатаническая поэма» и отрывки из Третьей, еще не завершенной симфонии. Скрябин показал, как в одном из отрывков сплетается сразу несколько тем. На лице композитора мелькнула легкая тревога, он повернулся к собеседнику: «Как звучит?» Дальнейший диалог Энгель, вспоминая его через двенадцать лет, попытался изобразить в лицах:

«Я улыбнулся:

— Зачем Вы об этом спрашиваете?

— Да как по-Вашему, не слишком ли резко звучит?

— А если бы я или еще сто других людей сказали даже, что резко, — разве Вы изменили бы хоть нотку? Ведь нет? Так лучше и не спрашивайте!

Он засмеялся и покачал головой:

— Правда!»

Скрябин и не смог бы ничего изменить. Когда он проходил курс полифонии в консерватории у Танеева, его внимание старались сосредоточить на «согласованности» тем, на том, чтобы совместное их звучание не вызывало резких или — по меньшей мере — «неразрешимых» звукосочетаний. В Первой симфонии с хоровым финалом он тоже строил свою вокальную фугу по общеизвестным правилам; возможно, потому многие и называли этот финал «школьным упражнением». Слова «гимна искусству» снимали философское напряжение с самой музыки, и она писалась «как по-накатанному». Сейчас же каждая тема поэмы несла в себе не только музыкальную, но и метафизическую идею. Сочетание тем означало и сближение, «сплетение» этих идей, их «содружество» или противоборство. Потому и чисто музыкальная «согласованность» отступала на второй план.

Но мог ли это постичь и принять музыкальный критик, если в 1904

году он оставался приверженцем традиционного взгляда на музыку? Скрябин, возможно, готов был дать «бой». Но Энгель не посмел возражать композитору, который собственную музыку мыслил «контрапунктом» к непонятному грандиозному действу в неведомом храме, который лишь предстояло еще строить в далекой Индии.

Не принимала его фантастических проектов и Маргарита Кирилловна Морозова, хотя в Швейцарии она не просто виделась с композитором, но даже проходила с ним уроки музыки и философии, причем с увлечением слушала не только его музыку, но и его речи.

«Самое удивительное было, — вспоминала она, — что Скрябин верил абсолютно в то, что он сам, его Я стоит в центре мировой эволюции, что он призван через свое искусство преобразить мир, вернуть его к Единству. Он был убежден, что его «Мистерия», которая была центром и целью всей его жизни, объединит все человечество в чувстве блаженного экстаза, конца. Когда он прежде говорил в более общих чертах об этом, то я не разбиралась во всем так конкретно, считая это скорее мечтой, которая воодушевляла его фантазию. Теперь я поняла, насколько реально он этим жил и как конкретно он продумывал все детали. Мистерия была для него действительно событием ближайшего будущего. Мне было очень трудно в это поверить, это вызывало очень сложную борьбу в моей душе. Я чувствовала, что с обыденными чувствами к этому вопросу подойти нельзя, что в этом есть что-то сокровенное для Скрябина, и так как я не могла в это верить, то мне хотелось молчать...»

Понятно, почему именно разговоры с рыбаками вызывали в Скрябине столько радости. Их сознание не было растревожено постоянными сомнениями, которые давно уже одолевали жизнь интеллигенции. Рыбакам «Мистерия» Скрябина была понятней, чем любому из его знакомых. Ибо те чувствовали в «безумной идее» только ее «безумие», а эти ощущали главное: проповедь любви. В добродушии простых рыбаков было больше внимания к умственным устремлениям композитора, нежели в намеренном молчании знакомых, друзей и близких.

Идея соединения искусств, музыки и философии, идея нового храма, идея грандиозного мирового преображения, — к этому с настоящим вниманием, хотя и с разной долей «сочувствия» могли отнестись люди «с предчувствиями и предвестиями». В России их было немало: Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус, Максим Горький и Леонид Андреев, Валерий Брюсов и Василий Розанов... Но более всего, пожалуй, поэты из нового поколения русских символистов — Александр Блок, Андрей Белый, Вячеслав Иванов, — имена которых только-только начинали звучать в

России. Скрябин еще не сталкивался с такими людьми. А за границей жили совсем иными идеями. И стоит ли удивляться, что композитора так потянуло к Тане Шлёцер, которая готова была и слушать Скрябина, и верить в его «Мистерию»? И можно ли друзьям композитора было не чувствовать, что взаимонепонимание Александра Николаевича и Веры Ивановны, предпочитавшей сумасбродным фантазиям обычную жизнь музыкантов, с годами только лишь увеличивалось?

Татьяна Федоровна теперь мало походила на ту строгую, культурную девушку, какой впервые пришла к Скрябиным. Поселившись вблизи от своего кумира, она проводила в семье Скрябиных целые дни.

Александр Николаевич с увлечением занимался с ней философией, а когда приезжала Морозова, они уединялись для философических бесед втроем. Маргарита Кирилловна поведением Тани Шлёцер была сначала обескуражена, потом — просто поражена: как неумело она льстила Александру Николаевичу! Любая его фраза — и тут же ее неуместный восторг. Сам композитор, опьяненный своими идеями, не замечал, что его мысли в устах Татьяны Федоровны превращаются в ловушки, рассчитанные на его простодушие. Соперница Веры Ивановны быстро освоилась в «расстановке сил» и характере Скрябина, при любом подходящем случае старалась, как могла, подчеркнуть «глуповатость» Веры, восхититься нужным местом в услышанной пьесе, разделить восторг от предполагаемого «преображения мира», которым горел композитор. Под его диктовку она даже записывает словесные «идеи», легшие в основу «Божественной поэмы». Не эта ли скоропись легла в основу будущей программы Третьей симфонии?

Да, Таня Шлёцер была тщеславна. То, что Скрябин — талант, «Богом отмеченный», было очевидным. Оказаться «рядом с гением», — не это ли составляло тайное стремление ее души? Нет, она не лгала. Она действительно полюбила Скрябина, человека, который и сам легко «втянулся» в новые отношения, поскольку с детских лет слишком привык «быть в центре».

В редкие посещения дачи Скрябиных Маргарита Кирилловна могла наблюдать и «опьяненность» Александра Николаевича, и умелые «ходы» Татьяны Федоровны, и расстроенное лицо Веры Ивановны, которая, не в силах сдержать слезы, часто убегала наверх от мужа и соперницы. Но развязка наступила не сразу, много еще в этом мучительном треугольнике было неясностей.

В первый раз Скрябин с женой расстался в середине октября: Вера Ивановна со своим отцом уехала в путешествие по Италии, оставив детей на попечение мужа и воспитательницы. Путешественники останавливаются в Ницце, Генуе, Неаполе, Риме, Милане. Скрябин пишет письма, временами похожие на отчеты о том, как веду! себя дети без матери и без деда:

— Лева был утром очень удивлен, что не нашел внизу дедушку, и несколько раз о нем вспоминал. Маруся не плакала...

— У нас все благополучно. Дети здоровы. Римма второй день не ходит в школу по случаю какого-то праздника. Сегодня она с Татьяной Федоровной ездила в город...

— Дома все благополучно. Дети здоровы и шалят, как всегда. Леву наказывал в гостиной...

Зачем Вера Ивановна оставила мужа одного, зная, что рядом с неизбежностью появится соперница, или, как скоро она назовет ее, «весталка»? Хотелось отдохнуть от ее мучительного соседства? Или дать себе передышку в борьбе за Сашу? А может быть, она думала, что разлука заставит Александра Николаевича заскучать, вернет его внимание?

В какой-то мере это ей удалось. Он шлет письмо за письмом, беседует с ней: «Ты уже, верно, наслаждаешься роскошью южной природы, а вот мы сегодня целый день мерзнем. Даже затопили в столовой печь... Думай как можно меньше о нас, не беспокойся ни о чем и отдавайся всем существом удовольствию путешествия... Жаль, конечно, что этот противный туман мешает полному наслаждению, но я думаю, это не будет долго продолжаться, так как поднялся ветер (северный), который принесет и в Ниццу ясную погоду...»

«Дорогая Вушенька», «моя Жуча», «моя дорогая, хорошая» — постоянные его обращения. Но рядом с этой заботой его неизбывная рассеянность. Письмо, написанное в Ниццу, он отправил почему-то в Геную, другое, в Ниццу же, отправляет в Неаполь.

Впрочем — это завидная рассеянность. Скрябин невнимателен к реальной жизни потому, что — при всех житейских коллизиях и драмах — живет внутри симфонии. Он уже с лета торопится ее закончить, работа затягивалась, ломая все его планы. С Верой Ивановной они давно решили: отослав партитуру в печать, Скрябин отправится в Париж, дабы начать подготовку своего концерта. Вера Ивановна исправно переписывала

партитуру начисто, Скрябин все обдумывал, писал... Даже когда у Женевского озера стояла страшная жара, он не прерывал работу ни на один день, в конце июля полагал, что через неделю все закончит^[45], и как всегда слишком торопил сроки. И вот — жены нет, переписывать партитуру начисто приходится самому, зато теперь он действительно близок к концу. Симфония становится в эти дни главным делом жизни. Здесь сосредоточилось его будущее. Реплики из писем жене — лишь слабое отражение внутренней «музыкальной драмы»:

— Я много занимаюсь, но не могу никак окончить. Вчера проверил арфу, а сегодня вписал литавры...

— Я восполнил все пробелы в симфонии, вписал даже те страницы, которые хотел оставить до твоего приезда. С завтрашнего дня начну еще раз проверять голоса и надеюсь, что тебе придется только сделать бандероль...

— Сегодня окончил, наконец, симфонию, кажется, совсем; боюсь сказать, сидел целый день...

Последние строки писаны 24 октября (по европейскому календарю 6 ноября) 1904 года. «Божественная поэма» воплотилась в звуки. Огромная партитура — около 280 листов — стала первой серьезной попыткой соединить воедино музыку и философию.

*

В 1908 году в шестом номере «Российской музыкальной газеты» брат Татьяны Федоровны, Борис Шлёцер, поместил самую полную программу Третьей симфонии, которая до той поры нигде не печаталась. Из сопроводительного текста мы узнаем, что программа писалась после окончания симфонии. И хоть Шлёцер и называл «Божественную поэму» «программной музыкой в узком значении этого слова», именно «отставание» текста от сочинения симфонии делает заверение о ее «программности» весьма спорным.

«То, что он переживал, — пишет Шлёцер, — композитор прямо и непосредственно воплощал в звуки; программа явилась лишь как комментарий, объяснение музыкального произведения». Но, значит, в момент создания этого «комментария» Скрябин уже иначе переживал собственное произведение, он мог не столько «расшифровать», сколько «затуманить» ее изначальный смысл. К тому же следующие пояснения Шлёцера заставляют усомниться и в том, что автором этого текста был

Скрябин, точнее — только Скрябин: «Комментарий написан по-французски; даю его в русском переводе, возможно близком к оригиналу». То, что автор французского текста именно Скрябин, Шлёцер не говорит. Мы знаем, что соображения о музыке композитора пытались изложить в виде статьи и Борис Шлёцер, и его сестра Татьяна Федоровна. Был ли текст французского комментария свободен от их идей?^[46]

И все-таки нет никаких сомнений, что Скрябин не только «одобрил» этот текст. Многие из этого «комментария» действительно «сходятся» с мыслями самого Скрябина (впрочем — это еще ранняя его философия). Если пропустить нотные записи основных тем симфонии, текст комментария выглядит следующим образом:

«Божественная поэма представляет эволюцию Духа, Духа, освобождающегося от ужасов отчаяния, от всего своего прошлого, полного таинственных образов и верований, которые он преодолевает и разрушает, чтобы наконец достигнуть утверждения радостного своего божественного «Я».

Интродукция

«Я есмь» — среди безмолвия прозвучали как трубные звуки эти смелые слова... Но, лишь родившись, они умирают от ужаса, испугавшись собственной дерзости. Из глубин небытия, где они притаились, тени встают. Холодные и таинственные приближаются тени. Мрачной вуалью они покрывают лик солнечной воли...

Борьба (Lutte)

Появляется тема мистицизма.

Она чуть слышится сперва, затем развивается, все громче раздается... Но вновь звучит тема ликующая — воли божественной. В этой теме, беспощадной, слышится решимость бороться до конца, бороться и победить. Снова борьба с призраками... С тех высот, где он парил, Дух низвержен в бездну среди ужаса и мрака. Но в муках агонии сознание его проясняется, мысль глубокая в нем рождается. Это намек лишь: в нем еще боль и сомнение, но в нем и заря будущей свободы: раздается тема свободной сознательной деятельности. Дух сознает, что он сам вызвал эту борьбу, что он хочет ее.

Тема эта тотчас же заглушается страшным порывом бури, полным угрозы и ужаса. Среди раскатов грозы, среди завываний ветра слышатся крики мятущегося Духа... И вновь появляются тени, призраки прошлого...

Но сознание свободного творчества все яснее утверждается в Духе;

он освобождается окончательно от прошлого...

Наслаждения (Voluptes)

И Дух поет свое свободное творчество. Впервые тема раздается в полном своем виде. Но борьба не кончена: слышится страстная тема чувственности, наслаждения.

Она сливается с темой свободной деятельности, встают сладострастные образы... Чувственность побеждает: Дух покорен ее чарами, он раб их. Но вновь блеснуло сознание свободной деятельности. Мощным усилием воли Дух становится над наслаждениями. Он переживает их как создания свои и начинается

Божественная игра (Jeu divin)

Дух, достигнув абсолютной свободы, сознательно погружается в радость свободного, бесцельного творчества. Это божественная игра»^[47].

*

Неудивительно, что, когда к публичному исполнению произведений Скрябина будут прилагаться подобные программы, у многих музыкантов такая невнятная «философия» будет вызывать раздражение. В первый раз «Божественная поэма» прозвучит с подобным же словесным комментарием. Он, правда, будет несколько короче, чем эта «программа», но он не станет от этого яснее.

Пояснительные тексты к музыкальным произведениям будут появляться и в дальнейшем, и многим они будут не только «мешать слушать», но и дадут повод сомневаться в философских способностях Скрябина. Лишь пометки на книгах, сделанные композитором, его «умственные» заметки и многочисленные свидетельства современников, запечатлевшие то уважение, которое испытывали к Скрябину-мыслителю люди широко философски образованные от материалиста Плеханова до идеалиста Вячеслава Иванова, убеждают в «полноценности» скрябинских занятий философией.

Его «программы», писанные то в стихах, то в прозе, были столь «странны», столь невнятны по той лишь причине, что Скрябин не собирался здесь излагать свою философию, но стремился ее изобразить. Его «система» не выводится, но протекает во времени, пытаясь «поспеть»

за движением музыки. Философию из плана «что» он переводит в план «как»: не просто «Я полагает не-Я», но *как* это происходит^[48].

Поразительно, что в сфере музыки передать «жизнь идеи» Скрябину действительно удастся. В словесном же творчестве композитор терпит жестокое поражение. Он и сам знал, что стихия слова не хочет ему подчиниться. И надеялся, что *пока* не хочет.

...Терпеть в литературной части лишь поражение за поражением и тем не менее снова и снова возвращаться к попыткам воплотить свою «музыкалофилософию» в словесном комментарии — вряд ли здесь уместно говорить об упрямстве (хотя в главной идее своей Скрябин и был на редкость «упрям»). «Слово о музыке», даже несовершенное, несло на себе не только прямой, но и косвенный смысл, оно служило сигналом: эта музыка «не та, к которой привыкли», в этой музыке появляется особое качество, без понимания которого ее нельзя воспринять целиком и полностью. «Странное» слово оттеняло *новизну* музыки. Эту новизну и попытался высветить Борис Шлёцер, когда писал свою статью, вобравшую в себя и программу «Божественной поэмы».

Что же он, человек из «приближенных» и в это время главный философский истолкователь Скрябина, уловил в его музыке?

Шлёцер вспоминает раннее творчество композитора, два основных настроения, которые владеют им в первых сочинениях: «бурная стремительность и нежная, слегка меланхолическая мечтательность». За этими ощущениями, которые можно встретить и у других композиторов, у Скрябина Шлёцер видит нечто особое:

«Стремительным порывом он разбивает препятствия, им же созданные, в полете своем перелетает через пределы, им же воздвигнутые... Печали, страдания его — также им вызваны: он нежится в своих страданиях, наслаждается ими и претворяет их таким образом в создания своей мечты. Нигде, ни в одном произведении этой первой эпохи печаль, тоска не угнетают его: сейчас же за первой фразой, полной страдания и боли, начинается наслаждение этой болью; почти без усилий автор овладевает своим переживанием, им играет... Боль и страдания быстро теряют свой характер навязанного извне, насильственного по отношению к личности и превращаются в игру, в свободное переживание. Но ясно, что свободно пережитая печаль не есть уже печаль... Именно потому от всех созданий Скрябина веет такой нежной, радостной лаской, такой божественной легкостью... Мрак его не подавляет, но в темных глубинах его живет могучая жизнь; страдания его не навевают тоски, не пригибают ниже к земле, но в них хочется пребывать бесконечно, испытать

их до дна, ими жить».

Эти слова можно прочесть как воплощение в музыке философии, которая начинает свое построение с «Я», то есть — субъективного идеализма. Но можно прочесть иначе, и такое прочтение тоже «напрашивается»: Скрябин страдает «не по-настоящему», это его дух, «свободно играющий», порождает эти страдания! Такой вывод не только сомнителен, он не только противоречит тем реальным ощущениям, которые пережил некогда Скрябин («Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его»). Но попытка Шлёцера раскрыть новизну содержания этой музыки привела к неожиданному результату: в таком толковании скрябинская музыка видится не только лишенной глубины, но и какой бы то ни было сути.

«Теперь нам станут вполне понятными его тревожные ритмы, легкие, капризные: его пряные хроматизмы, сложные гармонии, полные сладостного томления. Ведь эти извилистые гармонии, которые то разгораются ярким светом, то, змеясь, потухают, — они отражают лишь игру настроений легких, капризных; эти скачущие, беспокойные ритмы воплощают в себе бурную порывистость его стремлений и исканий».

Если бы это не писалось с пафосом, такую характеристику можно было бы прочесть с противоположным, чисто отрицательным смыслом: композитор, не знавший настоящих страданий и страстей, забавляется тем, что выдумывает их сам и, разумеется, легко «побеждает» их^[49].

Статья Шлёцера писалась с особой целью: нужно было подготовить музыкальный мир к премьере «Поэмы экстаза». В этом, одном из самых знаменитых своих сочинений Скрябин действительно изобразит жизнь творческого сознания, то есть сознания, которое *творит свой мир*. Но, глянув изнутри этого произведения Скрябина на все его предыдущее творчество, Шлёцер сделал невольную подтасовку: будто композитор *всегда* изображал лишь то, как творческое сознание творит свой мир. Только в раннем творчестве он делал это *бессознательно*. И потому лишь в той легкости, с какой он переживает «удары судьбы», угадывается главное: сознание же и породило эти невзгоды.

В развитии своей идеи Шлёцер не знает сомнений. Он строит схему «эволюции» Скрябина, в которой верно угаданное с предвзятым спутывается в один клубок. Шлёцер говорит об эволюции музыкального языка Скрябина. Она действительно связана с рождением и развитием его сверхидеи, то есть с *осознанностью* собственного творчества. Но остальное... В тот небольшой промежуток времени, настаивает Шлёцер, когда композитор ушел от бессознательного творчества и еще не пришел к

сознательному пониманию силы творящего духа, он создал 3-ю сонату, где выразились действительные его переживания, где сознание еще не поняло своей силы, что и привело к трагическому звучанию произведения.

«Здесь, в первый и единственный раз за все время деятельности Скрябина, мы познали мрак и ужас, отчаянный, бешеный порыв личности не в лучах солнца творения, не в радости свободного созидания играющей трагедией, а как нечто до того реальное, что оно подчинило себе самого создателя: последний уже не владел, хотя бы и бессознательно, своим переживанием, оно владеет им вполне».

Но вот мрак рассеялся. Творчество Скрябина обретает «сознательность». В «Божественной поэме» он впервые попытался об этом сказать во весь голос, а в «Поэме экстаза» выразил в наиболее совершенном виде.

Конечно, Шлёцера опровергнуть легко. Еще легче — «подправить» его схему и доказать, ссылаясь на записи Скрябина, на его биографию, что вовсе не «выдуманнные» страсти отразились в его сочинениях, в том числе и в Третьей симфонии.

Но разве Морозова не свидетельствует, что Скрябин вполне серьезно ставил свое «Я» в центр мироздания, намереваясь произвести некое «сотрясение его основ»? И разве не мелькает то в одном, то в другом воспоминании что-то о «самообожествлении» Скрябина? Нет ли здесь реального безумия, которое почудилось и Энгелю при встрече с композитором? Когда-то материалист Дени Дидро ужаснулся учению субъективного идеалиста Джорджа Беркли. И — родил чудовищный образ: фортепиано, которое вообразило, что вся гармония мира находится внутри него. Не жило ли в Скрябине то же жуткое ощущение? И разве он, в детстве любивший рояль как живое существо, чуть ли не обожествлявший его, не мог сам «соединиться» с «роялем» совсем уже согласно образу, найденному Дидро? Предположение нелепое. Но так ли уж невозможное, если учесть какую-то врожденную «фантастичность» скрябинского сознания?

Самообожествление объясняет, казалось бы, все. Но не объясняет главного: зачем ему, «демиургу», «Мистерия». Божество не нуждается в том, чтобы самому принимать участие в людских религиозных действиях. Все было сложнее. «Божественная поэма» Скрябина втянула в себя и всю его жизнь, и весь его философский путь. В том виде, в каком она «затвердела» в партитуре, — это «подведение итогов».

Симфония с названием — уже не просто симфония. Музыка ее уже должна содержать программу. В июне Вера Ивановна пишет Зинаиде Ивановне Монигетти о том, что Александр Николаевич «много читает по философии и психологии и обдумывает свое будущее произведение». О чем это о «Поэме экстаза», время которой еще не наступило, которая не столько пишется, сколько предчувствуется, или о «Божественной поэме», о партитуре которой Скрябин еще в начале года думал, что на нее уйдет не менее двух месяцев? Философские штудии были нужны для каждого из этих произведений, поскольку и в «Божественную поэму», и в «Поэму экстаза» будет вложено целое мировоззрение. Но речь могла идти и о самом далеком замысле — о «Мистерии», которая, в каком-то смысле, и была этим мировоззрением. «Божественная поэма» — не только симфоническое произведение, но и первый подступ к воплощению главного замысла Скрябина: всечеловеческого художественно-религиозного действия.

На какие «вехи» опирался композитор в своих построениях? В одном из апрельских писем Маргарите Кирилловне Скрябин дает наставления в области изучения философии. Здесь он начертил целую программу постижения мировой премудрости: «как можно скорее усвоить Канта» и познакомиться с Фихте, Шеллингом, Гегелем... «Когда все это усвоите, — заключает Скрябин свое письмо, — мне будет легко заниматься с Вами и Вы скоро воспримете мое ученье».

Можно представить, как сам он много ранее изучал Канта, как вздрагивал, когда ощущал активную сторону человеческого разума: именно разум человеческий и «налагает» категории времени и пространства на вещный мир. И как был «удручен» непознаваемостью «вещи в себе». И с какой отрадой ловил любое «преодоление кантианства» у Фихте.

Кант ощущал мир разделенным. Мир «вещей в себе» жил своей жизнью, которая никак не зависела от человека. Человек лишь «наделял» его особенностями своего видения — и мир предстал протяженным, изменчивым во времени. Границу «познаваемости» можно было передвигать вглубь сколь угодно далеко. И все же «дна», самой сути, человек Канта не мог прозреть никогда.

Известен кантовский афоризм: «Я ограничил разум, чтобы дать место вере». Мир последних истин — вне человеческого разума, это — область веры. Кантовская идея обладала редкой силой и воздействовала на многие

умы, преображаясь подчас самым неожиданным образом. Стоит только вспомнить знаменитое стихотворение Тютчева:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить;
У ней особенная стать —
В Россию можно только *верить*.

Россия в этом стихотворении не просто становится некой «вещью в себе». Наложив на ее образ кантовскую идею, Тютчев тем самым увидел Россию не только как страну, государство, империю, как территорию или народ. Но как кантовский «ноумен» или платоновскую «идею», и даже как «божественную» сущность^[50].

Главная идея Скрябина — того же характера. Его «Мистерия», начавшая свою жизнь в его сознании в эти годы, из области «умонепостижимых» величин. Она не объект рассуждений и выводов (а значит — не поддается сомнению и критике). Многие знакомые были просто напуганы непоколебимостью Скрябина в его следовании главной идее своей жизни. Им казалось, он глух к любым доводам разума. Но разум мог говорить лишь одно: «Мистерия» — это, в лучшем случае, фантазия, которая *никогда и нигде* не может воплотиться. Но для Скрябина, хорошо владевшего логикой и понимавшего, что, с точки зрения разума, его идея — из породы невозможных, «Мистерия» стала объектом веры, то есть лежала за пределами разума, за пределами человеческого представления о времени и пространстве^[51].

Из окружения композитора ближе всего к этой его *вере* стали Татьяна Федоровна и ее брат, Борис Федорович Шлёцер. Вряд ли сами они верили в эту мечту композитора, но, по крайней мере, пытались верить или хотя бы *не мешали* Скрябину верить.

Вера и стала переделывать музыкальный язык композитора. Пока Скрябин был самонадеянным музыкантом-ницшеанцем, он мог довольствоваться известным музыкальным материалом. С приходом *веры* начинается преобразование его музыкального языка, и чем больше в нем *веры*, тем серьезнее эти изменения. Современники улавливали обилие «диссонансов» уже в Первой симфонии. Со временем и Первая и Вторая стали восприниматься как в достаточной мере «традиционные». *Вера* Скрябина воплотилась в большей степени в Третьей. «Божественная поэма», сколь ни казалась она современникам произведением невероятно

«новым», еще близка к традиции. Но многие элементы этой музыки — строение тем, моменты их проведения, полифонические сплетения — дышат «метафизикой».

*

Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель — в такой последовательности (как бы «по возрастанию») немецкие классики обычно появляются в учебниках по истории философии. Значение каждого для творчества Скрябина — иное.

Кант побуждал к вере, но лишал надежды. Невозможность постичь за миром «видимостей» мир как таковой, невозможность «проникнуть» в те сферы, которые лежат за пределами *навязанных* (так должен был чувствовать Скрябин) человеческому разуму границ, не могла не отвратить художника от такой философии. Творчество не может основываться на недостижимости «вещи в себе». Оно обязано коснуться «вечных истин». И любой художник в конечном счете стремится именно к вечному.

В 90-х годах XIX века в России появился символизм: целое литературное направление, которое пыталось преодолеть привычные рамки человеческого восприятия. Ранние его представители искали новых путей и в религиозном обновлении (Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус), и в противопоставлении ограниченному, затхлому миру будней мир свободной мечты (Федор Сологуб), и в стремлении расширить «аппарат чувств», используя новые способы словесного воздействия (Валерий Брюсов, отчасти — Константин Бальмонт). И все же очевидного «преодоления» границ, очерченных некогда Кантом, здесь еще не было. Новый путь постижения «вечных истин» пришел в литературу с «младосимволистами». В то время, когда Скрябин работает над «Божественной поэмой», эти имена только-только появляются на литературном горизонте: Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Александр Блок. Их путь — это путь озарения. Быть может, наиболее очевиден он в творчестве раннего Блока. И, быть может, наиболее точно осмыслен в статьях Вячеслава Иванова. Белый менее ясно «видел» и менее четко «формулировал». Зато более других совместил эти два качества^[52].

Непосредственным предтечей младосимволистов стал Владимир Сергеевич Соловьев, идеям которого сочувствовал и с которым дружил и Сергей Николаевич Трубецкой, философский наставник юного Скрябина. Соловьев умер, когда ему было еще далеко до пятидесяти, в 1900 году. Но след, им оставленный, был всегда заметен в русской духовной жизни

начала века. Соловьев был не просто философ и поэт, он был мистик, духовидец. Видение, которое явилось ему в египетской пустыне в женском образе, было им названо «Софией Премудростью Божией» и запечатлелось и в его поэзии, и (косвенно) в философии. В поэме «Три свидания» он описал это мгновение:

И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня.
Что есть, что было, что грядет вовеки —
Все обнял тут один недвижный взор...
Синеют подо мной моря и реки,
И дальний лес, и выси снежных гор.
Все видел я, и все одно лишь было —
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило, —
Передо мной, во мне — одна лишь ты.

В момент «озарения» в глазах Соловьева слились воедино разные «точки» пространства («моря и реки», «дальний лес», «выси снежных гор»; «передо мной», «во мне»), разные времена («что есть, что было, что грядет вовеки»). Образ «Софии» стал основой «философии всеединства».

«Мистерия» Скрябина, в сущности, тоже родилась из «принципа Единства»^[53]. Ведь, в конце концов, композитор видел в ней высшую точку в развитии человечества. «Мистерия» вбирала в себя его прошлое и настоящее, стягивала время и пространство в одну точку, в один всеобщий творческий акт. «Придите, все народы мира...» Эти слова из хорового финала Первой симфонии не только сохранили свое значение в мировоззрении «зрелого» Скрябина, но их понимание стало глубже: все народы, за плечами которых — вся мировая история.

На кантовские ограничения Соловьев с предельной ясностью ответил другими стихотворными строчками:

Смерть и Время царят на земле, —
Ты владыками их не зови.
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце Любви.

Сущность мира — любовь — не подвластна ограничению в пространстве и времени, не говоря уж о «логических категориях».

Скрябин, вряд ли когда-либо серьезно изучавший Соловьева, тем не менее дружил с Сергеем Николаевичем Трубецким, не только знавшим философа очень близко, но и приходившим в своей метафизике к подобному «солнцу Любви». К этому же вечному началу припадали и младосимволисты. С ними у Скрябина — еще ничего о них не знавшего — много общего, хотя и различия между поэтами и музыкантом тоже немаловажны.

*

То, что было дано Соловьеву увидеть «высшим зрением», было настолько близко переживаниям Блока, Белого, Вячеслава Иванова, что они даже часть своего и философского, и поэтического словаря взяли из произведений Соловьева. Их лозунг, пришедший из «философской древности», но «обновленный» Вячеславом Ивановым, звучал: «от реального — к реальнейшему», то есть от мира видимостей — к миру сущностей.

Судьбы младосимволистов — тревожные судьбы. Они живут в состоянии непрерывных ожиданий, быть может, не вполне определенных, но зато катастрофического размаха. И вместе с тем жизнь в состоянии ожидания сделала их на редкость чуткими к малейшим колебаниям духовной атмосферы. Эти предчувствия часто придают их стихам и статьям особый, пророческий тон, и многое из грядущих событий как личной жизни, так и мировой они сумели предугадать с редкой точностью. И вместе с чувством надвигающегося апокалипсиса в них живет странная радость. Они пишут о «звездах», о закатах, об «огневых струях»; «зори» пронизывают их произведения.

*Чистая,
Словно мир,
Вся лучистая —
Золотая заря,
Мировая душа...*

Это — из Андрея Белого.

*Верю в Солнце Завета,
Вижу зори вдали.
Жду вселенского света
От весенней земли...*

Это — из Блока.

Состояние «восторга» и «гибельных предчувствий» выразилось в стихотворном сборнике Белого «Золото в лазури», поэтических книгах Вячеслава Иванова «Кормчие звезды» и «Прозрачность», в «Стихах о Прекрасной Даме» Александра Блока. Он из младосимволистов — самый чуткий к «мирам иным»^[54].

Но «видения» были лишь сигналами к постижению судеб мира. Скоро на смену алым зорям и белому сиянию, которые сопровождали явление «Прекрасной Дамы», придут лилово-фиолетовые краски «Болотной фиалки», «Незнакомки», «Фаины». Смена цвета и образов — тоже «знак»: что-то «свершилось» в плане незримом. И это «потустороннее» событие не замедлит отразиться на судьбах земных. О революции 1905–1907 годов Блок скажет: «Революция свершалась не только в этом, но и в иных мирах... Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России».

Значит, поэт, обладая особой чуткостью, по своему состоянию может судить о состоянии всего мира. Как не увидеть, что весь «эгоцентризм» Скрябина — той же природы! Позже Морозова вспомнит о их философских занятиях в Везна и попытается сформулировать основные идеи композитора:

«Анализируя себя чисто психологически, изучая самого себя, человек может объяснить все, весь космос. Макрокосм он находит в микрокосме, они тесно связаны. Скрябин всегда повторял именно эти слова. Он мыслил интуитивно и по аналогиям. Творцом в мире является один человек, его сверхиндивидуальное Я, которое он сам в себе открывает. Над сверхиндивидуальным Я нет ни высшей воли, ни нравственных норм. Я — Бог. Все едино по природе своей, распадается на Я и Ты, или не-Я, дух и материю, мужское и женское начало и возвращается к Единству».

Можно сколько угодно придирается к фразе «Я — Бог». Но ведь это «Я» — не маленькое человеческое «я», а то, которое он открывает в себе, выходя за «навязанные» ему пределы «чисто человеческого». В творчестве

человек с неизбежностью обретает «образ и подобие» Божие, в момент творчества он тоже становится Творцом.

Как и младосимволисты, Скрябин полагает, что его творчество воздействует на «миры иные» и способно тем самым повлиять и на земную жизнь. Для Блока то, что свершалось с символистами, происходило со всем миром. И Скрябин мир узнает через свое «Я». Быть может, композитор из-за столь резких формулировок («Я — Бог») кажется более эгоцентричным. Не потому ли, что поэтический мир дал несколько имен крупнейших писателей, чутких к «мирам иным», тогда как в мире музыкальном такого рода таланты (Н. Н. Черепнин, В. И. Ребиков, С. Н. Василенко и другие) все-таки вряд ли могут быть поставлены рядом со Скрябиным как равновеликие ему в музыкальном творчестве?

Итак, ни у символистов, ни у Скрябина их субъективизм не есть «эгоцентризм» или «только эгоцентризм». Это — *знание*. Знание тех, кому даровано чувство «миров иных», доходящее в высших своих проявлениях до ясновидения^[55]. В этом смысле и Скрябин — не столько эгоцентрист, сколько *чувствующий*. Ему дано чувствовать то, что не дано чувствовать каждому. И он ощущает себя «право имеющим» строить мир по своему (сверхчувственному) «образу и подобию»^[56].

Впрочем, таковым он станет позже. Пока, в 1904 году, он действительно примеривает на себя одежды субъективного идеализма в самых крайних его формах. 1904 год — это лишь начало его мировоззрения по имени «Мистерия».

*

Скрябин — если верить мемуаристам — не переживал мгновений духовидения. Но если ему не дано было *видеть*, ему дано было *слышать*. Поэтому часто он движется как бы вслепую, на ощупь и — наострив слух. Он идет и путем познания, и путем высшего понимания через свое откровение: через музыку.

«Божественный» рояль (его детские годы) состоял из струн, молоточков, клавиш. Если разобраться в его механизме («познать»), можно будет делать звучащие модели. Если освоить рояль, научиться играть, стать пианистом — инструмент оживает (рождается «чудо»). Нужно было *вслушиваться в свою игру на готовом инструменте*. То есть — *откровение* приходило через *познание*. Разум мог стать не «ограничителем» для

человеческого дерзания, но *инструментом* для его воли; той дверкой, через которую откровение приходит.

Понятно, почему Скрябин шагнул умом вслед за Фихте. Тот преодолел непостижимость «вещи в себе». Кантовский ум, начиная познавать, порождает лишь антиномии — два взаимоисключающих и одинаково верных положения об одном и том же. Из антиномий Канта Фихте нашел выход в деятельности, она «сняла противоречия», накопившиеся в философии великого Иммануила. Фихте положил в основу своей философии то, что может непосредственно ощутить любой человек: «Я». Правда, Фихте различал малое «Я», общее для всех людей, и «Я» большое, «Божественное». Именно большое «Я» ляжет в основание «образа мира» немецкого мыслителя. Но главное, что не могло не понравиться Скрябину, — «Я» у Фихте не созерцает мир, но творит его из себя. Познание — это не «запечатление», но — действие. «Я есть Я» — таково первое положение Фихте. Но за ним с неизбежностью следует «Я есть не-Я». «Я» *полагает* «не-Я», то есть «внеположную» ему действительность^[57]. Трудно сказать, насколько Скрябин вникал в диалектику Иоганна Готлиба Фихте, насколько ему важны были логически выверенные движения мысли немецкого философа, у которого из взаимно ограничивающих друг друга положений «Я есть Я» и «Я есть не-Я» следовало и различие «Я» абсолютного и «Я» ограниченного, «делимого». Но последнее различие «Я»-«большого» и «Я»-«маленького» Скрябин не только хорошо понимал, но и чувствовал. Потому позже, в письме Т. Ф. Шлёцер конца 1906 года, это различие двух «Я» выпевается в коротенькую исповедь: «Мое очарование, я преклоняюсь перед величием чувства, которое ты даешь тому, кто пребывает во мне. Ты веришь в Него! Он велик, хотя я и бываю иногда бедненький, маленький, слабенький и усталенький. Но ведь ты прощаешь мне это за то, что Он во мне живет. Я еще *не Он*, но скоро стану *Им*! Потерпи немножко и верь, верь. Он отождествится со мной».

Скрябин не мог не вчитываться в тонкую диалектику Фихте с чувством освобождения от кантовских ограничений. Ведь он сам это давно чувствовал: «Я» обладает способностью не только пассивного восприятия, но и творчества.

Вряд ли Шеллинг, «преодолевший» Фихте, и Гегель, «преодолевший» всех своих предшественников, могли пересилить то впечатление, которое оставил по себе Иоганн Готлиб Фихте. Шеллинг пошел в своих ранних построениях не от «Я», но от природы. Гегель свою «Науку логики» начинал строить с наиболее бедного содержанием «кирпичика» — «бытие» (которое могло из себя породить лишь такую противоположность, как

«ничто»), дабы далее, шаг за шагом, вести к новым и новым, все более сложным понятиям своей философской системы^[58]. И все же художник всегда начинает с «Я», с собственного ощущения, потому и Фихте оказался для композитора роднее.

В 1904 год будет передумано многое. В сентябре — когда еще не завершена партитура «Божественной поэмы» — он окажется в Женеве среди участников Второго международного философского конгресса. Услышит Виндельбанда, с учебником которого был хорошо знаком, Бергсона, Ксавье Леона, многих других. Тень Иоганна Готлиба Фихте появлялась в этих выступлениях настойчиво и неумолимо. Здесь этот философ, в свое время «преодолевший Канта», устами участников конгресса опровергал и тех, кто «преодолевал» его самого. Добытое Шеллингом и Гегелем, с их объективным идеализмом, было поставлено под вопрос. Субъективный идеалист Фихте вновь заставил внимательно вчитаться в свою философскую систему.

Позже, листая посмертно опубликованные философские записи Скрябина, многим его философским комментаторам могло показаться, что услышанное на конгрессе весьма заметно повлияло и на те идеи, которые он вложил в Третью симфонию и «Поэму экстаза», и на все мировоззрение Скрябина. «Материал, из которого построен мир, есть творческая мысль, творческое воображение»... «Все — мое творчество»... «...мир есть активность моего сознания»...^[59] Конечно, на этих записях лежит отблеск учения Фихте. Но вот апрельское, «доконгрессное» письмо Скрябина к Маргарите Кирилловне Морозовой, только что похоронившей близкого человека, сестру матери:

«Дорогая Маргарита Кирилловна! Примите мое глубокое сочувствие в Вашем горе. Как жаль, что мы не вместе, я бы сумел успокоить Вас. Вся наша жизнь есть ряд подобных испытаний, нужно быть к этому готовой. И только в постоянной победе над собой, в непрерывной деятельности, на вершине ее подъема Вы найдете блаженство и освобождение. Не смотрите на все с человеческой, слишком человеческой точки зрения. Взгляните на жизнь иначе, и она покажется Вам вечной радостью». И — напутствие, которому он следовал всю жизнь: «Не поддавайтесь слабости, живите верой в себя и свои силы».

Эти простые и ясные слова бросают отсвет и на его философские записи.

Жизнь полна испытаний. В этой формуле нет никакого субъективного идеализма. Напротив, есть признание, что испытания неизбежно приходят

к человеку. Но это — по известному афоризму Ницше — «человеческая, слишком человеческая» точка зрения. Надо преодолеть ее. Надо выйти за пределы своей ограниченности в деятельность. Там, в «непрерывной деятельности» — преодоление этих «состояний», поскольку деятельность и выводит нас за рамки всякого «состояния», всякой «остановки». «Ничего, кроме моего сознания, нет и не может быть... Я бог. Я ничто, я игра, я свобода, я жизнь, я предел, я вершина. Я бог». Эти фразы можно прочесть как философское «кredo». Но их тон, сама их заклинательная сила, сила самовнушения, говорят скорее о состоянии художника в самый момент творчества. Момент создания — это всегда выход за пределы «Я». И за ним художник неизбежно возвращается в свое «Я», уже совершенно обновленное. Творчество — это спасение от любых бед и любых зол мира. От всех дрязг, нелепостей, уродств. От мирового зла. У Скрябина это мировоззрение живет сначала в его чувстве, потом проступает все отчетливей, все явственней в его сознании. Фихте — лишь та фигура в мировой философии, которая оказалась ему близкой. Сам же он, начиная «строение» идей, предпочитает идти «своими ногами», как ребенок, только-только научившийся ходить, желает обойтись без помощи взрослых. Позже, сделав несколько самостоятельных шагов, он быстро почувствует, насколько он «окреп» в своей метафизике. Тогда придет время «Поэмы экстаза». Пока же — только первые шаги.

*

Лето 1904 года. Belotte близ Женевы, где живет знакомый лодочник. Кафе на открытом воздухе. Перед Скрябиным его синяя тетрадь. В руках карандаш. Он размышляет, наблюдает, глядя по сторонам, пытается «примерить» на себя учение, которое в философии называется солипсизмом, то есть пытается весь мир вывести из собственного «Я».

«Мне кажется очевидным *тождество* объекта и субъекта в психологическом *опыте*. При таком взгляде опыт перестает быть *опытом*^[60]. Если мы всё можем утверждать только как субъективное событие, то оно может быть *только* результатом нашей деятельности. Нашей единой и потому свободной и абсолютной деятельности.

Итак, мир есть результат моей деятельности, моего творчества, *моего хотения* (свободного).

Почему же этот созданный мною мир не таков, каким бы мне хотелось

его иметь? Почему я как индивидуум нахожусь в таком неприятном для меня положении? Почему я недоволен и страдаю, почему я так мучительно желаю выйти из этого положения и очутиться в каком-то ином? И почему в то же время я так люблю жизнь и так привязан к ней, что одна мысль о смерти приводит меня в ужас? Эти положения кажутся сначала явным противоречием сделанному мной раньше выводу.

Для того чтобы объяснить, что такого противоречия нет, я буду прибегать последовательно к нескольким приемам. Во-первых, я представлю себе, что все то, что заставляет меня страдать, устранено. Мир таков, каким я его желаю видеть, я сам как индивидуум нахожусь в самом выгодном положении. Мне *не остается ничего* желать. И в этом положении я буду находиться *вечно*. Можно ли себе представить что-нибудь ужаснее этого оцепенения в довольстве? И неужели самое ужасное из страданий, неужели все пытки инквизиции не лучше, не менее мучительны, чем это вечное ощущение довольства? Конечно, да. Я сомневаюсь, чтобы кто-нибудь задумался в выборе, кроме утомленных и самых слабых, для которых жизнь не имеет почти никакой ценности. Итак, невыгодность (кажущаяся) моего положения в свете нисколько не противоречит тому, что я сам автор его, потому что, даже если я его считаю злом, то из двух (зол) я выбрал лучшее».

Первая ступень творения мира из собственного «Я» взята. Главным принципом, который лег в основу объяснения, почему же мир, тобою созданный, приносит страдания, становится отвращение к «вечному» и «неподвижному» довольству. На этом чувстве Скрябин и сойдется скоро с социалистами. Ему претит сытое самодовольство, ему отвратительна буржуазность как таковая. Он еще не знает, что его непростое «финансовое положение» в ближайшем будущем станет для него мучительным. Но и тогда он — ни при каких обстоятельствах — не согласился бы жить в довольстве, отказавшись от творчества. Лучше — творчество и нищета.

...Снова тетрадь. Рассуждение продолжается.

«Далее. Если мир есть моя единая и абсолютная свободная деятельность, то что же есть истина, которой я в себе не ощущаю и из-за которой я столько страдаю и которую так долго искал и хотел? Вся история человечества есть ее искание. Если я ее в себе не ощущаю и если, с другой стороны, я могу утверждать только то, что я сам создаю, *то ее нет!* Нет истины! Той, для которой жило столько гениев, из-за которой столько крови пролито, столько жизней загублено? Что же такое вся наша жизнь? Она

только то, что я переживаю, только то, чего я желаю и добиваюсь, она игра, моя свободная игра^[61]. Она для меня абсолютная ценность. Однако почему я не чувствую этой свободы? Почему, если мир есть игра моего творческого воображения, я не могу менять по произволу обстановки, в которой нахожусь, отчего я испытываю принудительность времени и пространства? На этот вопрос и массу подобных можно ответить, только изучив природу свободного творчества. Если мир мое творчество, то вопрос о *познании* мира сводится к вопросу о познании природы свободного творчества».

Вторую ступень в творении мира из себя сразу взять не удалось. Вопрос о свободе творчества оказался труднее, и его пришлось свести к другому вопросу.

«Как я создаю, — или прежде, — что значит, что я создаю? В чем состоит процесс моего творчества?

В данную минуту я сижу за столом и пишу. Я думаю о природе свободного творчества. Время от времени я прекращаю эту работу и смотрю на озеро, которое прекрасно; я люблю цвет воды, игрой тонов. Я гляжу на проходящих людей, на одних почему-то более внимательно, чем на других. Потом снова возвращаюсь к писанию и мыслям о свободном творчестве. Я хочу пить и спрашиваю себе лимонад. Я смотрю на часы и замечая, что приближается время завтрака, о чем мне также напоминает чувство голода. Я скоро должен идти домой из Belotte, где нахожусь. Все это я сознаю, все *различаю*. Но в каждый данный момент я сознаю что-нибудь одно. Когда я думаю о природе свободного творчества, я перестаю любоваться прелестью озера, и наоборот; когда я гляжу на проходящих людей, я отвлекаюсь от работы, когда я совершенно углублен в нее, то совсем не замечая присутствующих. Иногда мне кажется, что я сознаю несколько вещей сразу. Так, в настоящее время я часто поднимаю глаза к озеру, и хотя и не так внимательно, но смотрю на него и в то же время думаю и пишу. Но работа от такого раздвоения внимания страдает. Вот я совершенно углубился в мысли о творчестве и, ничем не отвлекаясь, провел так некоторое время; это меня утомило и вызвало болезненное ощущение. Мне хочется переменить обстановку. Походить, покататься на лодке. Мне хочется перестать думать о творчестве. Но мне трудно это сделать, несмотря на утомление. Что-то думает помимо моей воли^[62]. Я стараюсь пересилить себя и перестаю работать. Я ухожу. Я так устал, что мысли мои путаются, буквы прыгают, я *различаю* предметы *неясно*. Когда я

отдохну, я снова вернусь к работе и сделаю выводы из наблюдения над собой».

Еще один подступ, который замечателен начерванным автопортретом, но не выводами. Только следующий шаг дает возможность услышать что-то более определенное.

«Прежде всего во всей массе пережитых мною ощущений и мыслей я замечая нечто общее, что их связывает, а именно то, что все это я переживаю. Все это я сознаю. Во 2-х, для того чтобы сознавать все это, я *действую*, я напрягаюсь, я делаю усилие, я расходуя большее или меньшее количество *внимания*. В 3-х. Если бы я перестал *сознавать* все это, то есть если бы моя деятельность прекратилась, то с ее прекращением исчезло бы для меня все^[63]. Итак, выходит, что как будто я *автор* всего переживаемого, я творец Мира. Почему же тогда мне *кажется*, что все это я лишь, воспринимая, отражаю, что все это существует помимо меня и деятельности моего сознания. Откуда это ощущение *не-я*, которое так упорно живет во мне? Я так привык думать, что я *изучаю* мир, созданный *прежде меня* внешний Мир. Что значит эта путаница? Для того чтобы ответить на эти вопросы, нужно глубже заглянуть в *испытываемое мною* чувство *не-я*. Путаница произошла оттого, что я не признавал, что я создал также и это чувство *не-я*. Оно есть такая же моя деятельность, как и тот мир, который я считаю внешним. Итак, все есть моя деятельность, *различение*. В ряду созданных мною представлений (чувств и мыслей) есть и чувство (представление) *не-я*. Это то чувство, которым я отношу часть (то, что называю представлениями) к назв. мною «внешнему миру». Чувством (представлением) *не-я* я создаю пространство. Тут может возникнуть вопрос, какое пространство? В каком-виде, в какой момент и какими предметами наполненное? Одним словом, может быть задан нелепый вопрос, как начинается пространство. Нужно понять, что создать пространство значит создать каждый его момент со всем его прошлым и будущим^[64]. Пространство и время есть процесс, по которому для каждого предмета (представления) в каждый данный момент я создаю его прошлое и будущее наряду с другими представлениями и в котором, в свою очередь, каждое данное представление есть часть безграничного целого, существующая только относительно этого (целого). Пространство и время не создаются через сложение промежутков времени и предметов. Создать пространство значило бы создать всю историю и все будущее вселенной.

Еще. Создать пространство и время значит создать одно представление, по которому вывести всю историю и все будущее вселенной. Тем, что я говорю, что пространство и время — формы моего творчества, мною созданные, я не говорю, что было время, в которое этих форм не существовало. Нельзя считать, что было время, когда времени не было, и наступил момент, в который я его создал. Я создаю пространство и время *тем*, что я различаю. При этом нельзя спросить, с чего я начал различать. Ибо что-нибудь существует в процессе различения только *относительно другого*. Значит, создавая какое-нибудь представление, какое-нибудь я, я одновременно создаю не-я, его ограничивающее, и всю историю его. Я создаю время *различением* ощущений и пространство — различением в себе субъекта и объекта. Временем я создаю то, что мы называли до сих пор внутренним опытом, а пространством — *внешний* опыт. Я уничтожаю пространство и время, когда перестаю различать. Выражения *создаю и уничтожаю* не означают создания и уничтожения времени и пространства во времени же и пространстве. Они лишь намекают на тот процесс творчества, который не может быть до конца выражен понятиями, которые сами только его продукт. Творчество не может быть объяснено ничем. Оно есть высшее представление (понятие), ибо оно производит все понятия. Я говорю, что творчество есть различение; создать что-нибудь — значит ограничить одно другим. Но этим я не объясняю творчество. Различение есть тоже известное представление, *пространственное и временное*. Различение не объясняет пространства и времени, потому что оно не существует *раньше* пространства и времени. Вообще нужно понять, что объяснить творчество словами до конца нельзя».

Поразительное признание. Скрябин не столько философствует, сколько описывает свое *творческое* состояние. Творчество настолько *выше*, изначальнее всех остальных понятий и представлений, что оно, в сущности, *необъяснимо*. И художник, который всегда солипсист в момент творчества, делает последний мыслительный рывок:

«Все есть мое творчество. Но и само оно существует только в своих творениях, оно совершенно *тождественно с ними*. Я ничто. Я только то, что я создаю. Все, что существует, существует только в моем сознании. Все есть моя деятельность, которая в свою очередь есть только то, что она производит. Потому нельзя сказать, что мир *существует*. Вообще понятия существование, сущность совершенно не выражают того, что представляет из себя мир. Мир (время и пространство) есть процесс моего творчества, причем слово — процесс (как понятие временное) тоже не выражает того,

что нужно. Мир — мое творчество, которое есть только мир. Одно — относительно другого, и больше ничего. Ничто не существует, ничто не создается, ничто не осуществляется: все игра. И эта игра — высшая реальнейшая реальность. Все есть, как моя свободная и единая деятельность, и ничего вне ее. И сама она игра».

Тетрадь закрыта. Скрябин допил свой лимонад, устал смотреть на озеро, на берег, на людей. Его «Я», только что творившее окружающий мир, гонимое голодом (тоже им самим сотворенным?), возвращается в Везна. Субъективный идеализм, который обязан в основу всего положить «Я», вдруг договаривается до невероятных вещей: «Я ничто. Я только то, что я создаю». Творец сливается со своим творением. Это момент рождения, когда пуповина еще связывает мать с ребенком или художника с произведением. Ощущение, некогда описанное Державиным:

Я царь, я раб,
Я червь, я — Бог!..

Солипсизм Скрябина 1904 года — это не философия, а *психология*. Скрябин, гонимый своей сверхидеей «Мистерии», находился в состоянии творчества почти непрерывно, лишь меняя собственно музыкальное сочинительство на созидание мировоззренческое, и принимал такое состояние за *норму*. Поэтому, постоянно чувствуя себя *создателем*, он и на мир начинает смотреть глазами художника в момент рождения произведения. Потому-то Скрябин, всю жизнь горевший своим творчеством, никогда не мог выразить подлинной своей философии *словами*, постоянно здесь сбиваясь на психологию. Настоящую философию Скрябина можно найти только в его музыке.

*

И все же, если поверить, что записи Скрябина — не свидетельства самонаблюдения, но действительно *философия*... Что она выражает? И что эти записи Скрябина способны выразить в плане «чистой мысли»?

По первому впечатлению, Скрябин упорно движется в сторону солипсизма — той формы субъективного идеализма, за которой стоит убеждение: все вокруг создано моим собственным «я».

Но есть в этих записях «изнаночная» сторона, которая «перевешивает» и внешнее впечатление от них ставит под сомнение. *Это не изложение философской доктрины. Это попытка разрешить вопрос.* Скрябин с совершенно детским доверием отдается книгам. Он читает философов и психологов вовсе не для того, чтобы систематизировать знания. Ребенок тянется к розе и встречает острые шипы. И, вместо того чтобы заплакать, — задает вопрос: «Почему?» Почему мир устроен так жестоко. Почему роза столь прекрасна, что ее хочется взять, а когда прикоснешься к стеблю — он тебя уколёт.

История мировой культуры знает странные совпадения, когда «одно и то же» в разных концах земли почти одновременно приходит людям в голову. То, над чем ломал голову Скрябин, неожиданно — хотя и совсем с иным «поворотом», появилось в одном весьма примечательном литературном произведении. Оно писано на английском. Автор его — писатель знаменитый, но само произведение так и не было по достоинству оценено читателем. Имя автора — Марк Твен, название повести — «Таинственный незнакомец».

Что может быть общего между американским писателем и русским композитором, которые вряд ли когда-нибудь удосужились узнать что-либо друг о друге? И все же Достоевский был на редкость проницателен, когда говорил об идеях, которые «носятся в воздухе». И в сопоставлении того, что на первый взгляд малосопоставимо, есть своя правда. Внутреннее единство в очертаниях морозных узоров на стеклах не зависит от того, на какое — русское или американское — окошко они ложатся. То же и с «рисунками» идей.

Герой повести «Таинственный незнакомец» — мальчик из средневековой Швейцарии (теперь, в 1904-м, здесь оказался и Скрябин). Он и его товарищи встречаются с Сатаной. Это не тот Сатана, падший ангел, которого знает древнейшее предание. Это его племянник, «обыкновенный» ангел. С дядей (*тем* Сатаной) у них лишь общее родовое имя. Герой и его друзья с восторгом слушают ангела, но вот он начинает лепить из глины живых человечков, творит целый мирок маленьких людей, совершенно подобный миру большому. И когда маленький мир — на глазах у героя и его друзей — совершенно «по-человечески» порождает из себя склоки и дразги, Сатана уничтожает все одним движением руки. Дети ошеломлены, огорчены, обижены. Ангел со скукой рассказывает им о несовершенстве человеческой природы, испорченной «нравственным чувством» (ницшеанский мотив, который уже «усвоен» Скрябиным), на котором зиждется всякая человеческая жестокость. Со временем дети знакомятся с

ангелом по имени Сатана ближе. Им хорошо рядом с ним, и в то же время он всегда поражает их своим бесчувствием, неумением сострадать. Сатана же внушает: обратная сторона всякого сострадания, то есть того, что люди называют нравственным чувством, порождает войны, насилия, убийства.

В последних главах Сатана дает герою возможность увидеть жизнь людей всего мира. Он «прорывается» с героем за пределы времени и пространства. Герой вместе с Сатаной может увидеть человеческую жизнь в любом уголке земного шара и всю человеческую историю. Зрелище страшное, мрачное, безотрадное. Из века в век — одно и то же: вечная, слепая, всеобщая вражда и — страдание, страдание без меры. Можно подумать, что это мир, увиденный мрачными глазами Шопенгауэра, для которого вся история — это движение бессмысленной воли, которая в каждом зажигает новые и новые желания, и, движимый ими, человек то тешится похотью, то страдает, злится, убивает, погибает сам... Последние абзацы повести Твена заставляют вспомнить философа Беркли и — философскую «неустроенность» Скрябина. Ангел по имени Сатана раскрывает глаза герою (хотя истина эта приходила в голову людям и до твеновского Сатаны): «Сама жизнь только видение, только сон»^[65]. Герой предчувствовал эту мысль, она будто когда-то уже мерещилась ему, и теперь он узнает ее заново. Но Сатана не останавливается. Он произносит последние веские слова, которые герою кажутся уже очевидностью:

«Нет ничего. Все только сон. Бог, человек, вселенная, солнце, луна, россыпи звезд — все это сон, только сон. Их нет. *Нет ничего, кроме пустоты и тебя...* Но ты — это тоже не ты. Нет тела твоего, нет крови твоей, нет костей твоих — есть только *мысль*. И меня тоже нет. Я всего только сон, я рожден твоим воображением. Стоит тебе понять это до конца и изгнать меня из твоих видений — я тотчас растворюсь в пустоте, из которой ты вызвал меня... Вот я уже гибну, я кончаюсь, я ухожу прочь. Сейчас ты останешься один навек в необъятном пространстве и будешь бродить по его бескрайним пустыням без товарища, без друга, потому что ты — только мысль, единственная мысль на свете, и никому не дано ни разрушить эту одинокую мысль, ни истребить ее. А я лишь покорный слуга твой, я дал тебе познать себя, дал обрести свободу. Пусть тебе снятся теперь иные, лучшие сны.

Странно! Как странно, что ты не понял этого уже давным-давно, сто лет назад, тысячи лет назад, не понимал все время, что существуешь один-единственный в вечности. Как странно, что ты не понял, что ваша вселенная и жизнь вашей вселенной — только сон, видение, выдумка. Странно потому, что вселенная ваша так чудовищна и так нелепа, как

может быть чудовищен и нелеп только лишь сон...»

Конец повести Твена — предпосылка скрябинских исканий. Разумеется, повести Скрябин знать не мог^[66]. И все же время дышало теми же вопросами. Начавшийся двадцатый век обескураживал неожиданным и непривычным ходом событий. В мире многое влечет — и обманывает, ты испытываешь страдание — начинаешь преодолевать его, наталкиваешься на новые, еще более тяжкие страдания. Можно уйти от этого жестокого мира, спрятаться от него и затаиться. Можно стать дерзким, бросить вызов, действовать, действовать, действовать, вопреки всему добиваясь своего, превратив жизнь в сплошное деяние.

Скрябин делает и то и другое одновременно. Он горит творчеством, сочиняя даже тогда, когда не уединяется в кабинете, а находится на людях, сочиняя не только свою музыку, но и мысль о ней. Он ищет пути преодоления того, что существует «не так, как должно». И он же прячется в солипсизм, подобный «твеновскому». В иные минуты своих «штудий» он мог бы повторить за ангелом по имени Сатана:

«Нет Бога, нет вселенной, нет человеческого рода, нет жизни, нет рая, нет ада. Все это только сон, замысловатый, дурацкий сон. Нет ничего, кроме тебя. А ты — только *мысль*, блуждающая мысль, бесцельная мысль, бездомная мысль, потерявшаяся в вечном пространстве».

Но пребывать в таком состоянии — тоже не радостно. Позже в заметках Скрябина мелькнет: «Я один — какой ужас!»

Философские записи Скрябина 1904 года — записи ребенка, у которого нет «своего Сатаны», чтобы спрашивать его о смысле жизни. Скрябин спрашивает книги. Отталкиваясь от них, переводит полученные мнения на свой язык, начинает сам себе отвечать и... остается в состоянии вопроса. На тезисе «мир есть мое представление» вопрос не решался. Через два года он оставит запись:

«Личное сознание есть иллюзия, происходящая, когда универсальное или индивидуальное сознание отождествляет себя с низшими принципами, с телом и со всем, что связано с ним, то есть с *орудием деятельности* (тело есть орудие деятельности)».

С личного «Я» начать было невозможно. Деятельность как таковая предшествует личному «Я».

В записях, сделанных у берегов Женевского озера, мы такого решения не обнаружим. Но записи — лишь вопросы. Они не заканчиваются, они обрываются. Ответы приходили из музыки. Первым объемным «сводом» философских идей и стала «Божественная поэма».

Об этом сочинении было написано много, оно притягивало исследователей и критиков, с него легче было начать расшифровку скрябинского «философско-музыкального» языка.

То, что «Божественная поэма» тайно указывала на знаменитую «Божественную комедию» Данте, нельзя было не заметить^[67]. Сознательно ли Скрябин «указал» на бессмертное произведение великого итальянца или его просто — помимо сознания — «повело» в эту сторону? Второй вариант почти невероятен: при «незнании» Данте слишком многие совпадения становятся трудно объяснимыми. Впрочем, Скрябин знал «откровение» музыки, оно могло диктовать это сходство.

Поэма Данте и по сию пору удивляет поразительной стройностью формы. Каждая песнь написана терцинами, трехстишиями с перемежающимися рифмами: средняя строка каждой терцины рифмуется с двумя крайними строками следующей. Число 3 лежит в основании этой стихотворной формы. Но оно пронизывает и всю поэму Данте. Три части — «Ад», «Чистилище», «Рай»; описание каждого из этих «потусторонних миров» состоит из 33 песен (троичность плюс «удесятеренная» троичность). Еще одна песнь, самая первая, «вводящая» в поэму («Земную жизнь пройдя до половины...» и далее), помещена в начале первой части («Ад» уже «сквозит» в земной жизни), но собственно «Ада» она еще не касается. Истинная архитектура произведения может быть выражена арифметическим тождеством: $1 + (3 + 3 \times 10) + (3 + 3 \times 10) + (3 + 3 \times 10) = 10 \times 10$.

Числовая символика «Божественной комедии» восхищала не одно поколение ее ценителей, здесь «троичность» соединилась с «десятичностью», числа 3 и 10, содержащие глубинную, не только математическую противоположность, разрешались в поэме Данте в высшее числовое единство.

Есть ли хотя бы что-либо подобное в Третьей симфонии Скрябина? Полная картина числовой символики «Божественной поэмы» требовала бы невероятно дотошного исследования. Но «троичность» в ней присутствует и, конечно, не только в названии. Здесь есть вступление (некое подобие первой песни «Божественной комедии») и три части — «Борьба», «Наслаждения», «Божественная игра». Высшее единство скрябинской поэмы достигается самыми разнообразными средствами: части следуют без перерыва, они не «составляют» симфонию, по каждая «подразумевает» две

другие, «сливается» с ними. Связывает воедино поэму и тема вступления, которая ее «открывает», проходит — в том или ином виде — по всем частям симфонии и венчает ее. Есть и другие «связующие» элементы этого произведения, важнейший из которых — интонационное родство *различных* тем. Но есть и еще одна сторона этого произведения, которая усиливает взаимозависимость тем — и вступительной, и главной, «полетной», из первой части, и «зачарованной» из второй, и быстрой, «победной», из третьей, как, впрочем, и многих других. Симфония Скрябина — не только музыка, но и философия. Метафизика здесь переплелась с музыкой, вошла в ее плоть и кровь.

...Начало симфонии. Вступление или «Интродукция». Медленные тяжелые, «утвердительные» шаги и — как ответ — возглас труб. «Я есмь!» — так Скрябин словами передал эту тему, назвав ее «Темой самоутверждения».

Как много говорили о ее «богатырской поступи», о «торжественно-волевом» характере, о запечатленном в ней «титанизме», «гордости и мощи», как много было сказано и о ее «двусоставности», музыкальном «диалогизме»! Но «двоичность» эта — не только музыкальная. Она несет на себе и другой смысл.

«Двусоставность» темы и «двусловность» выражения: «я есмь» — не случайное совпадение. «Я есмь!» — утверждение. Если его разбить на субъект и предикат (как говорят логики) или на подлежащее и сказуемое (как говорят лингвисты), то грузные, твердые шаги — это «Я» (подлежащее, «субъект»), а утверждающий возглас — «есмь» (сказуемое, «предикат»). И вступительная «тема самоутверждения», и сама интродукция — не только музыкальная основа симфонии, но и некое подобие первых краеугольных положений философской системы. С «Я» начинали Декарт, Беркли, Юм, Фихте...

«Я есмь!» — и ответом на это утверждение — вниз слетают звуки струнных. В главной теме чувствовалась некоторая «противопоставленность» субъекта и предиката, теперь всему «тезису» отвечает «антитезис»: восхождению «Я есмь» (рисунок темы сложен, он имеет необычное «лицо») — простой волнообразный спуск.

Лицу противопоставлено что-то «общее», без выраженного индивидуального начала. За «Я» следует «не-Я». Эти не только интонационные, но и *смысловые* контрасты подчеркнуты и оркестровкой. «Тема самоутверждения» отдана по преимуществу голосу духовых, в ответе — преобладают голоса струнных. Впрочем, контраст оркестровки запечатлен уже внутри «темы самоутверждения»: волевая «поступь» отдана

четырем фаготам, тромбону, тубе, виолончелям и контрабасам, призыв — трубам.

Сколь обычны упреки Скрябину, что он писал «клавиры», а потом не совсем удачно их оркестровал, и это отразилось в «глуховатом» звуке первой части темы самоутверждения (особенно — у тромбона). Но этот «глухой» звук и нужен был композитору, чтобы ярче прозвучал «призыв» труб^[68]: контраст «субъекта» и «предиката», «Я» и «есмы» — одна из основ драматургии Третьей симфонии. Этот принцип лежит в основании скрябинской мысли о мироздании.

Путешествие по музыкальному произведению... Вслушиваясь в музыку с партитурой в руках, вдруг улавливаешь: в начальном постулате «Я есмь!» первично вовсе не подлежащее («Я»), а сказуемое («есмы»). «Тема самоутверждения» проходит по всей симфонии, но возглас труб способен обособиться, звучать и без «поступи» «Я». И если «Я» проводится лишь в «утвердительных» эпизодах поэмы, то «есмы» — везде и всюду, «есмы» звучит чаще и настойчивей, врываясь в различные музыкальные эпизоды, то будто напоминая о себе, то «переламинавая» движение музыки, то давая ей новые силы. Этот зов пронизывает все части, иногда укорачиваясь до ритмически «пульсирующей», повторяющейся одной ноты: длинная — короткая — длинная, и становится «энергетическим полем» симфонии: все так или иначе рождается от «есмы», от этого волевого начала Вселенной.

«Я»? В нем нет самодостаточности. Один из самых трагических эпизодов «Борьбы» начинается почти с торжества. Музыка движется к кульминации, к полету и ликованию, — и вдруг, в одно мгновение, срывается вниз. «Грозный обвал» — так назвал этот момент композитор. Но за «обвалом» возникает та пустота, которая непреодолима: «Дух» сорвался в пропасть, в «музыкальную преисподнюю». Это миг утраты всего: счастья, надежд, собственного «Я». И первое, что вызывает музыку к жизни, — далекий, еле слышимый возглас: «есмы»... «есмы»...

(Эпизод, заслуживающий особого внимания. Лишь после «есмы» главная тема первой части, ранее — полетная и стремительная, а теперь — отяжелевшая, «измученная», но и более похожая на шаги «Я» в интродукции, — встает. Поднимается трудно, через силу, и «рвано», «спотыкаясь» — продирается сквозь шквал слетающих и почти сметающих ее звуков: «восхождение» идет наперекор «ниспадению». Зов «есмы» здесь словно бы «воскресил» эту тему, воскресил и «Я» после почти полного его исчезновения.)

Когда он переиграл руку — спасло творчество: им самим

придуманые упражнения, его новые сочинения, в том числе и для одной левой руки. В «Поэме», когда дух «низвергнут», когда кончилось всякое «Я», всеислен тот же постулат: «действие предшествует сознанию». Если художник терпит крах — только «деяние», «творчество» способно заставить его подняться и обрести себя.

Скрябина часто упрекали в солипсизме, в том, что он ничего не видит кроме собственного «Я». На самом деле «Я» в его творчестве — вторично; изначально и повсеместно звучит именно «делание», «творчество». Оно — неизбывное начало мира, оно и пробуждает к жизни всякое «Я». Только ощущая в себе творческое начало Вселенной, *соприкоснувшись* с мирозданием (изначальным Творчеством), «Я» начинает чувствовать в себе утверждающее «есмы». Композитор не зря изучал немецких классиков философии, учивших за явлением открывать сущность, начинавших с одного тезиса, приходивших к его противоположности и добивавшихся синтеза, соединения того, что поначалу казалось взаимоисключающим. Симфония строится и по музыкальным законам, и по законам логики, причем той, которую принято называть «диалектической». Начальный тезис симфонии «Я есмь» опровергается всею ее музыкой, переворачивая тезис: «есмы Я». «Я есмь» — это видимость, «есмы Я» — сущность: «есмы» дает жизнь «Я». Но утверждая в конце симфонии изначальное «Я есмь» (последнее проведение «темы самоутверждения»), Скрябин дает еще более «полное» понимание этой «диалектики»: изначально (это кажимость) именно «Я» лежит в основе мироздания, после «Борьбы» и «Наслаждений» оно вдруг осознает, что творчество как таковое — изначальное, непреложное, но дойдя до «Божественной игры», погружившись в самое творчество, «Я» сливается с «есмы» в единое целое, явление и сущность перестают быть «противоположностью», они пережиты и поняты.

О чем «повествует» скрябинская «Поэма»? О том, что мир узнается через творчество. Начиная творить, ты начинаешь «звучать в унисон» с мирозданием. В мгновение творчества ты равен Вселенной. Но прежде, чем ты сможешь достигнуть «Божественной игры», нужно пройти и Ад «Борьбы», и Чистилище «Наслаждений». Первая часть столь драматична, что, вне всякого сомнения, здесь нашли выражение вполне реальные, а не «воображаемые» страдания, как пытался внушить Борис Шлёцер. Земная, реальная жизнь — это и есть «Борьба», и она же — «Ад» для художника. (Шаги «Я» проходят по этой части девять раз, — совпадение, или Скрябин действительно хотел изобразить хождение «Я» по девяти кругам Ада, описанным Данте?) Драма первой любви к Наташе Секериной, драма творческая, когда он переиграл руку и в какой-то момент думал, что ему

уже не придется выступать со своими произведениями, драма самопознания... — все это запечатлелось в звуках в преображенном виде.

Но выход из «Ада» еще не дает оснований для торжества. В части «Наслаждения» исполнители часто видят «отдых от бури и тревог» и «упоеание жизнью», пытаюсь найти подтверждение в самой музыке: отчетливо слышимому шелесту леса, щебету, соловьиным трелям. И все же шаги «Я» ни разу не появляются в этой части, различимо иногда только «есть». Земные «наслаждения» — не отдых, а *соблазн*. Звуки живой природы, мелодическая истома — в них растворяется личность. Она теряется в наслаждениях. Если в 1-й части «Дух» низвергался в пропасть от сокрушительного удара судьбы и после — поднимался для новых испытаний, то здесь, в «Чистилище», «Дух» теряет себя, доходит до «самоутрачивания».

Так, герой Блока из поэмы «Соловьиный сад» попадает в зачарованное состояние, почти не в силах проснуться:

Вдоль прохладной дороги, меж лилий,
Однозвучно запели ручьи,
Сладкой песнью меня оглушили,
Взяли душу мою соловьи.

Чуждый край незнакомого счастья
Мне открыли объятия те,
И звенели, спадая, запястья,
Громче, чем в моей нишей мечте.

Опьяненный вином золотистым,
Золотым опаленный огнем,
Я забыл о пути каменистом,
О товарище бедном своем.

Преодолев испытания судьбы, нужно превозмочь и другое испытание — наслаждением. Для «Рая», то есть для свободного творчества, нужно «очиститься» от телесных вожделений. Художник должен освободиться из рабской «зачарованности».

Зато когда «дух» вырвался из плена — он может не просто «творить», но и воспоминания о самом тяжелом прошлом сделать частью этого творчества. В 3-й части, в «Божественной игре», есть эпизод, где снова

проводятся основные темы 1-й и 2-й частей поэмы^[69]. Преодолев же земные испытания и земные соблазны, «Дух» достигает своих подлинных вершин.

Тезис — антитезис — синтез. Такова последовательность частей симфонии. Без 1-й и 2-й частей невозможна и 3-я. Без преодоления, без воли, без «есмы» невозможно творчество. Но вместе с тем то, что раньше было испытанием, звучало «тревожно» или «истомно», в финале звучит с торжеством и ликованием.

«Победность» в Третьей симфонии. Композитор сам настолько сроднился с этим состоянием, что и жил так, как диктовала его музыка: проповедовал «Мистерию», тот лелеемый им замысел, от которого веяло «божественным, грандиозным»^[70], заражал своей радостью других, сам же, как ребенок, отдавался этой радости полностью, не замечая горестного состояния жены, чрезмерного — до неестественности — преклонения Татьяны Федоровны, и даже впадал в счастливое мальчишество.

Об этой «победности», которая просто клокотала в Скрябине, не давая ему ни минуты сомнений, вспомнит и Морозова:

«К нам в Нион Александр Николаевич не мог, к сожалению, часто ездить, так как мы жили на противоположном берегу озера. Нужно было садиться на пароход и пересекать озеро, что брало много времени и отрывало его от работы. Когда он приезжал к нам, то мы занимались и он часто играл сам. Потом гуляли по нашему парку, который удивительно живописно спускался с высокой горы, где стоял дом, к самому озеру, где в голубой прозрачной воде плавали красные и золотистые рыбы. Александр Николаевич очень любил побежать быстро-быстро по тенистой аллее и, отбежав далеко, высоко подпрыгивал. Это соответствовало его настроению, которое можно было бы определить как стремление к полету! Издали он мне казался каким-то Эльфом или Ариэлем из Шекспира, так легко и высоко он взлетал!»

Он был полон энергии, был полон ликующего «есмы!», которое произвело на свет его «Божественную поэму» и само же и запечатлелось в ней.

Художник рождал произведение. Произведение преображало его. Оно и было то «есмы», которое давало жизнь его «Я». Здесь тоже — сначала было «есмы», мировая энергия, произведение (пусть только в замысле), потом — «Я», личность, художник. Сначала — божественный глагол, потом — тот, в чьи уста он вложен.

Но лишь Божественный глагол
До слуха чуткого коснется...

Эхо пушкинских строк затвердело в «мета-звучах» скрябинского сочинения. Преображения «Я», превращение его в Творца начиналось не с самоощущений, но с Божественного глагола.

«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог», — так начинается Евангелие от Иоанна. «В начале было дело», — произнес Гёте в «Фаусте». Но Божественный глагол включает в себя «дело», мир творился Божьим Словом. Не потому ли Пушкин дал формулу: «Слова поэта — уже есть его дела». И у Скрябина «слово» и «дело» сливаются в едином «есмь», в самом акте творения.

Если еще раз взглянуть на «сказанное» Скрябиным в «Божественной поэме», мы увидим ее отличие от предыдущих симфоний не только в плане музыкальном. Скрябин каждую симфонию хотел закончить «светом», радостью. Ни в Первой, ни во Второй (что он сам признавал) этого ему в полной мере сделать не удалось. Третья симфония принесла эту радость. Но удалось передать ее лишь тогда, когда он передал вместе с тем и главное ощущение своей жизни: это не просто «радость», но *радость творчества*.

3-я часть симфонии — «Божественная игра» — и «повествует», как художник творит из своей жизни, преображая ее. Так, главная тема 1-й части, полная тревоги, взволнованности, преображается через «Я есмь» в главную тему 3-й части, символ свободного творчества; тема наслаждений, зарождающаяся в 1-й части, чувственно «расцветает» во 2-й и преображается в ликование в 3-й. Так художник создает из «эмбрионов» настроений целостное переживание.

На его долю выпадают страдания (1-я часть), чувственные соблазны (2-я часть). И он должен «переступить черту» всего земного, освободиться от него. Художник не отрекается от прошлого, даже вспоминает (главные темы «Борьбы» и «Наслаждений», то есть «Ада» и «Чистилища», которые «вспоминаются» в 3-й части, в скрябинском «Раю»). Но вспоминает уже творец, «освобожденный» от земных страстей, используя пережитое как «материал» для творчества, как один из «элементов» создаваемого художественного мира. Трагедия переживается не как «удар судьбы», но как наслаждение. Земные страдания для того, кто дошел до «Божественной игры», превращаются в радость творчества. «Борьба», «Наслаждения», «Божественная игра» действительно соответствуют дантевскому «Аду», «Чистилищу» и «Раю». Но, сопоставляя «Божественную поэму» с

«Божественной комедией», видишь, как Скрябин перетолковал дантевское восхождение от «мрака» к «свету».

В первой части «Божественной комедии» Данте описывает, как он, водимый Вергилием, проходит по девяти кругам Ада. Во второй поднимается по Чистилищу. В третьей ему открывается Рай. Здесь его водитель — возлюбленная Беатриче, в земной жизни прожившая недолго и ушедшая в мир иной совсем молодой. Любовь к ней, которая живет в сердце поэта и после смерти возлюбленной, становится «во главу угла» мироздания Данте. Он, путешествуя по загробному миру, «познал» и глухие бездны Ада, и сияющие сферы Рая, где он возносится на неопишемую высоту. Последняя строка венчает не только поэму, но и все мировоззрение поэта: «Любовь, что движет Солнце и светила».

И Владимир Соловьев, и его друг (как и друг Скрябина) Сергей Трубецкой чувствовали в этой формуле универсальный закон мироздания. Чувствовал этот закон и Скрябин, для которого все «части» мироздания движимы в конечном счете любовью к Единому. Третья симфония — в этом ряду. Но, подчеркивая силу деяния, она говорила и о другой любви. Творчество — это и есть любовь, любовь к будущему созданию. Творчество — то начало, из которого мир возник, и та сила, которая призвана преобразить его. «Божественная поэма» — итог философского мировоззрения Скрябина, первая его «философская система», которую он попытался выразить музыкальным языком. Но есть и другая сторона этой музыкалофилософии, ее «изнанка».

*

«Олимп — улыбка бога; слезы — род людской». Этот орфический афоризм вспомнил Вячеслав Иванов, когда писал о драмах на античные сюжеты своего современника Иннокентия Анненского. И добавил: «Отношение между двумя мирами таково, что гибель и казнь на земле равны благословию от богов, горькое здесь — сладкое гам. Самоутверждение в личности ее божественного Я разрывает ее связи с землей и навлекает на нее роковую кару: но там, в божественном плане...»

Сам Иннокентий Анненский о блаженном мире богов, который «смотрит» на земные беды, скажет устами Гермеса из драмы «Лаодамия»^[71]:

...Нам интересен пестрый

И шумный мир. Он ноты нам дает
Для музыки и краски для картины:
В нем атомы второго бытия...
И каждый миг, и каждый камень в поле,
И каждая угасшая душа,
Когда свою она мне шепчет повесть,
Мне расширяет мир... И вечно нов
Бессмертному он будет...

Вспомним скрябинские записи! «Я» страдает даже в мире, который им же и создан, поскольку без волнений, тревог, несчастий вечная жизнь станет однообразным довольством, то есть худшим в мире наказанием.

Но Скрябин не просто «показал» в симфонии преображение земных страданий в «ноты для музыки» богов, «Ада» — в «Рай»^[72].

Боги улыбаются, когда люди плачут. «Божественная поэма» «восходит» от людских страданий к радости творчества. Композитор и сам захотел уйти навсегда в «Божественную игру», *сам попытался стать небожителем.*

«Земную жизнь пройдя до половины,
Я оказался в сумрачном лесу...»

Почти это же устами Данте мог сказать до Третьей симфонии и Скрябин. Для Данте середина жизни — 35 лет. Для Скрябина — 33, возраст Христа. К этому возрасту он и подошел в 1904-м. Середина жизни, ее «сумрачный лес» — это начало восхождения. Преодолеть сумрачность, начертать путь к свету — вот была его задача. И спешил он с «Божественной поэмой» не только потому, что диктовали сроки и обязательства. До Рождества, до своих 33 лет, он должен был дать и свое «Евангелие», свою «Благую весть».

Сам он настолько вжился в «Божественную поэму», что, купаясь в «божественном», утратил всякую человеческую осторожность. Но — как прикоснувшийся к небожителям — стал обостренно чувствовать свою судьбу.

Анненский, великий лирик и выдающийся ученый, в котором пересеклись глубокое знание античности и любовь к художеству, последнюю драму, «Фамира-кифаред», написал тоже на античный сюжет.

Здесь, словно предчувствуя свою судьбу, а еще более — судьбу собратьев, поэтов-символистов, изобразил, чем заканчивается попытка «достичь миров иных». В античный сюжет он вложил свое понимание поэзии, музыки, искусства вообще.

Фамира, которого эллины считали наряду с Орфеем зачинателем эпической поэзии, славился игрой на кифаре. Среди земных соперников он не имел равных. Дерзкий кифаред отважился бросить вызов Музам. За поражение он готов заплатить любую цену, в случае победы — хочет стать их возлюбленным. Уступившего в состязании Фамиру Музы лишили музыкального дара и ослепили.

Этот сюжет у Анненского прочерчен и сложнее, и тоньше. Фамира тянется к музыке неземной — именно поэтому хочет состязаться. Но, услышав ее, он еще до вступления в борьбу осознает свое поражение. Его лишают музыкального дара. И сам Фамира, желая из последних сил «удержать» воспоминание о божественных звуках и поняв, что высшее наслаждение для него ушло безвозвратно, лишает себя зрения.

«Фамиру» Анненского можно прочесть и как предсказание судеб русского символизма: пытаюсь достичь высшей реальности, символисты лишь ослепляют себя. Но можно прочесть и как предостережение всякому, кто хочет приблизиться к миру «небожителей».

«В «Фамире», — комментирует эту драму Вячеслав Иванов, — в моменты последней катастрофы судеб человеческих мы видим глядящийся с небес в зеркало мира эфирный *лик улыбающегося* Зевса. Поразительный образ! Знает ли благой отец богов и людей, что все эти дольные боли и гибели суть только пути к возврату в отчий дом преображенного страданиями человека — Геракла, или освобожденного Прометея, с ивовым венком мира на голове и железным кольцом покорности на руке? Или же это просто юмор, ирония небожителей над человеком?..»

Скрябин «перешел» черту земного. В «Божественной поэме» он рассказал о действительных страстях жизни и перешел к «божественной игре». Третья симфония — это был и рассказ о своей миссии. Пока Скрябин лишь говорит: я способен играть живыми страстями, потому что я уже прикоснулся к иному миру.

Но Фамира, коснувшийся иного мира, выжег себе глаза. Что ждало Скрябина на этом пути? Всякого смертного, по-настоящему коснувшегося «миров иных», ждет возмездие. Скоро его дыхание ощутит и Александр Николаевич Скрябин.

В Париж он приехал в ноябре и пробыл там, вдали от семьи, до конца года. Желтые парижские туманы, поиски жилища, хлопоты по устройству концерта, все новые и новые знакомства, странная, «двойная» жизнь его сердца, творчество — все переплелось, спуталось, скомкалось. Внешняя жизнь «небожителя» полна нелепой суеты и душевной «сутолоки». Но это лишь «верхний слой» бытия композитора. В глубине — ощущение перемены: он живет, «как хочет», он полностью раскрепощен. И в этой «нечеловеческой» свободе — и то очарование, которое испытывают его собеседники, и — пока едва различимая, но скоро ставшая явью «нечеловеческая жуть».

10/23 ноября он пишет жене в Везна:

«Еду и все думаю о тебе, моя дорогая, хорошая Жученька! И ночь эту плохо спал из-за тебя же! До тех пор не успокоюсь, пока не получу от тебя приятную весточку, пока ты не напишешь, что ты умница и ведешь себя хорошо! Пора тебе стать человеком и взять себя в руки. Смотри, кругом у всех сколько неприятностей, даже несчастья, и все-таки не только находят силу перенести, но еще и радуются!»

Попытка расстаться с женой по-хорошему. Она чувствует, что их семейной жизни приходит конец, нервничает, тоскует, у нее опускаются руки. Он тоже понимает, что шаг его в сторону от семьи может быть опрометчив. Да, какое-то время он будет присылать деньги, но ведь его семье — жене и детям — нельзя надеяться только на это. Вера Ивановна должна обрести самостоятельность, и он готов всеми силами помочь: «Будь паинька, моя дорогая, хорошая! Советую тебе *тотчас же* приняться за свое исправление. Во 1-х, начни *серьезно* заниматься. Меня теперь нет, тебе никто *не* мешает. Сделай расписание на все часы дня, причем 3 1/2 а еще лучше 4 удели на *игру*. Также читай непременно. Можешь абонироваться в библиотеке и брать, что тебе нравится. Это недорого стоит, да сколько бы ни стоило. Часа 2 в день гуляй. Иногда ездь в театр и концерты. Таким образом время пройдет незаметно, а там и я нагряну и сделаю тебе экзамен строгий, престрогий! И снаряжу тебя в концертное путешествие, если захочешь!»

О ее самостоятельных концертах он думает всерьез, потому и проходил с ней, отрабатывал в деталях «произведения Александра Скрябина». Тем более что Вера Ивановна — замечательная пианистка, она сможет «показать себя». На следующий день он снова шлет свои

наставления, тревоги, радости: «Напиши же, Жученька, напиши поскорее, моя душенька, я ни за что не в состоянии приняться, пока не узнаю, что ты чувствуешь себя хорошо и принялась тоже за дело. Помни, милая, работа даст тебе все-все, чего ты захочешь, — и радость, и блеск».

С какой тяжестью на сердце Вера Ивановна должна была читать эти строки! Быть может, глотая слезы, бежала она по наспех написанным фразам, где ее муж выказывал заботу о будущей ее самостоятельности и — значит — будущем одиночестве:

«Ты теперь стала играть совсем иначе, гораздо глубже, зрелее, несравненно музыкальнее. Я все сделаю, чтобы помочь тебе выбраться на дорогу, даже Сафонову напишу специальное письмо о твоих успехах. Какие неприятные дни я пережил! Успокой же меня».

Он явно тяготился ею, тяготился вообще какими-либо обязанностями, вообще своим прошлым. Его несло куда-то в будущее, неизведанное, вряд ли похожее на эти парижские туманы с желтым светом фонарей, но в неразберихе каждого дня пока мало было настоящего света. В его скороговорке и невнятице чувствуется лишь, что он словно куда-то улетает и «заборматывает» свой отлет:

«До свиданья, моя дорогая, дорогая, мой дружок милый, подожди, я тебя вылечу от гноенья, и полетишь ты у меня. Ты и не подозреваешь, какие радости тебя ожидают. Жизнь — колесо; вертится, вертится. Целую тебя, моя прелесть, и милых деток...»

Эти письменные поцелуи «на бегу», этот жуткий афоризм: «жизнь — колесо; вертится, вертится», эта фраза, которую, если не знать хорошо Скрябина, можно было бы принять за издевку: «и полетишь ты у меня».

Жизнь для Веры Ивановны и впрямь была как колесо: все ее интересы вращались вокруг Скрябина, их детей, потому и забросила свои концерты. Он же — летел, не разбирая дороги, летел и не мог остановиться.

В Париже он ищет пристанища. В городе он чувствует себя неудобно, ему не хватает воздуха и тишины, к тому же отели дороги, дороги и квартиры.

Встречается с музыкантами, художниками, вообще «людьми культуры». Пытается что-нибудь узнать о возможности дать симфонический концерт, и суммы, которые он слышит, другого могли бы повергнуть в уныние. Он же — «вертится, вертится», обзаводится друзьями, находит понимание, интерес, желание помочь. Из России приходит сообщение: за 3-ю и 4-ю сонаты ему присуждена Глинкинская премия. Сумма — 500 рублей — не могла разрешить главной трудности, без которой концерт был невыносим. Денег было слишком мало. И, узнав от

жены, что Морозова, и без того дававшая ему «стипендию», готова помочь с концертом — исповедуется Маргарите Кирилловне в своих ожиданиях и сомнениях:

«Не думайте, что я рассчитывал на Вашу поддержку, когда ехал в Париж. Но дело в том, что каждый год в ноябре я получал из Петербурга премию за мои сочинения. Премия эта учреждена Беляевым (так называемая Глинкинская). Последние 2 года я получал по 1500 рублей, и у меня были основания думать, что и в этом году мне выдадут столько же. Но случилось иначе, я получил всего 500 рублей. Расходы по устройству концерта (с оркестром) 1700 рублей. Я думал, когда рассчитывал получить 1500, добавить 200 и дать концерт. Видите, я нарочно говорю Вам все подробности, — проще и откровеннее поступить нельзя. Если Вы хотите помочь мне, то я приму Вашу поддержку, но... с большими условиями»^[73].

Условия Скрябина просты и очевидны: если сумма эта «стеснит» Морозову, то не надо и никакого концерта, а если эта тысяча рублей возможна, то только взаймы.

В письме к жене о той же Глинкинской премии — совсем иные слова:

«Жученька! Не велика штука бородавка, а все к носу прибавка! И за 500 спасибо! Я не только не удивился, но и не ожидал большего».

На самом деле — вряд ли вообще что-либо «ожидал» или «не ожидал» в эти дни. Теперь, после «Божественной поэмы», судьба вела его, и Скрябин предчувствовал, что концерт так или иначе, а все же как-нибудь «устроится». Надо лишь добыть известности, побольше покрутиться среди музыкантов. Здесь, с неизбежностью, он не мог не испытать разочарований. «Да, Россия — это страна музыки, — слышит он от французов, — там теперь много больших музыкантов. И первое место принадлежит, конечно, Глазунову».

Что пробуждалось в нем, когда звучал этот панегирик Александру Константиновичу? Уязвленное самолюбие? Снисходительность к мнению тех, кто столь «глух» к музыке? Надежду в скором времени все поставить на свои места, чтобы Франция узнала, наконец, и Скрябина? Скорее всего — легкую иронию «небожителя», взирающего с космических высот на бестолковое «искание истины» маленьких жителей Земли.

Он мотается по Парижу и пригородам, желая найти, наконец, сносное — тихое, удобное и недорогое — пристанище и, устав от поисков и ненужных трат и нехватки времени, въезжает в дорогой отель на Елисейских Полях. Успевает сходить в оперу и послушать «Валькирию» (отзыв в письме к Татьяне Шлёцер показывает, сколь далеко он отошел от Вагнера: «Впечатление совершенно такое же, как и от «Зигфрида».

Намерение всегда выше исполнения. Как и в «Зигфриде», есть 2–3 момента очаровательных, все остальное ужасно скучно»). «Глушит» письмами тоску Веры Ивановны, и его ласковые обращения — из письма в письмо, — составленные вместе, похожи на «заговор»: Жука, Жуча, Жученька, Жучерынька, Жучок! Уговаривает и возлюбленную, и за его увещеваниями — все то же стремление «напитать» ее своей энергией и уверенностью: «Танище, мое хорошее, дорогое! Зачем такое малодушие! Слезы! Как не стыдно!! Я допускаю только слезы жалости. Будем бороться с пошлостью, действовать, а не предаваться унынию. Мы всегда вместе, *не забывай этого!*»

В своих посланиях к любимой «Танюке» он чудит совершенно по-детски: старательно меняет почерк, чтобы не вызвать на ее голову новых упреков со стороны родственников, которые с неодобрением наблюдали за увлечением племянницы. Но «детская конспирация» Скрябина оборачивалась одними неприятностями. Постоянно думая о почерке, он забывал наклеивать марки на конверты, и вместо косых взглядов родственников Татьяна Федоровна вынуждена была встречать их ворчливые придирки, поскольку за письма рассеянного влюбленного им приходилось еще и доплачивать.

С Татьяной Федоровной Скрябин делится и творческими переживаниями.

«Какой дивной красоты монолог я сейчас записал. Танюша, зачем ты не со мной! А впрочем, так лучше. Когда мы увидимся, сколько будет нового тебе показать! Я опять поднят необъятной волной творчества на такую высоту! Я задыхаюсь, я блаженствую, я дивно сочиняю. Время от времени я отрываюсь от работы, чтобы подумать о тебе и хотя мысленно поделиться с тобой.

Знаешь, чем я теперь занят? Я вырабатываю новый стиль, и, какая радость, выходит так хорошо! Помимо содержания, самый размер возбуждает; иногда это действие до такой степени сильно, что кажется, будто содержания и не нужно. Воображаю, что будет в соединении с музыкой!»

Он пишет поэтическую часть будущей «Поэмы экстаза». Он упоен. Его сочинение возбуждает в нем невероятный подъем. Если бы он знал, как бледно, вычурно и странно будет выглядеть его поэзия рядом с настоящей, музыкальной «Поэмой экстаза», которой только еще суждено появиться...

Вероятно, поначалу он стремился к соединению своей музыки и своих стихов. Почему он откажется от этой идеи? Посмотрит позже на свое поэтическое творчество более трезвым взглядом? Или поэтический текст

слишком «теснил дыхание» его музыке, ритмы которой будут и разнообразнее и свободнее ритма его стихотворной поэмы? Впрочем, и стихи эти претерпят немало изменений, прежде чем автор посмеет их опубликовать ^[74].

В декабре в Париж приезжает Татьяна Федоровна. Скрябин не знает, сколь заметные перемены в своей жизни ему придется пережить. Пока он все еще «в полете» и «вертится», излучая свои творческие чаяния на окружающих. «Все это время я, как угорелый, слонялся по разным местам», — пишет он Вере Ивановне. И тут же — о швейцарском композиторе Доре, который страшно Скрябиным заинтересован, который таскает русского музыканта по своим знакомым, стараясь всячески их заставить обратить на него внимание. «Третьего дня, — пишет Александр Николаевич, — я вышел с ним из дому в 11 часов утра и вернулся только в 1 ночи. Все время вместе, утром у организатора, потом завтрак, потом в магазин Belon, исполнение 3-й симфонии композитором (20 человек), потом обед у француза-художника (не знаю даже имени его) и, наконец, концерт, где я встретил массу знакомых».

Нескончаемые визиты, обеды, выступления — изо дня в день. Его «заряженность» философскими идеями действует не менее сильно, нежели музыка. И в письмах мелькают имена и лица, слышатся отголоски его разговоров. «Премилый» виконт де Жизак готов предоставить русскому музыканту-философу зал для чтения лекций, предлагает сотрудничать в журнале и не только печатать статьи, но и вести философский отдел. Семья русских помещиков, приехавшая в Париж из Владимирской губернии, заинтересована идеями своего соотечественника. «Они до такой степени были любезны, что вышли все трое провожать меня на лестницу, причем Машенька несколько раз повторила, что других мужчин она даже и в переднюю никогда не сопровождает. Пристали, чтобы я познакомил их с моим учением. Уже не знаю, много ли они поняли, но восторгались все время».

Встретил он, наконец, и своего будущего антрепренера. Габриэле Астрюк начинает готовить будущий скрябинский концерт, разумеется, не без своей корысти, но и не без воздействия «скрябинских лучей», которыми композитор-«небожитель» одаряет всех и каждого.

Конечно, Скрябин находился в некотором «творческом опьянении», когда торопливо записывал свои впечатления в письмах, но, вне всякого сомнения, отзвуки этого нескончаемого опьянения, «экстаза» чувствовал каждый, соприкоснувшийся с его творчеством и его личностью. В одном из писем жене запечатлелся почти невероятный разговор за вечерним чаем с

земляником у тех же доброжелательных помещиков. Его собеседником оказался русский священник. «Я *прямо* объявил ему цель моего пребывания в Париже и так заинтересовал его своими идеями, что он непременно поедет в концерт!! Дело кончилось тем, что я его убеждал: батюшка, что Вы делаете, с еретиком так любезны! Он мне ответил: — Это ничего не значит, может быть, я начну громить Вас потом в книгах, а все же то, что Вы говорите, крайне мне интересно и симпатично! — по последней цели (общий расцвет, общее благо). Ну, одним словом, до полуночи заболтались».

Что мог услышать «симпатичного» из уст «еретика» Скрябина представитель Русской православной церкви? Может быть, он почувствовал, что в замыслах этого странного чудака есть не только «ересь», но и *правда!* «Общий расцвет, общее благо», — вскользь брошенная фраза почти не раскрывает сути, но, вернее всего, священник узнал в этих мечтаниях музыканта идею *соборности*, потому и захотел побывать на концерте, чтобы услышать, как она может воплотиться не в церковном хоре, а в симфонической музыке.

Из Парижа Скрябин с грузом не до конца разрешенных забот о предстоящем концерте выехал к семье на следующий день после дня своего рождения и русского Рождества. Татьяна Федоровна остается в Париже. Она нездорова, и потому за ней следит их со Скрябиным общая знакомая, певица Флоренция Скарборо. Перед отъездом Скрябин спешно пишет возлюбленной маленькое письмецо:

«Не могу покинуть Парижа, не написав тебе несколько слов привета, дорогая Танюронька! Все время думаю о тебе и очень беспокоюсь о твоём здоровье. Будь паинька, моя радость, береги себя! Скажи Флоренции, чтобы она как можно скорее написала мне, если можно, то сегодня же. До свиданья, милая, прости, что пристаю к тебе все с одним и тем же, но я не могу ни минуты быть спокойным, пока ты не поправишься». — Но вслед за «упоенными» строками — отрывистое, торопливое: «Страшно спешу, боюсь опоздать на поезд».

Он едет в Везна, надеясь получить от Веры Ивановны согласие на развод. И Вера Ивановна, столько времени прожившая в одиночестве, много передумавшая, похоже, склоняется к мысли, что пора ей стать независимой от мужа.

Уже на второй день из Швейцарии в Париж летит письмо: «Могу тебя *очень* порадовать. Все складывается *великолепно!* Гораздо лучше, чем можно было ожидать». «Великолепно» — это не только о Вере Ивановне, но и о полученной весточке от Астрюка. Импресарио сообщил, что Артур

Ни-киш готов дирижировать новым произведением Скрябина. О жене — в другом письме: «Вчера проговорили до 2-х часов ночи. Вера вершит чудеса твердости и благоразумия. Она, конечно, сделает все, как я захочу. При свидании расскажу тебе обо всем подробно».

Чтобы отправлять свои письма, Скрябин из Везна идет в Женеву пешком: расписание трамваев кажется ему до невероятного нелепым. Но во время этих маленьких путешествий он напивается уверенностью в своем будущем и дышит восторгом:

«Как жаль, что ты не со мной, дорогая! Швейцария зимой несколько не хуже, чем летом. Это такая тонкая игра нежнейших цветов. Линии гор почти неуловимы, все в голубой дымке. Все намек, все обещание, все мечта. А какой воздух!»

Маргарита Кирилловна обещала помочь деньгами в организации концерта, Вера Ивановна склоняется к разводу, Татьяна Федоровна преданно ждет его в Париже. А главное — он опять ощущает, что способен предаться «божественной игре». В нем звучит будущая «Поэма экстаза». Как она зарождалась — можно прочитать в письме к Шлёцер:

«Танюко, скоро двенадцать часов. Все спят. Я сижу один в столовой и сочиняю. То есть, вернее, в тысячный раз обдумываю план моего нового сочинения. Каждый раз мне кажется, что канва готова, вселенная объяснена с точки зрения свободного творчества и что я могу, наконец, стать богом, играющим и свободно создающим! А завтра, наверное, еще сомнения, еще вопросы! До сих пор все только схемы и схемы! Боря пришел бы в ярость! Но иначе нельзя! Для того громадного здания, которое я хочу воздвигнуть, нужна совершенная гармония частей и прочный фундамент. Пока в моем мышлении не придет все в полную ясность, пока не будут объяснены все явления с моей точки зрения — я не могу лететь. Но время это приближается, я чувствую. Милые мои крылышки, расправляйтесь! Вы понесете меня с безумной быстротой! Вы дадите мне утолить сжигающую меня жажду жизни! О, как я хочу праздника! Я весь желание, бесконечное! И праздник будет! Мы задохнемся, мы сгорим, а с нами сгорит вселенная в нашем блаженстве. Крылышки мои, будьте сильные, вы нужны мне! О, как вы мне нужны!»

«Милые крылышки» — это его «Танюко». «Боря пришел бы в ярость!» — это о Борисе Федоровиче, которого, видимо, смущало стремление Скрябина «вычислять» контуры своих больших произведений. «Мы сгорим, а с нами сгорит вселенная» — самоощущение, столь созвучное символистам. «Вселенная объяснена» — этого требует каждое новое произведение, — после предельной ясности можно будет браться за

«Мистерию». И все же главное — предчувствие большой радости от будущего произведения: где-то, в «идеальном плане», оно уже существует.

Но через несколько дней, покинув семью и возвращаясь к Татьяне Федоровне, он из Женевы пишет Морозовой письмо, полное смятения: «Я ужасно мучаюсь, мне кажется, что я совершил нечто ужасное! Пожалуйста, милая, хорошая моя, лучше ничего не делайте, только не думайте обо мне дурно!!»

Это — не просто чувство человека, бросившего жену и детей. Это ужас «Фамиры», испытавшего сладостное прикосновение «миров иных» и шестым чувством прозревшего грядущую катастрофу.

*

Его возвращение в Париж, новая карусель знакомств, визитов, домашних концертов — внешне напоминает то же, что было до нового года. Здесь даже больше удач: с Никишем договоренность полная, среди русских в Париже появилось много новых людей и среди них — княгиня Гагарина, урожденная Трубецкая, сестра его старшего друга, Сергея Николаевича Трубецкого. Завершены и несколько фортепианных пьес, две из которых он посылает «на пробу» в Петербург Глазунову, пытаясь выяснить свои отношения с Попечительным советом, который с осени прекратил высылать ему двухсотрублевые авансы. Много сил отнимает корректура Третьей симфонии, за которой он проводит по четыре-пять часов в день: нужно торопиться, чтобы произведение успело прозвучать в концерте Никиша. Визиты утомляют, даже досаждают. Как он признается в письмах Вере Ивановне, «неприятнейшее салонное балабошество в полном разгаре» и «общение с этими, по большей части пустыми и бездарными, людьми очень неприятно и утомительно, но для моего концерта в высшей степени полезно». В письме Морозовой — о том же, с точностью отчета: «Я делаю все возможное для того, чтобы приобрести некоторую известность, и приобретаю каждый день новых знакомых. С невообразимым отвращением играю иногда в салонах, хотя, по правде сказать, до сих пор среди совершенно невежественных людей всегда находилось два или три человека хоть сколько-нибудь понимающих музыку и этим смягчающих неприятность положения».

Но — при всем утомлении и раздражении — он не мог не испытывать удовольствия от того, что его небольшие концерты в этих салонах обретают все большую известность. О Скрябине появляются заметки в газетах. Об

одной из них Габриэле Астрюк заметил, что лучшей рекламы вряд ли можно пожелать. Рецензенты не скупились на похвалы и на ожидания:

— Огромный талант композитора сочетается с первоклассным артистическим темпераментом...

— Огромный успех композитора — только прелюдия к триумфу, ожидающему его в следующем концерте, который состоится под управлением дирижера Никиша...

— В программе будут фигурировать различные произведения Рихарда Вагнера и одно произведение высшего художественного интереса, автор которого вызывает любопытство всего музыкального мира. Речь идет о Третьей симфонии русского композитора Скрябина, названной «Божественной поэмой», — грандиозном творении, причудливо переносящем в иной мир и покоряющем своим философским содержанием...

В апреле Скрябин трижды выступает в концертном зале Эрара сначала со своей знакомой американкой, певицей Флоренцией Скарборо, потом — соло, в третий раз — снова со Скарборо. Для Флоренции он даже вспомнил свой давний романс. Впрочем, от роли аккомпаниатора отказался вероятнее всего не потому, что она могла показаться ему «подчиненной», но для того, чтобы не играть сочинений других композиторов, которые входили в репертуар певицы. Концерты не принесли больших сборов, но имя Скрябина уже не было «малоизвестным».

В начале мая Татьяна Федоровна Шлёцер уезжает ненадолго к родным в Брюссель. Не успел Скрябин с ней расстаться, как в Париже объявился Василий Ильич Сафонов. Прежние трения как-то легко были забыты. Скорее всего отсутствие Татьяны Федоровны, которая испытывала к Сафонову самые неприязненные чувства, позволило бывшим «музыкальным единоверцам» сойтись вновь. Полного доверия к учителю Скрябин уже не ощущал. Он чувствовал на себе дружеское внимание, и все же что-то настораживало его в Василии Ильиче. Долгие разговоры, какие они вели вечерами, так и остались тайной для будущего, но фраза Скрябина в письме Татьяне Федоровне: «он или ужаснейший подлец, или — чужак!» — говорила о той странности в отношениях между бывшими единомышленниками, которая наступила после ухода Скрябина из семьи.

В это же время Скрябин горит и новым для него идейным увлечением: теософией и книгами Блаватской.

Елена Петровна Блаватская, ушедшая из жизни, когда композитору еще не было и двадцати, прожила весьма бурную жизнь. Россия, Египет, Греция, Малая Азия, Англия, Южная Америка, Индия, Китай, Япония,

Северная Америка, Тибет, Центральная Азия... — трудно даже перечислить все места, где успела она побывать. Движимая идеей извлечь из самых разнообразных религий единое сокровенное знание, она была неутомима в своих поисках. Очерки «Из пещер и дебрей Индостана» и «Племена голубых гор» говорили о несомненном литературном таланте Блаватской. Но главные ее работы — по теософии, многотомные издания «Разоблаченная Изида» и «Тайная Доктрина», а также другие книги и многочисленные статьи. Она сумела найти последователей в разных странах, но также и немало противников. Многих современников настораживал в Елене Петровне не столько рассказ о явившихся ей откровениях и ее постоянном духовном общении, — минуя материальные законы, — с тибетскими мудрецами. Смущало ее безудержное стремление утвердить свой авторитет не только многочисленными публикациями и организаторским талантом, но и неожиданными «фокусами», вроде писем с Тибета, падающих с потолка. Впрочем, люди, знавшие знаменитую теософку, говорили о ее редкой искренности и доверчивости, доходившей до безрассудства. Именно эти черты характера и вредили в ее творчестве и ее проповеди.

Скрябина мало интересовала «шумная» сторона жизни Блаватской. Куда более его впечатляло другое. Он был совершенно уверен, что Елена Петровна писала свои труды «в экстазе», будто кто-то свыше ей их диктовал.

Позже Борис Федорович Шлёцер, свидетель смены философских пристрастий композитора, заметит, что влияние теософии было чисто условным, Скрябин всегда в любой доктрине вычитывал свое и только свое. И все же если Энгель говорил, что при личной встрече композитор развивал идеи строительства храма для «Мистерии» или на берегу Женевского озера, или в Индии, то теперь перед его мысленным взором почтеннее то, что древнее. В мартовском письме к Монигетти Вера Ивановна рассказывает об оставившем ее муже: «Мысли его и планы становятся все оригинальнее и смелее: непременно хочет ехать в Египет, а потом в Индию».

Знакомства, встречи, теософия, священная Индия... Все пока сводилось к долгожданному и мучительному 29 мая. Три репетиции — этого все-таки было слишком немного для столь сложной партитуры. Но лишних средств для дополнительных репетиций не было. Да и партии для оркестра пришли из Лейпцига совсем незадолго до концерта. На свою симфонию композитор возлагал очень много надежд. Морозовой, которую корил за ее возможное отсутствие на премьере, признавался: «...этот

концерт будет, вместе с тем, первым возвещением о моем новом учении».

Астрюк предусмотрел все. Он убедил композитора включить в концерт Вагнера и Вебера: известные имена привлекут больше публики и дадут большой сбор. В программе к «Божественной поэме» был опубликован философский комментарий...

Успех был несомненный. Были отдельные свистки, но они заставили остальную часть публики еще громче вызывать автора. «Скрябин — композитор, которому есть что сказать и передать о своих идеях, теории жизни и философии, — напишет рецензент, — у него смелые, свободные и массивные оркестровые сочетания; он способен, молод и полон энтузиазма; его музыка чрезвычайно интересна и оригинальна».

Впечатление, оставленное симфонией, было действительно значимым. Русский посол во Франции пишет письмо композитору, фраза из которого будет повторяться многими: «На войне у нас поражения, а в искусстве — победа». Позже, в начале июня, придет письмо и от Сафонова: «Только что окончил чтение первой части твоей симфонии и хочу от всей души обнять тебя, дорогой мой». В конце августа придет и отзыв Глазунова: «Все это время изучаю твою III симфонию, которая мне чрезвычайно нравится; многими эпизодами я с жаром увлекаюсь. Ужасно хотелось бы услышать ее, но непременно в очень хорошем исполнении». И все же самое любопытное мнение о симфонии прозвучит — спустя три года — из уст ее первого дирижера, Артура Никита: «Это, конечно, очень интересное произведение, но совершенно не русское, к тому же очень длинное». Отзыв о «длительности» понятен: Никиту было нелегко за три репетиции добиться хорошего звучания вещи, все три части которой идут без перерыва. Мнение о «нерусскости» — лишнее свидетельство того, что Европа готовилась услышать у любого русского композитора. Как не вспомнить замечание самого Скрябина, брошенное Беляеву: «Неужели я не русский композитор только оттого, что не пишу фантазий и увертюр на русские темы?» По внешним признакам в музыке Скрябина было, действительно, много европейского. Но еще больше в ней было от русской утопии, — от древнерусского «Сказания об Индийском царстве» или от народных поисков «Беловодья».

В день премьеры симфонии, вечером, уже после ужина Александр Николаевич с Татьяной Федоровной отправились было домой, но композитор был слишком возбужден. Он стал расспрашивать кучера, где бы еще можно было посидеть. Уже в кафе-ресторане заказал шампанского, попросил гарсона выпить вместе с ними и вдруг заговорил о своих мечтах: написал симфонию, каких еще не было, но замыслил большее —

произведение, которое станет всеобщим праздником, которое соберет все народы. Гарсон поддакивал, допив бокал, одобрил странного композитора: «Воп bourgeois!» Казалось, должна была наступить пора отдыха и успокоения. Но торжеством его «состязание с музами» окончиться не могло. И ответ не замедлил явиться. Сначала близкие Скрябину люди — и Вера Ивановна, и Татьяна Федоровна — были взбудоражены известием о его возможной дуэли с Астрюком. Но денежный вопрос (Скрябину концерт принес только убытки) быстро разрешился. Дуэли «не случилось». И все же удар судьбы лишь поначалу принял вид фарса. Следом — пришла трагедия: летом умирает дочь Римма.

Как странно совместились эти события: творческий триумф и жизненная катастрофа. Симфония встречена и с восторгом, и с отдельными свистками, но чувствовалось: так встречают рождение произведения, которому суждена долгая жизнь. Его ребенку судьба отмерила, увы, другие сроки.

*

Стоит, для начала, обратиться к воспоминаниям подруги Веры Ивановны^[75]. Из них встает образ чудовищного, себялюбивого и беспечного по отношению к семейному долгу композитора, фурии-злодейки m-lle Шлёцер, завлекшей его в свои сети, и страдальцы — законной, брошенной жены.

«В самом начале, по приезде в Швейцарию, — Римма опять заболела, и снова Вера Ивановна у больной и страдающей девочки. Что может быть ужаснее переживаний матери у больного ребенка, когда она бессильна облегчить боль! Александр Николаевич в Швейцарии еще с большим эгоизмом наслаждается красотами природы в прежней компании, только она из трио чаще превращается в дуэт, то есть Скрябин и m-lle Шлёцер — без брата. У Веры Ивановны помимо контраста от сравнения между своим времяпрепровождением у больной дочери и настроением у Александра Николаевича — стала вкрадываться ревность, и основательно! Но Скрябин уверял ее, что у него одинаково дружеские отношения как к m-lle Шлёцер, так и к ее брату. Вера Ивановна поверила. Риммочка еще болела, но у Веры Ивановны находились силы ухаживать за больной, мечтая, что девочка поправится и она поедет с мужем отдохнуть в Париж, где должны были идти концерты, в которых исполнялись произведения Скрябина. Конечно, неразлучные друзья Шлёцер — также должны были ехать с ними. Все же и

на этот раз Вере Ивановне не пришлось вместе выехать из-за нового приступа аппендицита у дочери. Только в день концерта она приехала в Париж. Приехав туда, В. И. была удивлена, что ее никто не встретил на вокзале, и, подождав немного, она отправилась одна в отель, где все трое остановились. Спросив портье, в котором номере находится ее муж, А. Н. Скрябин, В. И. поднялась с мыслью: «Как они оба будут рады встрече». Вот и номер комнаты... — Вера Ивановна постучала... Дверь полуоткрылась и m-lle Шлёцер говорит ей: «Ваше место занято. Александр Николаевич отдыхает и беспокоить его нельзя, сегодня концерт». Вера Ивановна говорила, что она не помнила, как очутилась на вокзале: там на нее нашел какой-то столбняк... Очнувшись, она взяла билет, села в вагон и уехала к детям. Приехав домой, она застала Римму с болями, которые с каждым часом усиливались, и доктора уже ничего не могли сделать. На другой день Риммочка умерла! Ее смерть была таким ужасом для меня, говорила Вера Ивановна, что то, парижское, горе — померкло».

Странные законы человеческой памяти! Несомненно, в этих старческих записях подруги Веры Ивановны есть отголоски того, что Вера Ивановна ей рассказывала. Но в сумбурный рассказ о бесчеловечном муже и злодейке-разлучнице влез год реальной жизни. А странное сближение концерта (2 мая по европейскому календарю) и кончины Риммы (15 июля) не просто уместили полтора месяца в два дня, но превратили реальные события в жанр «страшных семейных историй» для домохозяек, которые рассказываются подругам на кухне. Нет смысла «опровергать» эту мелодраматическую версию событий, объяснять, что разрыв вовсе не был для Веры Ивановны неожиданностью, что, по свидетельству большинства биографов, она *присутствовала* на концерте в Париже, что, наконец, позже, в Везна, в дни недолгой встречи с мужем, она напишет Зинаиде Ивановне Монигетти: «Ко мне же он и теперь, как и в Париже, относится с большой любовью и нежностью и очень заботится обо мне и о детях», — что говорит не только о том, что Скрябин и Вера Ивановна *виделись* в Париже, но и о том, *как* они общались.

Но и эти воспоминания имеют свою ценность. Они показывают, *во что* могут превратиться воспоминания современников, и, главное, *какими глазами* будет видеть подобные события человек, подходящий к жизни художника только «чисто житейски». То, что второй брак Скрябина таил в себе попытку художника уйти от творческого одиночества, от ужаса перед мыслью: «я — один!» — становится очевидным, когда прикасаешься к *разным* документам, *разным* свидетельствам. Конечно, и эта попытка вряд ли была во всем удачной: Татьяна Федоровна не смогла разделить

полностью страдания его творческой жизни, предпочитая делить с мужем только радости. Но большой художник обречен на одиночество, даже если у него есть круг единомышленников. Слишком мир, им создаваемый, «не совпадает» с миром привычным, обыденным. К тому же в первые годы совместной жизни с Татьяной Федоровной композитор, несмотря на крайнюю нужду, был действительно счастлив. В эти годы он и создал самое *радостное* свое произведение, знаменитую «Поэму экстаза». Хотя начиналась она еще в Париже и сопровождалась событиями далеко не радостными.

*

Расхожая формула в биографиях Скрябина: после парижских концертов, в начале июня 1905 года, он уезжает в Италию с Татьяной Федоровной уже как со своей второй женой. И все же — был ли этот шаг к *этому времени* окончательным и бесповоротным? В письме к Вере Ивановне ничего определенного: «Я скоро поеду немного попутешествовать, а в конце месяца или в самом начале июля мы увидимся». Правда, есть фразы с «проговором». Рядом с Верой Ивановной живет теперь Ида Юльевна Шлёцер, которая так много сделала для Веры Ивановны в прошлом. (И которая никак не могла одобрить выходки своей племянницы, «укрававшей» мужа у ее воспитанницы.) Скрябин в своем письме замечает: «Как я рад, что ты не одна. Поцелуй от меня Иду Юльевну и упроси ее остаться подольше». Здесь и очевидность: он не одинок, он чувствует себя «на подъеме» и хочет, чтобы и Веру Ивановну не угнетало их расставание. И все же Татьяну Федоровну еще трудно назвать «женой», даже «неофициальной». Семья Скрябина — это пока еще Вера Ивановна с детьми (пусть и оставленная). Отсюда и эти его наставления: «Вушенька милая, обрати внимание на кашель Ляли, не запусти, она слабенькая. Летом поправиться только и можно. Римма молодец, поцелуй ее от меня покрепче и скажи, что за хорошие экзамены получит от меня в подарок книжку. Марусю от меня подразни, а Левку нашлепай...»

Читая такие строки, Вера Ивановна вполне могла считать, что их расхождение с Александром Николаевичем — не окончательное. Ведь и следующее письмо — опять — не содержит в себе окончательного разрыва: «Дорогая Буша! Вот я уже и не в Париже. Как я рад, что не нахожусь в этой ужасной грязи! Проживу здесь недели две, а потом мы увидимся».

В середине июня он действительно приезжает в Везна, к семье.

Испуганной Татьяне Федоровне посылает ласковые письма. Ее постоянный упрек: «Ты меня не так любишь, как я тебя», — пытается отвести, «заговорить»: «Танюка моя, радость милая, звездочка моя, да не беспокойся ты ни о чем, уж люблю, люблю! Да уж люблю! Не плакать, а радоваться ты должна, потому что нас ожидает только хорошее. Поездка моя сюда теперь принесет для нас с тобой большую пользу. Отношения все более выясняются и устанавливаются.

Вера гораздо спокойнее говорит обо всем и часто упоминает о тебе. Иде Юльевне я говорил вчера о Боре и тебе (нарочно об обоих вместе, так было нужно) в таких выражениях и с таким восторгом, что она была совершенно поражена, видя меня в первый раз в жизни в экстазе из-за кого-нибудь, кроме меня самого, как она сказала».

Вере Ивановне он решается открыть, что Татьяна Федоровна «в положении». Ему кажется, что жена «очень сердечно и мило это приняла». На самом деле — та пребывает в самом угнетенном состоянии. Семейная жизнь рушилась бесповоротно. Маргарита Кирилловна вспомнит, как Александр Николаевич умолял ее поддержать Веру в первое время, вспомнит, с какой болью ее брошенная мужем подруга будет переживать новое свое положение. Надежда, высказанная в письме, пришедшем от Монигетти, что Саша к Вере еще вернется, рождает в ответ лишь вздох: хотелось бы верить, но... «Но это может случиться только в том случае, если не станет моей соперницы; слишком сильно и крепко она его держит и никогда не отпустит». Пока ей остается лишь самоотверженность: «А может быть... все и к лучшему. Может быть, это даст толчок мне встряхнуться и сделаться самой человеком. Я весь этот год играла и сделала порядочные успехи, так что даже Саша советует мне осенью выступить публично. Конечно, я играю только его сочинения и цель моя — его прославить. Не знаю только, удастся ли мне это».

Скрябин возвращается в Больяско. С дороги отсылает открытку Вере Ивановне, спрашивает о здоровье заболевшей Риммы. Почти тут же его настигает телеграмма о ее кончине.

Он снова мчится в Везна, на похороны. Горько рыдает над могилой. Клянет себя. Ему кажется, что смерть его любимицы — Божья кара. На призывы Татьяны Федоровны — когда же он вернется? — отвечает твердо: должен пробыть до девятого дня, когда в церкви будут служить панихиду. Уже из Больяско, измученный переживаниями и жарой, пишет Вере Ивановне с пробудившейся прежней нежностью. Уговаривает ее больше заниматься на фортепиано. Под конец — об умершей Римме: «Перекрести от меня Рушенькину могилку».

Смерть дочери дала новый прилив нежности к оставленной семье, но не сблизила с Верой Ивановной, скорее, напротив, отдалила от нее. Смерть ребенка словно провела «поперек» его жизни черту. Прошное — его радости и его огорчения — ушло. Земная жизнь подошла к середине. В возрасте Иисуса Христа — 33 года — Скрябин пытается начать все заново, иначе.

*

«Мне кажется, что я совершил что-то ужасное!» — крик души, прорвавшийся в его письме к Морозовой, когда он решил оставить семью. «Это мне за то, что я их оставил!» — его мука, его убеждение после смерти Риммы. То, что его постигло Божье наказание, — в этом он не сомневался. Только вряд ли в таком состоянии способен был внятно объяснить: *за что*.

Первопричиной не был его уход. Линия водораздела лежала совсем в иной плоскости. «Перешагнуть черту», выйти за грани «человеческого, только человеческого» он попытался в симфонии. Ему удалось. Но такая степень торжества неминуемо влечет за собой кару. Произведение «ожило». Оно стало воздействовать на жизнь. После «Божественной игры» он *не мог не оставить семьи*: так диктовала его музыка.

Но стать «небожителем» навсегда смертному не дано. Дерзкого Фамиру кара ждет неизбежно. Если не в плане творческом (лишение дара), то в плане житейском (Фамира выжигает себе глаза). Надвигается судьба и на новую жизнь Скрябина, здесь — почти незаметно, начав с обычного, с нехватки денег.

Союз Скрябина с Татьяной Федоровной, пока он мало касался «земного», был редким счастьем. Как только его новая подруга стала превращаться в жену, — этот союз в плане человеческом был уже обречен на беды и несчастья. В основе его лежало то же стремление к «небожительству», к «все ради творчества». Попытка уйти от «земных пут», от человеческих условностей тут же вернулась мщением этих условностей. Татьяна Федоровна чуть ли не каждый день начинает ощущать незаконность своего положения. Раньше думалось — все ради Александра Николаевича, невзирая ни на что. Оказалось, что ответом могут быть не только косые взгляды, приправленные гримасой двусмысленных улыбок, не только пересуды, кривотолки, откровенное презрение. Оказалось, что «беззаконный» брак лишал чисто человеческих прав. Трудно было найти жилье, труднее организовать концерт. Дети, которые не

замедлили появиться на свет, несли на себе печать незаконнорожденности. Они будто бы и не были детьми Скрябина, а только ее, Татьяны Федоровны Шлёцер.

Не удивительно, что еще до Больяско вопрос о разводе вставал перед Скрябиным со всей остротой. В Италии Татьяна Федоровна начинает его всячески торопить. Сначала — в ожидании ребенка, потом — после его рождения. «Ведь Вы понимаете, что мне лично развода не нужно, — скажет Скрябин Морозовой, когда она навестит его в Больяско, — но Вы видите, как Татьяна Федоровна болезненно относится к этому, и потому я решил писать Вере и просить ее дать развод».

Скрябин издерган, измучен долгами, странным семейным положением. Добрая Маргарита Кирилловна склоняется к мысли помочь и в столь затруднительном вопросе. Согласиться ей не просто: Вера — ее подруга. И все-таки при встрече она пытается уговорить Веру Ивановну дать развод: условия, в которых жили Александр Николаевич и Татьяна Федоровна, показались ей не просто тяжелыми, но труднопереносимыми, нервное состояние Александра Николаевича — крайне тревожным.

Навсегда она запомнит и крайнюю его бледность, и уверенность: смерть Риммы — это расплата за его поступок, и его взгляд несколько в сторону (так трудно было все время думать об этом, так хотелось мыслями куда-нибудь «убежать»), Вспомнит и отвращение к звону: «В Боглиаско он не мог слышать звона церковного колокола, он ему напоминал похоронный звон. Даже бой часов на колокольне ночью вызывал в нем ужас, он не мог спать».

Так закончилась «Божественная поэма» в земной жизни.

«ПОЭМА ЭКСТАЗА»

Есть в истории стран, народов, в истории мировой времена «двойной жизни»: одна эпоха еще не кончилась, другая уже началась. Так пересекался закат Средних веков и начало Возрождения, так в петровские времена закатывалась «Московская Русь» и рождалась «Российская империя» с новой, в будущем — блистательной столицей. Таким во многом было и время от 1881 года до падения империи в 1917-м^[76]. Начало 1881 года — смерть Достоевского, не дописавшего роман о «соблазне» цареубийства, смерть Мусоргского, не только написавшего оперу о грехе царя, вступившего на престол через подобное же злодеяние, но и замыслившего музыкальную драму о природе русского бунта — «бессмысленного и беспощадного»^[77], наконец, и — само цареубийство: гибель императора Александра II. Что-то «дрогнуло» в душе государства, что-то искривилось в душах людей^[78].

«В этом «планомерном» сведении на нет всего, что было в Петербурге исключительного и неповторимого, что делало из него подлинный мозг страны, не было — да и не могло быть — чьей-нибудь сознательной злой воли, — напишет на исходе жизни Георгий Иванов, поэт, каждой строчкой вышедший из «блистательной столицы». — Напротив, люди, так или иначе способствовавшие вырождению Петербурга, лично — невинны. Никто из них не отдавал себе отчета в деле своих рук. Каждому — от царя и его министров до эсеров, охотившихся за ними с бомбами, — искренне казалось, что они не пилят сук, на котором сидят, а, напротив, предусмотрительно окапывают тысячелетние корни «исторической России», удобряют каждый на свой лад почву, в которую эти корни вросли. Столица мельчала, обезличивалась, вырождалась, и люди, которые в ней жили, распоряжались, строили, «охраняли основы» или старались их подорвать, — тоже мельчали и вырождались. Никто уже не мог ничего поправить, никто не понимал безвыходного трагизма обстановки. За всех действовала, всем руководила судьба... если угодно, Рок».

Время, начатое с насильственной гибели императора и кончившееся гибелью в насилии огромного государства, — это время, с точки зрения «жизни империи», «промежуточное», оно «повисло» между прошлым и будущим. Это чувствовали чуткие души, еще не знавшие о скором 1917 году и жившие только в искусстве. Доживают свой век люди, для которых и Достоевский с Толстым — чересчур «современная» литература, а уже

появлялись столь ревностные поклонники нового, которым и крайние левые течения в искусстве могли показаться слишком «робкими» в своих отрицаниях. Но эта же эпоха — невероятного умственного «взрыва». Для истории культуры в этих десятилетиях, если судить по главным событиям и произведениям, нет ничего «промежуточного», есть только вечное.

Странные годы — тревожные, «раздерганные». Жизнь в момент «скрещения эпох»: разные времена сосуществуют в одном и том же пространстве. Вопиющие противоречия стали теми дрожжами, на которых всходила духовная жизнь, и «пестрота» жизни толкала к новым и новым художественным поискам. Если не считать детства, которое для него словно прошло вне времени и пространства, Скрябин целиком вышел из этого «разновременья». Когда он будет уверять, что «Мистерия» должна длиться семь дней и семь ночей и за это время люди проживут миллионы лет, он подспудно в этих словах выразил и свою эпоху: с 1881-го (ему тогда не было еще десяти) по 1915-й (год его ухода) Россия успела пережить века.

Но не только в жизни государств и народов случается подобное «многовремяе». Их может пережить любой. Скрябина такое «слоение времен» настигло в 1905-м.

«...он был очень утомлен и расстроен от всего пережитого, но вместе с тем он был счастлив...» — странная формула Морозовой совершенно точна. Он был и удручен, и воодушевлен. Время зыбкое, почти фантастическое: и прошлое еще не ушло, и будущее — полное надежд и творческих порывов — уже наступает. Смерть дочери стала чертой, разделившей жизнь.

Веру Ивановну Скрябин действительно «подталкивает» к отъезду в Москву: она — уже его прошлое. Со своей «Вушенькой» у него добрые отношения: он беспокоится о ее будущем и будущем детей. И вместе с тем готов поругать ее за «нытье», за неверие в свои силы. Наставление, которое он дает в одном из писем, — своего рода «алгебра бытия»: «...не бойся жизни, то есть ни радостей, *ни печали*: тогда эта жизнь будет для тебя прекрасной и полной. Одно создает другое и существует только рядом с другим, относительно другого».

Но Вера Ивановна вряд ли могла бы следовать этому совету уже потому, что здесь в нескольких строчках тоже содержалась философия, она же (ее давнее признание в письмах к Морозовой) к философии «страшно неспособна». Но есть и другая причина, почему афоризм Скрябина мало годился для оставленной им жены. Это — формула «для себя», но не для каждого. Вера Ивановна могла жить прошлым или настоящим. Он —

только будущим. Ему легче было расставаться, и печали, и радости для него — это что-то «проходящее». Настоящую радость давало лишь то, что *будет*.

Чтобы Вера Ивановна не боялась «оторваться» от прежней с ним жизни, Скрябин говорит (в эту минуту не без раздражения) и о своих планах: «И не делай, пожалуйста, драм из своей поездки, относительно наших с тобой свиданий: с Россией я порывать не намерен и буду там гораздо скорее, чем ты могла бы предположить». Это из июльского письма. В сентябре, когда Вера Ивановна уже готова отправиться в Москву, среди прочих наставлений и совсем «в другой тональности» всплывает та же настойчивая фраза: «Я в отчаянии, что не могу проводить тебя и деток. Но это ничего! С Россией я порывать не намерен, и мы, конечно, увидимся».

Как странно повернутся их отношения уже в скором времени. Вера Ивановна последует советам мужа, двинется в путь. В России ее ожидают преподавательская работа в Московской консерватории, концерты, самостоятельная творческая жизнь. Но образ «Жучи» и «Вушеньки» все более будет вытесняться образом недоброй «Веры Ивановны», которая не хочет давать развода. Прежняя семейная жизнь все дальше и дальше отодвигалась в прошлое.

Теперь «настоящее и будущее» — это Татьяна Федоровна. В письме Морозовой о ней самые лестные слова: «Я нахожусь наконец в обстановке, которая не только не мешает мне сосредоточиться и работать, как это было почти всю мою жизнь, но которая успокаивает и окрыляет воображение. Со мной мой друг Татьяна Федоровна. Она так глубоко понимает, что нужно для моего творчества, с такой нежностью и самоотвержением ухаживает за ним, создавая атмосферу, в которой я могу свободно дышать!» В письме тете та же оценка обретает черты «домашности», а значит, произносится с обычной по-скрябински детской восторженностью: «Таня настоящий ангел. Это такая высокая, отзывчивая натура; она до такой степени прониклась моими идеями и моим творчеством, так помогает мне во всем, так ухаживает и так балует, что, несмотря на такую массу всевозможных неприятных осложнений, я чувствую себя довольно хорошо и был бы бесконечно счастлив, если бы все недоразумения моей жизни выяснились».

Недоразумения — это пока не столько упорство Веры Ивановны в разводе, сколько крайняя нужда, которая из прежней жизни настойчиво тянется в нынешнюю. Нужда станет особенно ощутимой с рождением дочери Ариадны. «Мир обогатился еще одним прекрасным созданием с черными глазами», — напишет он Маргарите Кирилловне. Его собственная жизнь обогатится детским криком, который он переносил не без страданий,

и новыми заботами. И в Татьяне Федоровне, его «Танюке», вдруг проявляется жгучая ревность ко всему, что у него было «не с нею», ревность, с которой Скрябин, живя рядом с Верой Ивановной, не привык считаться. Во время своей кратковременной поездки в Турин он выговорит Татьяне Федоровне — со смехом, но и не без раздражения:

«Танюка, я нашел листок бумаги и пользуюсь этим, чтобы еще раз повторить наставления, которые я уже дал тебе. Детям всегда нужно повторять по несколько раз. Так слушай, во-первых, будь *пай* и *берегись*. Это я тебе и еще 100 раз повторю, как тебе ни надоело слушать — мне все равно. Во-2-х, не смей!!! животное, чертов евин, читать мои рукописи, а иначе лучше бы тебе и не родиться!!! В 3-х, если среди моих бумаг найдешь какие-нибудь портреты, то в припадке ревности не изволь их уничтожать».

Морозова, навестившая Скрябина и увидевшая его новую жизнь, расскажет и о том, как неистовствовала Татьяна Федоровна, возмущенная тем, что Вера Ивановна упорствует в разводе, и о том, как, провожая свою гостью из Больяско, Скрябин, чтобы стряхнуть невеселые мысли, вспомнит вдруг Марусю Богословскую, повеселеет, скажет, что хотел бы увидеть ее, немного забыться. Вероятно, каких-либо намеков на нее в бумагах Скрябина после «цензуры» Татьяны Федоровны не осталось и следа. Это «светлое прошлое» было обречено существовать только в памяти композитора.

...Неожиданно «прошлым» становится и дружба с Сергеем Николаевичем Трубецким: философ, столь ценивший Скрябина, так много сделавший для его известности, умирает в октябре 1905-го в возрасте сорока трех лет^[79]. Ректор Московского университета, добившийся его автономии, в годы революции и студенческих беспорядков был поставлен событиями в невероятно трудное положение. Он умер внезапно от кровоизлияния в мозг.

Эту черту подводить было тяжело. Телеграмма вдове — с виду такая «обыкновенно траурная»: «Глубоко поражен горестной утратой», — словно писана под тягостный звон церковного колокола, заставляющего помнить о могилке дочери Риммы.

*

Жизнь делилась на времена независимо от его желания. Москва, куда ушла телеграмма, — это, конечно, прошлое. Но и будущее. Настоящим

была маленькая деревушка близ Генуи, Больяско. Скоро, измученный долгами, нуждой, он это место почувствует как затянувшееся, безрадостное прошлое. Пока же в его ощущениях много света.

Итальянская Ривьера. Морская синь, небесная лазурь, яркое солнце. Домик, в котором Скрябин и Татьяна Федоровна снимают три верхние комнаты, убог и невзрачен. Рядом шумная железная дорога. Но за окном сад (по словам Татьяны Федоровны — «сущий рай земной»), В саду апельсины, пинии, кактусы. Здесь же стоял каменный стол. За ним сидел Александр Николаевич. Работал, уходил мыслями в свои фантастические планы. Он мог часами сидеть на солнцепеке и чувствовал при этом не усталость, а подъем. Здесь он и лелеял свое будущее: ближайшее («Поэму экстаза») и более отдаленное — «Мистерию».

Сочиняемое произведение он пока называет «Роете orgiaque», то есть «Оргиастическая поэма», название, за которым встает «оргийное пиршество», древние оргии мистического характера. Позже он предпочтет назвать свое детище «Поэма экстаза». И на это, похоже, были свои причины. «Оргия» подразумевает действие, она уже подобна «Мистерии». Нынешняя вещь была пока только «четвертой симфонией». В его сознании это сочинение вставало между «Божественной поэмой» и будущей «Мистерией». «Я очень много и хорошо работаю, — пишет он Морозовой. — Кроме большого сочинения задумал поэму для оркестра, которая еще больше, чем третья симфония, подготовит к восприятию духа моего следующего произведения». Будущая «Поэма экстаза» была призвана *приблизить* «Мистерию», но она не была ее прообразом.

Обстоятельства, в которых создавалось одно из самых знаменитых скрябинских сочинений, мало способствовали какому-либо творчеству. Тем более созданию столь «полетной» музыки. В Больяско поэма появилась на свет еще пока в «предварительном» виде. Но и это могло произойти лишь «вопреки всему». И позже, в столь же «нетворческие времена», Скрябин множество раз переделает свой «Экстаз», доводя музыку до совершенства (как в детстве свои самодельные рояли). Это был подвиг, оценить который могли только немногие.

«В то время материальные дела А. Н. обстояли не очень блестяще, — вспоминала Неменова, давняя его ученица, которая тоже появилась в Больяско, — и он жил чрезвычайно скромно, занимая три примитивно меблированные комнаты в верхнем этаже маленького домика у самой линии приморской железной дороги, так что во время движения поездов дом весь сотрясался. Вблизи дома находилась сельская церковь, с колокольни которой часто доносился унылый похоронный звон, скверно

действуя на настроение впечатлительного, нервного А. Н. В тесной маленькой комнате с огромной неуклюжей кроватью, с лубочным изображением святого на стене, с мебелью, покрытой выцветшей материей, стояло пианино, с трудом добытое А. Н. из какого-то кафе, разбитое и, насколько помнится, на полтора тона ниже нормального строя»^[80].

Эту и без того выразительную картинку можно дополнить и впечатлениями погостившей у Скрябина Морозовой. Комнатка, заменившая рабочий кабинет, была шириной с то самое пианино. За окном сиял садик, за садиком гремела железная дорога. Поезда пронзительно свистели, бежали мимо чуть ли не каждую минуту. Иногда останавливались против дома, жарко сопя, и дым из паровозной трубы наполнял всю комнату.

«Поэма экстаза» рождалась в каморке среди дыма, свиста, на дурно настроенном инструменте. Все это кажется почти невероятным. Но Скрябин обладал одной чудесной способностью: когда он играл, он не замечал ничего, — ни дыма, ни свиста. Слегка расстроенный рояль мог ему даже нравиться. Годы спустя друг его юности Игумнов в одной беседе вспомнит: «Скрябин говорил, что идеально настроенный рояль даже неприятен»^[81].

Возможно, погружаясь в звуковой мир рождаемого произведения, не замечал он и тесноты. Когда-то Федор Михайлович Достоевский бросил фразу, что в просторной комнате и мыслям просторно. Можно было ожидать, что в крохотной комнатенке Скрябину лучше бы удавались миниатюры. Но, слушая «Поэму экстаза», не чувствуешь никаких земных границ, тем более — границ узенькой комнаты. Начало поэмы — тонкое, изящное — еще можно «вместить» в малое пространство. Но далее — мощная лавина звуков в сложнейшем сплетении вырывается далеко за грани «земного». В сущности, пространство «Поэмы экстаза» безгранично. Как же должен был сотрясаться инструмент в комнатенке на верхнем этаже в Больяско, преодолевая тесноту стен и потолка! Неменова-Лунц вспомнит шутку Скрябина по поводу страдания жильцов этажом ниже, воспитанных «в несколько ином музыкальном направлении».

Как же сама Неменова воспринимает последнюю вещь своего бывшего учителя, рядом с которой уже «Божественная поэма» казалась гармонически устаревшей? Мемуары редко бывают точны, рассказывая о первом впечатлении. Обычно в них поневоле оживают более поздние чувства. Но сохранилось письмо Неменовой своему товарищу по консерватории, Николаеву, — живой и непосредственный отклик. Здесь

сказано и о прежних сочинениях, и о нынешних, и — вскользь — о жизни композитора^[82].

«Милый Николайчик! Что мне писать тебе? Рядом почти со мной живет мое божество, мы ежедневно видимся, он играет, говорит, показывает свои вещи — словом, я «утопаю в блаженстве». Серьезно говоря, я так счастлива этим стечением обстоятельств, что трудно сказать. Можешь себе представить, вчера он был как-то особенно в настроении и так играл последние 2 сонаты^[83], что буквально дух захватывало. Сыграл все последние preludes, Fis-dur'ную^[84] поэму, 3-ю симфонию^[85]. Теперь он закончил одну новую большую вещь, отрывки которой вчера сыграл, я не могу еще судить о всей вещи, но отдельные места до того интересны по гармониям, до того необычны, вместе с тем — красота, присущая в этом смысле одному Скрябину только. Кстати, советую тебе посмотреть ор. 45, 3 маленьких вещи, из них первая удивительно изящна. Что же касается его личности, то об этом писать долго, лучше я расскажу при свидании — и рассказать есть что, и даже необычайно занимательное. Вот если ответишь на это письмо, тогда напишу все и между прочим о его новой жене, с которой он теперь здесь (только никому в Москве об этом ни слова)...»

Письмо редкой ценности. «Мое божество»... Скрябину — пусть шуточно — уже навязывают ту роль крайне себялюбивого композитора, за которую после многие будут его поругивать, которой будут раздражаться. Тем неожиданней это слышать из уст Неменовой, поскольку в мемуарах она скажет об учителе — «обаятельно прост», и далее — через десяток-другой строк — о том же напишет подробнее:

«Мне кажется, что все, имевшие счастье близко знать творца «Экстаза», испытали на себе обаяние его личности, его открытой, какой-то детски ясной души, как солнечный луч освещавшей все вокруг себя. Я знаю, насколько подпадали его очарованию столь далекие от его миропонимания люди, как Г. В. Плеханов, с которым А. Н. познакомился тогда в Болиаско»^[86].

Впечатление от «домашней» игры Александра Николаевича, «завучавшей» и в письме Неменовой, действительно было неотразимым. К тому же сама новизна его произведений для тех, кто умел их прочувствовать, была настолько очевидно «живой классикой», что восхищение этой музыкой не могло не быть несколько «взвинченным» (тем более что и сама музыка Скрябина стремилась именно к такой «экстатичности»). О «новой большой вещи», то есть об «Оргиастической поэме», Неменова боится дать окончательное суждение — значит, и она

уже ощущает ее какую-то запредельную новизну.

Но еще большую ценность содержат эти «характеристики вскользь». О его новой жене — «никому ни слова», значит, по Москве уже ползли сплетни, «звук» которых композитор мог ощущать и в Италии. Нервное состояние, вызванное «неопределенностью семейного положения», будет сопровождать его годами.

О самой личности композитора Неменова готова говорить лишь «при свидании». Вероятно, потому, что Скрябин в эти годы уже «вполне чудак» и даже «чересчур чудак».

Он ходит без шляпы, вешая ее на пуговицу пальто, полагая, что солнце на его голову действует благодатно. Если швейцарцы не особенно обращали внимание на странного человека, то итальянские мальчишки смеялись над удивительным сеньором и показывали на него пальцами.

Самая обыкновенная процедура, когда она касалась Скрябина, способна была превратиться в грандиозное действо. Таковым было «мытьё головы». Оно длилось чуть ли не два часа, начинаясь с нелепости: прежде всего Скрябин быстро массировал голову, смазывая ее слюнями. Где он вычитал о «полезности» таковой процедуры — загадка, но верил «в слюни» непреложно.

Вряд ли Неменова могла это лицезреть, при «мытьё головы» присутствовали только близкие люди. Из мемуаристов довелось увидеть Скрябина в столь диковинном состоянии только Морозовой, в Везна. Но в Больяско спутники Скрябина во время его прогулок (в том числе и Неменова) могли обратить внимание на другую странность: почти маниакальную боязнь инфекций. Прогулка часто заканчивалась посиделками в крошечном ресторанчике-палатке. Здесь, прежде чем сесть и заказать стакан вина, Скрябин с крайним подозрением осматривал публику. Зная, что поблизости приют для туберкулезных, он боялся заразы и соседства больных. Мысль о заразе могла испортить настроение композитору так же, как дурная погода.

Обычно на его «творческое самочувствие» заметно влияла «солнечность»: в ясные дни он бодр, в дожди — «увядает»^[87]. Но кроме «внешних воздействий» были и внутренние. А мысли его стремились к столь грандиозным замыслам, что часто «заряженность идеей» решала все. Потому и распорядок дня композитора всегда был «бодрый». Работал он с утра и подолгу. Отдыхал вечером. Тогда наступало время прогулки вдоль берега мимо садов, пальм, где запах моря смешивался с запахом цветов. В маленьком «салоне» Скрябин был не прочь посидеть со знакомыми за стаканом итальянского кьянти. Здесь в полной мере раскрывался Скрябин-

собеседник. Говорил об искусстве, религии, философии (в это время он особенно часто упоминал Блаватскую), то вдруг уходил в воспоминания, рассказывал о своих скитаниях с покойным Митрофаном Петровичем по парижским улицам, о забавном репертуаре кабачков на Монмартре.

*

Его собеседники в Больяско — приехавшая навестить Морозова, потом — жившая здесь Неменова, поначалу очень робевшая перед бывшим учителем, но вскоре покоренная его простотой. От Неменовой пошли новые знакомства: семья эмигранта, социал-демократа Владислава Александровича Кобылянского, а далее — и его знакомые: Георгий Валентинович Плеханов с супругой, Розалией Марковной. Цепочка встреч, ведущая от музыки к революции.

За событиями в России следят внимательно все. Плеханова, как и Кобылянского, за границей удерживает только болезнь легких. Революция в России и окрыляет, и заставляет негодовать, когда до Италии доходят вести о жертвах.

Скрябин тоже горит общим воодушевлением и общей тревогой. Еще в начале года, в письме Морозовой, он «сиял»: «Как поживаете и какое действие производит на Вас революция в России: Вы радуетесь, правда? Наконец-то пробуждается жизнь и у нас!» Теперь итальянские газеты наполнились дикими сообщениями: перестрелки на улицах, кровь, десятки тысяч москвичей в ужасе прячутся по погребам.

Почтовая связь с Россией прервана. Сведения о реальной московской жизни заменяет игра воображения. В письме к тете Скрябин дает волю раздерганным нервам («Как-то Вы перенесли все ужасы, прошедшие в Москве, я часто, часто вспоминал о Вас; каждый раз, когда приносят газету, мы о Вас говорим с Таней...») и наивным упованиям («Когда-то люди будут культурнее и менее будут походить на зверей!»).

Нервная «взвинченность» подогревает собственное творчество, революция в России — тоже носит «оргастический» характер. И Скрябин жадно ловит «музыку революции», преображая ее в реальные звуки.

«Нельзя было без умиления смотреть на него; такой талант в таких более чем скромных условиях не терял ни минуты подъема и радостной веры в свои силы» — это свидетельство Морозовой. О той же «Поэме экстаза» вспоминает Неменова: «Работал А. Н. с необычайным увлечением и поражал меня (как и всегда впоследствии) своей работоспособностью и

выносливостью, столь мало соответствовавшими его сравнительно хрупкому внешнему виду. Рассказывая об элементах не только музыкальных, легших в основу этого произведения, А. Н. весь горел, лицо его преображалось, и он повторял: «Это будет совсем не то, что было до сих пор; такое, как я его сейчас вижу и чувствую, оно будет большой радостью, большим праздником»...

Рассказ Р. М. Плехановой связывает сочиняемую Скрябиным музыку с революцией напрямую:

«После обмена первыми рукопожатиями и приветствиями зашел разговор о событиях на родине, о революционном движении, охватившем всю страну и достигшем кульминационного пункта в декабрьские дни 1905 г., о подавлении революции и о правительственных репрессиях. Оказалось, что Александр Николаевич, уже давно покинувший Россию и весь погруженный в свои новые музыкальные произведения, с глубоким интересом следил за героической революционной борьбой, выражая свое сочувствие революционерам.

Разговор сильно возбудил нервного Александра Николаевича: в нем явился порыв излить свои чувства в музыку, он подошел к роялю и начал играть свои этюды, вальсы, места из «Божественной поэмы» и перешел к исполнению некоторых мест из «Поэмы экстаза», над которой он в то время работал. Чудесная музыка, уносящая в область высокого идеала, бесподобное исполнение произвели на всех нас и в особенности на Плеханова сильное впечатление. Мы выразили ему наше восхищение. Александр Николаевич был, видимо, очень доволен и тут же со смущением молодой влюбленной девушки, признающей своей подруге в первой любви, сказал нам, что музыка эта навеяна революцией, ее идеалами, за которые борется теперь русский народ, и поэтому эпиграфом поэмы он решил взять призыв: «Вставай, подымайся, рабочий народ»...»^[88]

Не удивительно, что скрябинская музыка казалась «созвучной» настроениям Плеханова. Старейший революционер, измученный долгой болезнью легких, переживал вдали от московских событий не самые радостные дни. Его жена, вероятно не без удивления, заметила, что музыка Скрябина врачует душу Георгия Валентиновича. Но подъем настроения он испытывал и в длительных философских спорах с композитором, который оказался не только неисправимым идеалистом, но человеком, способным в своем «идеалистическом упорстве» при крайней увлеченности идеей доходить до анекдотических утверждений.

«Как-то раз во время прогулки по набережной Большаско, — вспоминала Плеханова, — когда мы проходили мост, переброшенный через

высохший, усеянный крупными камнями поток, Александр Николаевич, с увлечением излагая свое идеалистическое «credo», сказал: «Создаем мир мы нашим творческим духом, нашей волей, никаких препятствий для проявления воли нет, законы тяготения для нее не существуют, я могу броситься с этого моста и не упасть головой на камни, а повиснуть в воздухе благодаря этой силе воли». Плеханов выслушал Александра Николаевича и невозмутимо сказал: «Попробуйте, Александр Николаевич!» Но продемонстрировать этот опыт композитор не решился.

Другую шутку закоренелый материалист позволил себе при случайной утренней встрече: «Здравствуйте, Александр Николаевич. Какое чудное утро! Это мы вам обязаны этим несравненной красоты небом, широким морским простором. Спасибо вам, спасибо»^[89].

Но что не могло не импонировать Плеханову, так это отсутствие в Скрябине всякой обидчивости, помноженное на способность все понимать «с ходу». Плеханов легко «давил» собеседника своей эрудицией. Скрябин, опиравшийся больше на интуицию, чем на знание «источников», тем не менее хотел узнать все, что до сих пор было за пределами его внимания. Он слушал противника с интересом, забрасывал его вопросами, готовый — при возможности — накинуться на чтение названных ему авторов, которых столь хорошо знал противник.

Уже скоро Плеханов почувствовал, что по-детски жаждущий истины Скрябин не только интересный собеседник, но и тот замечательный противник, от спора с которым не чувствуешь усталости, но явственно ощущаешь, как молодеет душа. Его воспоминания, написанные после смерти Скрябина, короче воспоминаний супруги, Розалии Марковны. Пожалуй, в них меньше деталей, в сущности — лишь общая характеристика. Но в этих строчках есть мужская твердость и точность формулировок, которые больше соответствуют характеру их со Скрябиным ожесточенных споров.

«Мои встречи с ним относятся только к 1906–1907 годам, принадлежащим к тем, которые он провел за границей. И, сказать по правде, у нас было много данных, чтобы после первой же встречи навсегда разойтись чуть не врагами. Мы оба очень дорожили теорией и имели привычку отстаивать свои взгляды с тою настойчивостью, переходящую иногда в горячность, которая так удивляет и отчасти даже пугает западных людей. А между тем наши мировоззрения были диаметрально противоположны: он упорно держался *идеализма*; я с таким же упорством отстаивал *материалистическую* точку зрения. Эта полная противоположность точек исхода естественно вызывала и разногласия по

многим и многим другим вопросам, например, по вопросам эстетики и политики. Надо заметить, что по крайней мере тогда Александр Николаевич живо интересовался общественной жизнью нынешнего цивилизованного мира вообще, в России в частности. По своему прекрасному обыкновению, он и на нее всегда старался взглянуть с точки зрения теории.

Его взгляд на историческое движение человечества был близок ко взгляду Карлейля, придававшего решающее значение деятельности «героев». Я считал, что этот взгляд оставляет без надлежащего внимания наиболее глубокие причины названного движения. Однако этого, не говоря об указанных выше коренных разногласиях в области *«первых вопросов»*, вполне достаточно было для возникновения горячих споров между нами. И мы действительно горячо заспорили почти тотчас же после того, как были представлены друг другу в Больяско (близ Генуи) на вилле Кобылянских. Это первое столкновение далеко не было последним. Мы спорили потом при каждой встрече. Но, к величайшему моему удовольствию, выходило так, что споры не только не отдаляли нас друг от друга, но даже много содействовали нашему взаимному сближению.

Есть люди, которые, оспаривая мысль своего противника, не понимают ни ее самой, ни тех доводов, которые он приводит в ее защиту. Споры с такими людьми хуже зубной боли. С Александром Николаевичем было, напротив, очень приятно спорить потому, что он имел способность удивительно быстрого и полного усвоения мысли своего противника. Благодаря этой драгоценной — и, надо прибавить, крайне редкой — своей способности он не только избавлял своего собеседника от печальной необходимости всегда скучных повторений, но как будто сам принимал деятельное участие в его стремлении использовать все сильные стороны своей позиции. Там, где есть совместная работа ума, непременно родится взаимное сочувствие. Вероятно, от этого мы тем более сближались со Скрябиным, чем более обнаруживалась бесконечная сумма наших разногласий. Всякий раз, когда мне предстояло увидеться с ним, я наперед знал, что мы будем спорить. Скажу больше: я наперед знал, что именно он будет вызывать меня на «прю». Также твердо знал наперед и то, что сговориться нам решительно невозможно. И вместе с тем я предвидел, что из спора с ним я вынесу не бесплодное раздражение — наиболее частый результат словесных турниров, — а приятное и полезное для меня умственное возбуждение.

Вот пример, отчасти могущий дать представление о том, как быстро овладевал Александр Николаевич новыми для него предметами теории.

Когда я встретил его в Больяско, он был совершенно не знаком с материалистическим взглядом Маркса и Энгельса на историю. Я обратил его внимание на важное философское значение этого взгляда. Несколько месяцев спустя, встретившись с ним в Швейцарии, я увидел, что он, отнюдь не сделавшись сторонником исторического материализма, успел так хорошо понять его сущность, что мог оперировать с этим учением гораздо лучше, нежели многие «твердокаменные» марксисты как в России, так и за границей. «Вы, марксисты, не можете отрицать значение идеологий, — говорил он мне, — вы только известным образом объясняете ход их развития». Это была святая истина, но — увы! — я знал, что далеко не всякий марксист дает себе труд понять и усвоить эту святую истину».

Композитор особенно ценил эрудицию Плеханова, его разносторонность. Материалистом он, творец идей, стать не мог. Но их спор уходил дальше «основного вопроса философии», дальше законов исторического развития. Он начинал затрагивать и сокровенные для Скрябина области.

«Скрябин, — свидетельствует Плеханов, — хотел выразить в своей музыке не те или другие настроения, а целое мирозерцание, которое он и старался разработать со всех сторон. Совершенно неуместно было бы вновь поднимать здесь старый вопрос о том, может ли музыка и вообще искусство выражать отвлеченные понятия. Достаточно сказать, что и в этом случае мнения наши расходились и что отсюда тоже возникало между нами много споров. Но хотя я считал, что Скрябин ставит перед искусством невыполнимую для него задачу, мне казалось, что эта его ошибка приносила ему большую пользу: очень сильно расширяя круг его духовных интересов, она тем самым значительно увеличивала и без того огромный удельный вес его художественного дарования».

Поразительная вещь! «Трезвый» Плеханов, возможно, «переспоривал» Скрябина и в этом вопросе. «Музыка не может выразить отвлеченную идею», — для его материалистического ума это было истиной неоспоримой. Но Скрябин, «разрешив» для себя этот вопрос еще в беседах с Трубецким и тем более «озвучив» свое мировоззрение в Третьей симфонии, не мог сомневаться в своей правоте. Он «нагрузил» свои темы не только мелодической, «чувственной» стороной, но и «понятийной». И если можно было спорить, выражает ли *эта* тема *эту* идею и выражает ли она идею вообще, то о том, что «столкновения» тем подчинялись не только чисто музыкальным законам, но и законам, которым следовала человеческая мысль, у него сомнений быть не могло^[90]. Его музыка была насыщена и «чувственностью», и «отвлеченными идеями». Косвенного

воздействия «идей» на музыку Скрябина не посмел отрицать и Плеханов. Он ощущал в звуках «влияние философских взглядов Скрябина на его художественную деятельность». Но то, что Плеханову виделось только как «влияние», было именно *синтезом* чувства и мысли.

«Идейная» сторона собственной музыки была для Скрябина *очевидностью*^[91]. И раз здесь Плеханов — невзирая на всю свою эрудицию — был заведомо не прав, то не ошибался ли он и в остальном? Чем внешне убедительнее выглядел Плеханов, тем *менее убедителен* был он для Скрябина. Плеханов мог победить «умом», но мысль, «оторванная» от чувства, не соединенная с чувством в некое нерасчленимое единство (как соединялась она в музыке Скрябина, в идее «Мистерии»), менее убедительна уже потому, что дальше отстоит от мирового Единства. Скрябин же все свои помыслы в новом сочинении устремлял именно к этому.

Морозова вспоминала и его мечты о поездке в Индию, где он намеревался объединить человечество в общем творческом действе, и его пояснение к «Оргиастической поэме». Он исполнял свое произведение на фортепиано, там, где не хватало рук, ему помогала Татьяна Федоровна. Показывал и наброски текста к поэме, причем — уже в поэтической форме. Говорил о световых эффектах, которые должны сопровождать исполнение: лучи не только различных цветов, но и различной мощности. По всему — уже в «Поэме экстаза» он готовился к синтезу искусств, к «единству». Плеханов внутри контуров этой грандиозной и многосторонней задачи выступал для Скрябина лишь в роли «чистого мыслителя».

Георгий Валентинович был не только философский противник, но и настоящий почитатель Скрябина. В этой музыке он ощущал далеко не все, но не мог не чувствовать революционные «токи» эпохи. О значении Скрябина он скажет, — если верить передаче его слов Розалией Марковной: «Какой симпатичный и талантливый человек, но мистик неисправимый. Музыка его — грандиозного размаха. Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и мирозерцании идеалиста-мистика».

В письме доктору Богородскому Плеханов о том же напишет иными словами: «Александр Николаевич Скрябин был сыном своего времени. Видоизменяя известное выражение Гегеля, относящееся к философии, можно сказать, что творчество Скрябина было его временем, выраженным в звуках. Но когда временное, преходящее находит свое выражение в творчестве большого художника, оно приобретает *постоянное* значение и делается *непреходящим*».

Для Скрябина Плеханов-слушатель был тем драгоценнее, что он еще был и мыслителем. Но и любой просто внимательный слушатель радовал композитора.

В будущем своей музыки Скрябин нисколько не сомневался^[92]. Но настоящее было полно неприятностей. Когда Неменова сказала ему, что в Москве его музыка находит все новых и новых приверженцев, он встретил это сообщение со скепсисом. Не убедили и ноты с его сочинениями, которые привезла с собой бывшая ученица. Чуть больше доверия вызвало ее желание пройти произведения композитора вместе с ним: в немногочисленный «отряд» исполнителей Скрябина ей хотелось вписать и свое имя. Но это было её желание, её стремление. В многочисленных приверженцев Скрябин поверить был не в силах. И не только потому, что помнил о приеме Второй симфонии. Но и потому, что главный его «оплот» в прошлом — издательство Беляева — после смерти Митрофана Петровича начал перерождаться. Отношения ухудшались и неумолимо двигались к разрыву.

*

Столкновение вызревало медленно. С осени 1904-го Скрябин больше не получает авансов в счет будущих произведений. Но к этой неприятности он хоть как-то был подготовлен. С членами совета — Римским-Корсаковым, Глазуновым, Лядовым — он по-прежнему в дружеских отношениях. Письмо Глазунову, посланное в августе 1905-го, с просьбой выплатить гонорар за отосланные в издательство четыре прелюдии^[93] не после корректуры, но сразу (слишком замучило безденежье) — приятельское письмо.

Глазунов, не возражавший против досрочной выплаты, захотел через Федора Ивановича Груса, управляющего Петербургской конторой издательства, уточнить у Лядова, о какой сумме идет речь. Шутливая записка Лядова (раз Скрябин не захочет получить за каждую прелюдию по пять копеек, то заплатить следует 400 рублей за все, то есть по 100 рублей за каждую, — сумма, давно «установленная» Беляевым) неожиданным образом воспроизвела очертания назревавшего конфликта.

В конце года за Вторую симфонию Скрябина присуждена Глинкинская премия, 1000 рублей. Деньги настолько нужны, связь с Россией настолько неустойчива, что Скрябин решается послать телеграмму: «Прошу выслать

премию при первой возможности». Но уже на следующий день Попечительному совету отправлено письмо, которое у его членов должно было вызвать довольно неприятные ощущения:

«Милостивые государи!

Считая предложенный Вами гонорар за мои последние сочинения для себя оскорбительным и видя в Вашем предложении желание фирмы Беляева порвать со мною всякие сношения, я иду навстречу этому желанию и прошу немедленно вернуть мне рукописи. С совершенным почтением,
А. Скрябин».

Раздражение композитора вызвано внезапным и невероятным для него решением: три пьесы, им посланные вскоре после прелюдий (ор. 49), были настолько малы, что совет посчитал возможным предложить гонорар не по 100, а по 50 рублей за каждую.

В письме к тете Любе он по-своему «толкует» это решение: «Ты спрашиваешь меня насчет Беляева. Эти господа просто-напросто не выдержали и поддались зависти. Именно в ту минуту, когда успех моих сочинений стал очевиден и когда я для них сделался очень опасен, они, ничем не мотивируя, уменьшили мне гонорар вдвое! Я бы, конечно, мог опубликовать такую выходку в газетах, и моим коллегам от того не поздоровилось бы, но мне не хотелось делать скандала. Согласиться же на их предложение я не мог, ибо счел его для себя оскорбительным».

Всего легче принять эти строки за странную, «маниакальную» исповедь. Но взвинченный тон и «нелепые» упреки не были «плодом больного воображения». Ясно понять, что происходит, Скрябин не мог, но чутье подсказывало: их пути с издательством Беляева расходятся; после смерти старшего друга, Митрофана Петровича, для издательства он все более и более становится «чужаком».

В письме к тете он не мог скрыть возмущения: «Они не смеют сказать, что сочинять я стал хуже, Глазунов писал мне восторженные письма о моих последних сочинениях».

Глазунов на самом деле с восторгом писал о 4-й сонате и Третьей симфонии. Но Скрябин следующих сочинений нравился ему менее. И все более был непонятен.

А Лядов, добрый ленивый Лядов! Ранее он каждую вещь Скрябина встречал восторженно. Вторая симфония уже была для него «испытанием». Теперь же каждый новый шаг Скрябина Анатолий Константинович понимает с трудом, хотя по прошествии времени может изменить свое мнение^[94].

Фортепианные опусы, шедшие за «Божественной поэмой», все более приближались к «Поэме экстаза», вещи переломной и понятной далеко не всем современникам. В них все более и более проявлялась скрябинская «странность».

Но кроме возможного «неприятия» музыки Скрябина в действия совета вмешивается и внемузыкальная сила. Очевидец, Александр Оссовский, показал всю ситуацию с «изнанки». Конечно, ни у Римского-Корсакова, ни у Глазунова, ни у Лядова не было и не могло быть зависти. Но была зависимость.

Первая же неприятность, с которой Скрябин столкнулся после смерти Митрофана Петровича — лишение его авансов в счет будущих произведений, — имела свою подоплеку. «В январе 1904 года, — вспоминает Оссовский, — Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов приняли в качестве душеприказчиков М. П. Беляева в свое ведение все его музыкальные дела впредь до утверждения Министерством внутренних дел устава «Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов» и персонального состава его членов. Все трое, крайне неопытные в административных и финансовых делах, они оказались полностью во власти Федора Ивановича Груса, ответственного служащего лесопромышленной конторы Беляева, ведавшего финансовой частью его музыкальных предприятий. Страшая ответственностью по закону, Грус настоял на немедленном прекращении выплаты Скрябину ежемесячной двухсотрублевой пенсии, назначенной ему, как уже известно из предыдущего повествования, самим Беляевым»^[95].

Но за действиями «сурового» Груса стояло вовсе не стремление к «порядку». Вместе с ним на место бескорыстного служения искусству покойного Митрофана Петровича пришли побочные соображения, в основании которых был личный интерес: «...якобы оберегая Римского-Корсакова, Глазунова и Лядова от мнимых незаконных действий, сам Ф. И. Грус вскоре совершил весьма крупную растрату денег Попечительного совета, и только человечность членов совета спасла растратчика от уголовного суда. Не давая делу движения в официальном порядке, они, под риском собственной серьезной ответственности, предоставили Грусу возможность покрыть растрату несколькими периодическими взносами и ограничились только устранением его от должности».

В годы, когда Скрябин испытывал крайнюю нужду, Федор Иванович Грус «царствовал». В сущности, он и был негласным руководителем совета. Скрябин видел странные поступки Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, но реально имел дело совсем с другой фигурой.

Все заметнее звучит в беляевском издательстве и еще одно имя — Николай Васильевич Арцыбушев, заместитель председателя совета. Ему старый и уставший Римский-Корсаков доверил вести дела. Снижение гонорара Скрябину за «такие мелочи» — пьесы опуса 45 («Листок из альбома», «Причудливая поэма», «Прелюдия») — его идея: «Скрябин плюнет, а мы ему плати сто-двести рублей». Когда-то Беляев сам назначил Скрябину гонорар, равный гонорарам Римского-Корсакова, Глазунова и Лядова. Теперь же Скрябина, в сущности, вывели из круга авторов, которым платили «по достоинству». С кем сравнивали? Фамилии, названные Оссовским, объединяет лишь одно: их полная неизвестность. И спустя многие годы, вспоминая об этом эпизоде, свидетель тех неприятно печальных событий не может разрешить своего недоумения:

«Если подведение Скрябина под категорию Антиповых, Погожевых, Алфераки и прочих таких же имен, обременяющих каталог Беляева, еще можно до какой-то степени простить маленькому музыканту, но большому дельцу Арцыбушеву, то непостижимо и необъяснимо, как могли стать на его позицию, хотя бы на мгновение, Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов, в особенности близкий Скрябину Лядов, который сам в изобилии издавал миниатюрные фортепьянные пьесы».

Возможно, здесь-то и сказалось нараставшее непонимание членами совета творчества композитора. С каждым новым сочинением Скрябин слишком далеко уходил вперед. Для них же три пьесы — «Этюд», «Прелюдия», «Мечты» (ор. 49) — сочинения *не совсем понятные*.

Разъяснение совета, отправленное Скрябину, кажется искренним и невинным, если не знать подноготной. Но когда знаешь о роли Груса и Арцыбушева, эти же строки читаешь совсем иными глазами:

«Дорогой Александр Николаевич! Раньше, чем отвечать официально на Ваше письмо Попечительному совету от 6-го января с. г., мы позволяем себе обратиться к Вам как товарищи, которые ценят Ваши сочинения и дорожат, что они печатаются фирмой, которой мы заведует. Вы почли себя оскорбленным за предложенный Вам гонорар. Митрофан Петрович, как собственник фирмы, был властен назначать гонорар по своему усмотрению. Мы же, управляющие его фирмой, считаем себя ответственными перед обществом за ведение завещанного нам дела. Находя совершенно справедливым платить Вам 2000 рублей за столь сложное сочинение, как симфония, мы не считаем себя вправе увеличить размер гонорара за столь короткие пьесы, как Вами присланные, но насколько мы ценим Ваши сочинения, Вы можете усмотреть из распределения Глинкинских премий этого года. Поэтому очень просим Вас

взять Ваше решение обратно и не предполагать в нас желания обидеть Вас и прервать деловые отношения с издательством, управляемым нами. В ожидании Вашего ответа мы позволяем себе задержать высылку Ваших рукописей. Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, Ан. Лядов».

После этого письма неожиданная присылка корректуры «спорных» пьес могла показаться уже бестактностью. И 23 января Скрябин посылает ответ:

«Дорогие Николай Андреевич, Анатолий Константинович и Александр Константинович!

После Вашего письма в ответ на мое я был очень удивлен, получив корректуру моих последних сочинений. Очевидно, Вы не сомневаетесь в моем согласии на предложенные Вами условия. Не желая делать Вам затруднения по изданию, я вынужден оставить фирме эти вещи, несмотря на неподходящий гонорар, но не могу не высказать того, что нахожу подобные отношения между издателем и композитором неправильными. Я не понимаю, о каком увеличении гонорара Вы говорите, когда в действительности Вы его уменьшили в два раза; в течение двенадцати лет, при жизни Митрофана Петровича и за два года после его смерти, я ни за одну вещь не получал менее ста рублей, как бы мала она ни была.

Если Вы считаете себя ответственными перед Обществом в назначении гонораров композиторам, то именно эта ответственность не может Вам позволить оценивать так мои произведения. Я очень рад, что я ошибся в Вашем желании меня обидеть, но ввиду упомянутых обстоятельств я должен начать сношения с другим издателем, который предложит мне более нормальные условия. Я уверен, что это разногласие в деле оценки моих произведений не нарушит наших хороших отношений.

Прошу Вас принять мое уверение в совершенном уважении и преданности. А. Скрябин».

После этого письма совет «сдался». Он готов уничтожить награвированные доски, если Александр Николаевич решительно не желает с издательством иметь дел, либо заплатить его цену: по 100 рублей за произведение.

Конфликт вроде бы заглажен: и совет не хочет обострения отношений, и Скрябину ни к чему лишаться суммы, которую он мог получить не «когда-нибудь» у другого издателя, но в ближайшее время. Тем более что состояние композитора — самое безрадостное, он оброс долгами, заняв деньги даже у отца и тети. Менять издателя — не время. И все же — при внешне «благообразном» ответе — он идет на разрыв:

«Милостивые государи Николай Андреевич, Анатолий

Константинович и Александр Константинович!

На предложенный Вами гонорар по сто рублей за пьесу я согласен. Принятие этих условий, конечно, не может явиться препятствием ко вступлению моему в сношения с другими издателями. С совершенным почтением

А. Скрябин».

Это письмо было отправлено уже из Женевы, куда Скрябины переехали в начале февраля. Они «засиделись» в Больяско. Вряд ли, отправляясь на Итальянскую Ривьеру, они могли предполагать, что их нищета не позволит вырваться оттуда раньше. Женева могла казаться избавлением от восьмимесячного «заключения» в Италии. «Устроились мы здесь отлично, — писала Т. Ф. Шлёцер М. С. Неменовой-Лунц, — у нас хорошая вилла с садом и даже с электричеством. От города совсем близко, минут двенадцать пешком, а с трамваем совсем пустяки. После нашего палаццо в Bogliasco нам кажется, что мы в рай попали...» Но «рай» оказался обманчивым: наступали еще более тяжелые времена. Не было ни денег, ни согласия на развод со стороны Веры Ивановны, ни издателя. И в творческом отношении швейцарское «сидение» будет куда менее радостным, нежели итальянское.

*

Скрябин в Женеве. О его состоянии можно судить по воспоминаниям Розалии Марковны Плехановой, с которой он здесь встретился. Портрет выразителен: рядом с тем подъемом, который он переживал в Больяско, его нынешнее состояние — сумрачное, даже скорбное:

«Вскоре пришел ко мне Александр Николаевич, осунувшийся, озабоченный, грустный. Меня это поразило и огорчило. Невольно волнуясь сама, я спросила: «Что с вами, дорогой Александр Николаевич, как живете, как устроились, здоровы ли?» Наш великий композитор, смущаясь и волнуясь, рассказал мне о своих материальных и моральных невзгодах. Он очень нуждался, так как после смерти издателя Беляева, друга и поклонника его музыкального творчества, издатели почти не печатали его произведений и платили дешево. Ему казалось, что московское общество и его друзья из московского музыкального мира вмешиваются в его личную жизнь, не одобряют ее и произведениям его не дают хода, а частые выступления его первой жены В. И. Скрябиной в концертах с его

произведениями настраивают против него общественное мнение, напоминая о его семейной драме. Все это, конечно, — как я думаю теперь, — было плодом болезненной чувствительности Александра Николаевича, но он искренно страдал, и мне тяжело было видеть его, всегда такого самоуверенного, гордого и жизнерадостного, в таком тяжелом душевном состоянии».

Его отношение к Вере Ивановне — не только плод «болезненной чувствительности». Здесь чувствуется и настойчивое воздействие Татьяны Федоровны, и поведение той, кого он недавно еще именовал «Вушенькой». Маргарита Кирилловна Морозова готова видеть в «скрябинских» концертах Веры Ивановны беззаветное отношение к его творчеству. Он ситуацию видит иначе и о бывшей жене уже не может говорить без раздражения:

«Вот Вы говорите о ее самоотверженной дружбе ко мне. Я не знаю, может ли при каких бы то ни было обстоятельствах отказ в разводе служить доказательством самоотверженности и бескорыстности. Ведь не обо мне Вера заботится, когда ставит меня в неловкое положение относительно, как Вы говорите, людишек, с которыми, однако, я должен считаться для того, чтобы создать если не вполне подходящую, какую Вы для меня желаете, то хотя бы сносную обстановку. Конечно, я в конце концов все равно сделаю все, что задумал, и никакие дразги или мелкие неприятности не помешают мне осуществить мой замысел. Жаль только тратить силы и время на борьбу с ничтожными. Вот, например, мне до сих пор женеvские музыканты не отдают визитов после того, как приняли меня очень любезно. Вероятно, до них дошли какие-нибудь сплетни».

О Татьяне Федоровне он может прибавить лишь одно:

«Вся вина Тани только в том, что она любит меня, как Вера и думать не могла любить».

Еще ожесточеннее его ответ Зинаиде Ивановне Монигетти; семье давних его друзей новая привязанность композитора тоже «не по нутру»:

«Концерт Веры Ивановны при данных обстоятельствах, то есть без развода, который она не дает, для меня не только не светлый праздник, но большая неприятность, и мне странно, что мои друзья не хотят этого понять. Скажу, кстати, что я не ответил на Ваше последнее письмо потому, что оно было уже слишком оскорбительно для Татьяны Федоровны, а следовательно, и для меня. Объясняю его себе лишь тем, что Вы совершенно не поняли, а может быть, просто не подозреваете, кто она для меня и кто она сама по себе. Я уже не говорю о том, что это высокая личность, из ближайшего общения с которой всякий развитый человек выносит только очарование. Но не в этом дело. Кто бы она ни была, она

моя любимая жена, и если мои друзья не обязаны чувствовать к ней симпатию, — хотя это совсем неестественно, зная, что она дает мне громадное счастье, — то они не могут не показывать ей должного уважения, не оскорбляя меня».

Пока что Зинаиду Ивановну он называет «милой», «дорогой», делится с ней своими тревогами и секретами (историей с издательством Беляева), надеясь у давних друзей найти сочувствие к нынешнему своему положению и своему творчеству. Остальным членам семейства передает «сердечнейший привет». На следующее письмо Зинаиды Ивановны, где Монигетти настойчиво уговаривают Скрябина вернуться к Вере Ивановне, он пишет холодный ответ, равносильный разрыву.

Как быстро прежнее становилось прошлым! Из дорогих его сердцу лиц в Москве остаются бабушка и тетя. В музыкальной же среде о нем самом и Татьяне Федоровне гуляют самые нелепые сплетни. Говорят о дурном здоровье и самого композитора, и его новой спутницы. Изобретатели слухов договариваются до каких-то «раковых образований»...

И все же отношения с бывшей женой и давними друзьями хоть и мучительны, но «не повседневны». Куда страшней безденежье. Идея как-нибудь издать свои вещи или дать концерт сама собой приходит в голову. Но то, что выходит из каждой затеи, напоминает не столько реальность, сколько нелепый розыгрыш.

Розалия Марковна Плеханова воодушевлена идеей концерта «в пользу нуждающихся эмигрантов». Ей видится, что концерт и Скрябина поставит на ноги, и познакомит с творчеством композитора женевское общество, и пополнит партийную казну. Неменова в России ведет переговоры с издательством Юргенсона. Ей тоже кажется, что композитор Скрябин не может оказаться без издателя. Вмешивается и Татьяна Федоровна: она пытается набросать суммы гонораров, которые следует запросить с Юргенсона. Три женщины устраивают дела Скрябина, он, как всегда в такого рода случаях, податлив и даже воодушевлен.

Издательство Юргенсона отвечает принципиальным согласием, просит лишь назвать суммы. «Ценник» жены показался Скрябину чрезмерно завышенным, он пишет любезное письмо, «умеряя» аппетит Татьяны Федоровны, но и эти цифры вдвое превышают беляевские гонорары: за «большую поэму для оркестра на философскую программу» — 4 тысячи рублей, за небольшие фортепианные пьесы по 200–300 рублей, «сообразно их размеру». Ответ был безрадостный, хотя он и не мог быть иным: «Условия, предложенные Вами, превышают финансовые возможности

фирмы».

Новые поиски издателя сводят Скрябина с Циммерманом. Фантазмагория разрастается. Письма Татьяны Федоровны к Неменовой — это своего рода отчеты о невероятных отношениях композитора с издателем.

«Приносим Вам 1000 благодарностей за Циммермана: он согласен напечатать 4 Сашины фортепианные вещи за 150 рублей каждую, это очень хорошо, и мы были бы в восторге, не будь маленькой тени, омрачающей наши восторги.

Циммерман очень напирал на необходимость прислать ему *легкие* пьесы. Саша выбрал наименее трудные и готовит их к отправке, но, быть может, и их издатель «букета мелодий для цитры» или вальсов «упоение» найдет недостаточно легкими? Кроме того, Циммерман говорит в своем последнем письме о подвержении Сашиних сочинений какому-то испытанию. Саша очень смущен, так как ни о чем подобном он до сих пор никогда не слышал и никаким испытаниям со стороны издателей не подвергался. Не знаем, можно ли считать дело сделанным в таком случае? Я надеюсь, что на сей раз все это устроится, ибо Саша хочет быть как можно покладистей в первый раз; впрочем, Циммерман также пишет, что потом можно будет напечатать у него и более трудные сочинения».

Радужные надежды омрачены пока лишь двумя «пунктами»: легкость пьес и нелепое «испытание». Но скоро «маленькая тень, омрачившая восторги», превращается в гигантскую: все устроиться так, как мечталось Татьяне Федоровне, не могло. «Испытание» привело к очевиднейшему выводу, — пьесы Скрябина из «нелегких». И вот — новая экзальтированная исповедь Татьяны Федоровны:

«Как я предчувствовала, с Циммерманом ничего не вышло: присланные ему Сашей рукописи 4-х фортепианных вещей он прислал обратно с письмом приблизительно следующего содержания: «Пьесы он кое-кому показал и ему отсоветовали их печатать, недостаточно они общедоступны; но если г. Скрябин пришлет ему нетрудную и общедоступную пьесу, то очень обрадует как его, г. Циммермана, так и своих, г. Скрябина, поклонников». Что ответить на такое послание? Разумеется, ничего — Саша так и сделал. А время все убегало, и вместе с ним убегали и наши последние ресурсы, наконец, и они стали приходить к концу».

С отчаяния в голову приходит еще более фантастическая мысль: издавать самим. Скрябин узнает, что на издание уйдет не так уж много средств, а вот с распространением, рассылкой дело может затянуться и

даже зайти в тупик. И все же, подозревая, что при его «деловых качествах» идею вряд ли можно будет воплотить в жизнь, Скрябин мысли этой пока не оставляет.

Организация концерта, тем временем, идет своим чередом. В «отчете» Татьяны Федоровны о том писано наспех: «Саша хотел дать в Женеве концерт, но для этого нужно было 300 фр. на расходы и даже, имея те, надо было иметь возможность рискнуть ими. Когда приехали Кобылянские, Саше пришло в голову осуществить свою мысль о концерте, часть сбора с коего пошла бы на освободительное движение». Плеханова в своих воспоминаниях обстоятельнее: как-никак подготовкой концерта занималась она сама. Розалии Марковне помогают студенты и товарищи из женевской эмиграции. Плеханова мечтает, что на положенные ему пятьдесят процентов сбора Скрябин сумеет прожить две-три недели. Но билеты не расходятся. На знаменитых пианистов даже в «не сезон» билеты были нарасхват, но Скрябин пока величина малоизвестная, ценимая лишь знатоками.

Благие намерения, как всегда, оборачивались самой неожиданной стороной.

«Нам грозил крах, — вспоминает Плеханова. — За два дня до концерта едва была продана лишь четверть билетов. Нам оставалось одно: бросить всякие помыслы о материальной выгоде концерта и во что бы то ни стало добиться того, чтобы Александр Николаевич не играл перед пустым залом. Собрав экстренное собрание организаторов, я изложила перед ним катастрофическое положение с продажей билетов и предложила распространить остающиеся бесплатно. Тут же мы составили список известных имен в музыкальном и артистическом мире, наших швейцарских приятелей, моих пациентов; для рассылки приглашений мобилизовали группу студентов, которая обошла все те места, где ютилась и собиралась студенческая молодежь и молодая эмиграция, и раздавала даровые билеты, убеждая прийти на концерт». Столь частое в жизни любого человека «таяние идеи». Первоначальная цель — дать возможность композитору «заработать» — вытесняется меньшей: лишь бы люди пришли. Но и столь маленькая цель — под угрозой: «Но и бесплатные билеты многие брали с видом делаемого нам, организаторам, одолжения. Скрябина в то время знали исключительно музыкальные верхи, а широкая публика не знала и не понимала его».

Этот вечер начался с волнений: слишком медленно наполнялся зал. Плеханова нервничает, что Скрябину придется играть при отсутствии публики, известный скрипач Марго, очень ценивший Скрябина,

переживает, что пианист может не появиться: «Он запаздывает, Скрябин, он не решается появиться перед такой незначительной аудиторией». Но к выходу композитора (он запоздал на полчаса) партер был полон. Скрябин был спокоен, прост, приветлив. Он сразу сумел увлечь публику. Играл в основном ранние вещи. Самым «поздним» оказался вальс, ор. 38. Ноктюрн для левой руки вызвал бурю рукоплесканий. С прохладцей к композитору отнеслась только молодежь из России: им казалось, что композитор сочиняет «под Шопена», что пьеса для левой руки — это всего-навсего «фокус». Вообще же концерт заставил о Скрябине говорить. Критики писали об «оригинальном композиторе» и «первоклассном виртуозе».

К успеху Скрябина был готов и Плеханов: он дарит композитору свои книги «на память о 30 июня 1906 года». Розалии Марковне выступление композитора, прошедшее с таким подъемом, могло звучать укором, сбор от концерта оказался более чем невелик. «Александру Николаевичу, — пишет Плеханова, — мы могли предложить за выступление двадцать пять франков, ровно 50 % чистой прибыли, а оставшиеся двадцать пять передали одной нуждающейся семье эмигранта. Я и теперь краснею от стыда, когда вспоминаю этот финал, но я никогда не забуду того благородства и той моральной красоты, которые проявил при этом Скрябин».

Если обратиться к «отчету» Татьяны Федоровны, то сумма будет чуть больше (то ли Розалия Марковна «подзабыла» размер «прибыли», то ли Татьяне Федоровне неловко было называть сумму вовсе ничемнущую):

«Саша имел большой успех, играл превосходно, но сбор оказался ввиду позднего сезона и жары — ничтожным, на долю концертанта досталось всего 70 фр. и столько же получили нуждающиеся эмигранты»^[96].

То, что Татьяна Федоровна рассказывает далее, может походить на какую-то «деятельность», но еще более это напоминает растерянность:

«Саша проектирует еще несколько концертов в окрестностях Женевы, но рассчитывать на сборы с них ни в каком случае нельзя, а потому положение наше прямо-таки ужасное, денег совсем нет, хозяйке надо платить за месяц вперед, есть и долги, между прочим нашей докторше за лечение. Никогда мы еще не были в таком убийственном состоянии, и ни одной души из прежних «друзей», которые пришли бы нам на помощь... Бедный Саша — он совсем не может отдаться сочинению любимого замысла, заботы о завтрашнем дне гнетут его, не давая ни минуты покою — он не привык к этому, так как до последних 2-х лет у него всегда было хоть сколько-нибудь обеспеченное положение. Осенью наши дела несомненно

поправятся. Саша предпринимает концерты и здесь, и в Амстердаме, где родные, и Париже, и Ницце, и Германии, где мы узнали, что Саша очень известен, даже некоторые вещи стали популярны. Мы уверены, что поездка принесет нам материальное облегчение, но до той поры надо как-нибудь дотянуть, а главное расплатиться с хозяйкой и другими, а это нам удастся лишь с посторонней помощью. Если достанем эту сумму, то Саша ее наверное вернет через несколько месяцев — эта сумма помогла бы нам обернуться и хоть немного свободней вздохнуть».

У Скрябина уже есть четыре новые фортепианные вещи. Но разговора о их издании Татьяна Федоровна даже не затрагивает, ее волнует, нельзя ли взять денег «под залог» этих пьес.

...Однажды Плеханова была удивлена. Она представила Скрябину одного из их «товарищей», композитор поправил ее: «Розалия Марковна, я тоже товарищ». Ей было приятно узнать, что Александр Николаевич сейчас со всей серьезностью взялся за Маркса, возможно, ей хотелось думать, что и «товарищем» Скрябин себя ощутил благодаря социал-демократическому воздействию на его мысли. Но неожиданные для трезвого «человека партии» слова дворянина Скрябина «я тоже товарищ» говорили не столько о чтении Маркса, сколько о нынешнем положении композитора. К 1906 году Скрябин давно уже не господин. Он — пролетарий. Более того, без издателя и без оплачиваемых концертов он, в сущности, «безработный». Он готов создавать, но — как герою Достоевского — «ему некуда пойти».

Но и в невеселой женевской жизни были радостные события: именно здесь он узнает, что в серии Русских симфонических концертов Феликс Blumenfeld исполнил его Третью симфонию. Там, в России, «Божественная поэма» покажется невероятно «смелой», у нее, разумеется, появятся и свои недруги. Но в целом концерт этот станет настоящим триумфом Скрябина.

*

Уже то, что происходило в Петербурге перед концертом, будоражило музыкальный мир.

«Я бегал на все репетиции и очень интересовался новой симфонией Скрябина, мазурки которого так заинтриговали меня прошлым летом, — вспоминал Сергей Прокофьев, тогда еще никому неизвестный студент консерватории. — Многие в симфонии казалось мне замечательным, но многое я и не совсем понимал. Однако самым интересным была фигура

Римского-Корсакова на этих репетициях в Колонном зале. Он сидел впереди меня рядом с немецким дирижером Бейдлером, приехавшим в Петербург дирижировать каким-то другим концертом и приходившим на репетиции, чтобы познакомиться с новой русской симфонией. Перед ними поставили пюпитр, и на пюпитр Римский-Корсаков поместил партитуру «Божественной поэмы», которую с собою принес. В своих сочинениях Римский-Корсаков всегда интересовался новыми гармониями и, например, в «Золотом петушке» выдумал их немало, но скрябинские новшества и всякие *ecroulements formidables* (ремарка в партитуре симфонии) производили на него такое впечатление, точно через его стул пропускали электрический ток: он вскакивал, махал руками или подымал плечи, или тыкал пальцем в партитуру и что-то горячо говорил Бейдлеру, который сидел, откинувшись на стуле, здоровый, румяный, слегка улыбающийся. Еще бы! Римский-Корсаков сам напечатал эту симфонию, а теперь, пожалуйста, раздаются такие невозможные звучания! Не напечатать же он не мог, так как Беляев, завещав свое издательство и поставив во главе его Римского-Корсакова, обусловил, чтобы там печатали все, что ни напишет Скрябин».

Впечатления молоденького Прокофьева — из тех, что «бросаются в глаза», но мало соответствуют настоящему положению вещей. Трудное отношение Римского-Корсакова к Скрябину — это постоянное притяжение-отталкивание. И если многие скрябинские сочинения его больше отталкивали, то Третья симфония несомненно притягивала, так что Николаю Андреевичу приходилось не столько «отрицать», сколько «придираться». Именно в это время, работая над мемуарами, он впишет туда фразу о Скрябине как о пусть и «болезненной», но «звезде первой величины». По свидетельству Александра Оссовского, прекрасно знавшего положение дел, в программы «Русских симфонических концертов» 1905–1906 годов Римский-Корсаков включил новое сочинение Скрябина без колебаний.

Еще ярче говорит об этом рассказ Гнесина. Николай Андреевич был крайне раздражен не самой музыкой, но составом оркестра:

«— Зачем восемь валторн, когда того же эффекта, а может, даже и большего, можно было бы добиться с обычными четырьмя валторнами?!

— А как Вы расцениваете саму музыку? — спросили у Римского — Корсакова.

— Что говорить: музыка на грани гениального!»^[97]

Этот же эпизод в других воспоминаниях Гнесина расписан еще подробнее:

«Не помню, было ли это на репетиции или в самом концерте. Римский-Корсаков сидел у самого оркестра и как-то нервно слушал, вскакивая и, видимо, чем-то раздражаясь. А. Л. Шмулер впоследствии рассказывал мне, что Корсакова раздражало отсутствие большого оркестрового мастерства у Скрябина, и вместе с тем лично ему чуждая героическая поза, сказывающаяся уже в грандиозном составе оркестра. «Ну, скажите, к чему здесь восемь валторн? Если умело расположить, так и с четырьмя можно достигнуть даже большего, чем у него, результата! Во всем этом самомнение, рисовка и поза». — «Пусть так, — ответил Шмулер. — Но музыка, сама музыка хороша!» — «Да что говорить — граничит с гениальным!» — «Так не все ли равно: четыре или восемь валторн!» — «Да, пожалуй, что Вы и правы», — сказал Корсаков и замолк»^[98].

Как не вспомнить замечательно честное, полное само-удивления признание Корсакова, что почему-то к успеху Скрябина он всегда испытывает сальерическую ревность? Впрочем, и здесь Корсаков в придирках был бы по-своему прав... если забыть, что «Божественная поэма» — не только музыка, но и «философия в звуках». «Все же замечание Николая Андреевича о восьми валторнах не было лишено справедливости, — добавляет Гнесин. — Впоследствии в одном из концертов после Третьей симфонии непосредственно исполнялась Шехерезада и мощный ее финал (с четырьмя валторнами) вполне постоял за себя». Но в том-то и дело, что Римский-Корсаков выражал в звуках переживание или картину. Скрябин — выражал не только «переживание», но и мысль, ее движение, ее жизнь, ее катастрофу и торжество. И оркестровка призвана была отразить это. Дело было не только в «звучности», но и собственно в количестве. Необъятность расстояния между «микрокосмом» и «макрокосмом» и мог подчеркнуть громадный оркестр, противостоящий отдельным инструментам.

Но придираться к оркестровке мог только такой знаток дела, как Николай Андреевич. А вот впечатление Римского-Корсакова — «на грани гениального» — было общим.

«Симфония произвела ошеломляющее, грандиозное действие, — вспоминал Оссовский. — С уст потрясенных слушателей то и дело срывался восторженный эпитет «гениально». Помню, как после концерта Ф. М. Blumenfeld, Н. С. Лавров и я, все трое в необыкновенно приподнятом, каком-то праздничном состоянии, нервно возбужденные, точно в опьянении, долго бродили взад и вперед по Невскому, делясь своими восторгами, вновь переживая в памяти только что испытанные глубокие впечатления, наперебой восхищаясь изумительными деталями,

щедро рассыпанными вдохновенной рукой по всей партитуре. Нам казалось, что Скрябин этим произведением возвещает в музыкальном искусстве новую эру и симфония, как яркий маяк, указывает путь, по которому отныне пойдет дальнейшее развитие мировой музыки. Между нами было неоспоримо решено: Скрябин — гений и вождь».

В полном согласии звучит и голос другого очевидца, А. Дроздова: «Общее впечатление от симфонии было могучим, грандиозным. Могучая тема самоутверждения, волевая мощь стихийных *Luttes*, роскошь певучего *Lento* — все это воспринималось нами как торжественный синтез стихии революционной и художественной»^[99].

Даже те, кому не понравилось исполнение, Скрябиным были потрясены. «Вчера ходил на русский симфонический концерт, — писал один из корреспондентов С. И. Танеева, — и слушал в чрезвычайно посредственном исполнении (дирижировал Блуменфельд) симфонию № 3 Скрябина «*Roeme Divin*». Это «чрезвычайное» сочинение! Такое богатство музыки истинной — с настроением, с подъемами, с богатейшими мелодиями и контрапунктической работой, что я даже, который Скрябина считает великим мастером своего дела, диву дался. Какие он невероятные шаги делает. Какая это роскошь музыки. Воображаю, что это было, когда Никит ее давал в Париже!»

Скрябин о петербургском потрясении узнает из письма Стасова. Старейший музыкальный критик, всю жизнь положивший на поддержку русского искусства, особенно — музыки, пестовавший когда-то Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова и многих других композиторов, в слухе своем «почвенный» до мозга костей, писал теперь «странному», дерзкому «ниспровергателю основ»:

«Наилюбезнейший дорогой Александр Николаевич. С великим восхищением я присутствовал на торжестве Вашей III симфонии «*Le divin roete*». Еще на большой репетиции, в зале дворянского собрания, среда 22 февраля, она возбудила симпатии и восхищение всех немногих, но что-нибудь понимающих в новой музыке, присутствовавших там; на другой же день, в четверг 23-го, она возбудила и удивление, и глубокие симпатии многочисленной публики. Зала дворянского собрания была полна-полнехонька, и, я думаю, с этого вечера у Вас прибавилось много сотен почитателей и поклонников! И иначе не могло и не должно было быть. С этою симфонию Вы сильно *выросли*). Вы уже совсем большой музыкант стали. В таком роде, складе, виде, форме и содержании, как создана эта симфония, у нас *еще никто не писал*). Конечно, тут еще немало *Рихарда Вагнера*, но тоже тут есть уже много, громадно много и самого *Александра*

Скрябина. Какие задачи! Какой план! Какая сила и какой склад! Сколько страсти и поэзии во 2-й части (*volupte*)! Но и оркестр — какой чудесный, могучий, сильный, иногда нежный и обаятельный, иногда блестящий! Да, у Вас теперь есть, среди русских, уже много сторонников и почитателей. — Тотчас после этого *беляевского* концерта 23-го февраля пошла вереница статей в газетах... Надо признаться, что у нас нынче нет вовсе замечательных и талантливых музыкальных критиков. Все посредственности или ничтожества. Лишь немногие поднимаются до степени чего-то *изрядного*. Ну да что тут поделаешь! Но даже и большинство между ними понимают, что Вас *надо* высоко ценить, что Вы уже и теперь занимаете место — значительное.

Желаю Вам всяких успехов и процветаний, и художественного роста, а сам с восхищением и симпатией вспоминаю наши беседы с Вами у дорогого нашего, так рано, к несчастью, скончавшегося Митр. Петр. Беляева, когда Вы мне играли *Сонату*, этюд *dis-moll*^[100] и прочее многое чудесное; и еще вспоминаю наши беседы о философии истории — сидя и едучи на извозчике, по Невскому.

Ваш В. С.».

В самые трудные женевские месяцы, уставший от неопределенности своего положения и от безденежья, несколько минут Скрябин был по-настоящему счастлив. Строки ответного письма Стасову выдают его волнение: «Вы явились вестником моего первого очевидного успеха в Петербурге».

Кажется, он уловил в последних строках письма старшего товарища тон прощания. Стасов чувствовал скорый свой уход и торопился поблагодарить младшего собрата за прежние беседы, за все замечательное, что рождалось в их разговорах. Скрябин не хочет прощаться, не хочет, чтобы и чудесный старик Стасов стал его «прошлым», и торопится произнести: «Надеюсь, что эти минуты еще не раз повторятся».

Следом пишется и благодарственное письмо Блуменфельду: «Прими мою искреннюю и глубокую благодарность за прекрасное исполнение моей симфонии', о котором я узнал из многих газет, а также из писем некоторых друзей. Ты свершил чудо, исполнив ее, имея лишь две репетиции. Это почти невероятно».

Итак, его имя на родине прозвучало, и прозвучало во весь голос. Но для поездки в Россию нет средств. Нет пока и произведения, которое должно еще больше привлечь внимание к его творчеству. В мае 1906 года за свой счет он публикует лишь ее «стихотворный слепок».

Эта брошюрка вышла в Женеве небольшим тиражом. В заглавии звучало «желаемое», но пока еще не осуществившееся: «Поэма экстаза. Слова и музыка А. Скрябина». Писать музыкальную «Поэму экстаза» он будет еще два года. В стихотворном виде в ней нет и намека на поэзию. Разве что в двух строчках:

...Вы, боязливые
Жизни зародыши...

Здесь, в этих четырех словах, по тексту, полному стертых эпитетов, пробегает тихая недолгая дрожь. Остальная часть поэмы — не поэзия, но попытка мировоззрения. Скрябин в чем-то уподобляется древним мыслителям, писавшим свои трактаты в стихотворной форме. Возможно, он, стремившийся к не вполне еще ясному религиозному действию, решил уподобить свое сочинение «священным текстам», которые часто тяготеют к заклинаниям, а значит, и к стиху. Но «словесный состав» поэмы лишен священной зауми. Если и можно почувствовать какое-то воодушевление этих строк, так только в их сбивчивой ритмике, которая местами напоминает какой-то «жреческий» язык. Но «лучи мечты», «призраки страшные», «цветы творений», «недра таинственные» и многое-многое другое представляют лишь романтически затверженное «общее место». Интересно это произведение лишь своей «метафизической» стороной, да и то лишь как психологический «отпечаток» скрябинского мировоззрения. История о том, как «дух познает природу божественной своей сущности», маловразумительна. Стихия слова по-прежнему была чужда композитору. То же мироощущение, воплотившееся в звуках, будет живее, многомернее, величественнее. Стихи ничего не могли объяснить в создаваемой музыке. Скорее, музыка, которая в окончательном виде появится еще не скоро, сможет «задним числом» объяснить этот текст.

*

Осенью положение Скрябина становится более сносным. Крайняя нужда отступает: помог гонорар за сочинения, недавно ставшие поводом для раздора с беляевским издательством, и деньги от Морозовой. Он может меньше думать о «пропитании» и больше о своем.

С жадностью прочитав плехановские работы, композитор видит их

уязвимое место:

— Я нахожу, что Георгий Валентинович слишком полемист. Написанные не в полемической форме произведения его выиграли бы, дали бы еще больше, если это возможно, читателю. Полемический азарт должен отвлечь неглубокого читателя от сути.

Розалия Марковна, слушавшая эту тираду, с горячностью отстаивает «полемическую форму»: мы живем в переходную эпоху, потому и полемика играет огромную роль. Как всегда, точка расхождения находилась в основах мировоззрения: материалистов волновало «нынешнее», идеалиста — вечное.

От Плехановой потянулась новая цепочка знакомств, шедшая уже «от революции — к искусству». Он узнает Маделен Гот, музыкантшу, которая сделала страстной поклонницей композитора и советчицей Скрябиных в житейских делах. Через нее Александр Николаевич знакомится со скульптором Родо. «Признаюсь, — вспоминала Розалия Марковна, — знакомство Александра Николаевича с Родо меня беспокоило, так как Родо много пил, и я опасалась его влияния на деликатного Александра Николаевича. И увы! — мои опасения не были излишними, как мне пришлось убедиться впоследствии». Было ли «пагубное» влияние скульптора чисто «житейским» или все-таки идейным, выяснить нелегко. Представить Скрябина «сильно пьющим» трудно: слишком он был «пьян» своими идеями.

Он по-прежнему изучает марксизм, не делая ни шагу для уступок:

— Что такое материя? Разве мы знаем, что такое этот камень? Материализм — это та же метафизика...

Мир Скрябина полон тайн и неопределенностей. Для материалиста камень был лишь «суммой молекул». Для него любой камень — это скрывшийся в нем мир, заключенная в неразгаданную плоть идея.

Он сочувствовал социализму, поскольку о самой системе «эксплоатации» мог думать только с отвращением. Идея же будущего праздника жизни, которую он из этих работ вычитывал, особенно близко касалась его души. Но все мысли, 268 которые он почерпнул через чтение и увлекательные споры с Плехановым, были для него лишь малым «моментом» того, чего жаждала его собственная душа.

«Он не мог стать на трезвую научную почву», — заметит в воспоминаниях Розалия Марковна. Но не один Скрябин был столь недоверчив к науке. Андрей Белый, сам бывавший «студентом-естественником», полагал, что наука — лишь систематизация незнания. Значит, и в этом Скрябин стоял чрезвычайно близко к русским

символистам.

В один из вечеров у Плехановых Скрябин не просто играл свои произведения, включая отрывки из «Поэмы экстаза», но сопровождал свою игру целой лекцией о контрапункте. Георгий Валентинович был очарован игрой, поражен музыкальной эрудицией своего вечного философского противника. Но когда Скрябин начал несколько свысока судить о дорогах его сердцу авторитетах — Шопене, Бетховене, Вагнере — Плеханов был раздосадован. Когда Скрябин начал исполнять поздние вещи, не столько рассказывая, сколько показывая их идейное наполнение, Плеханов снова был очарован, но и не удержался от добродушной усмешки:

— Александр Николаевич, то, что вы только что развивали перед нами, — чистейшая мистика. Вы же читали и даже изучали, как вы не раз говорили, Маркса и марксизм. Жаль, что чтение не подействовало на вас. Вы остались таким же неисправимым идеалистом-мистиком, каким вы были в Больяско.

Вспыхнувший спор был одним из самых затяжных и острых. Уже за ужином Плеханов, так-таки задетый за живое недавним «спесивым» отзывом Скрябина о своих любимцах — Бетховене и Вагнере, — начал громить идеалистические устои своего гостя с особой страстью. Скрябин был в этот вечер на редкость талантлив в споре, отвечал хоть и с запальчивостью, но не без блеска. Разгоряченных противников уже трудно было остановить, раскалившийся воздух был оплетен незримыми токами «симпатий» и «антипатий», хозяйка серьезно начала опасаться разрыва на идейной почве и при первой возможности постаралась разрядить атмосферу. Все кончилось банальным тостом Татьяны Федоровны за торжество марксизма в России и пожеланием Розалии Марковны успеха скрябинскому турне по Америке. Этот тост был последним мгновением наибольшего сближения Скрябина с марксизмом.

О действительном его отношении к новому для него мировоззрению он напишет Морозовой еще в апреле: «Относительно моей поездки в Россию — неужели Вам не ясно, что именно теперь я не должен быть там. Политическая революция в России в се настоящей фазе и переворот, которого я хочу, — вещи разные, хотя, конечно, эта революция, как и всякое брожение, приближает наступление желанного момента. Употребляя слово переворот, я делаю ошибку. Я хочу не осуществления чего бы то ни было, а бесконечного подъема творческой деятельности, который будет вызван моим искусством. Значит, прежде всего должно быть окончено мое главное сочинение. Вообще, дорогая Маргарита Кирилловна, я обдумал также и практическую сторону моего дела. *Мой* момент еще не настал. Но он

приближается. Будет праздник! Скоро!»

Мировоззрение, как и вся жизнь Скрябина, уже совершенно отчетливо были подчинены главному его детищу — «Мистерии». Оно, это нерожденное дитя, еще не вполне ясно ощущаемое, диктовало ему свою волю. Оно заставило расстаться с первой семьей. Оно держало его за границей, пока он не подойдет к непосредственному ее воплощению. Нищета отступила, жизнь налаживалась. И все же сосредоточиться на «Мистерии», не окончив «Экстаз», он был не в состоянии. Чтобы подойти к главному труду, нужно было сделать несколько последовательных шагов. «Божественная поэма» была первым. Следующим должна была стать «Поэма экстаза». Пока ему казалось, что она — последний необходимый шаг к «Мистерии».

*

Еще в июле Скрябин обратится к Стасову «за советом и помощью». Он знает, с каким уважением относятся к замечательному старику Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, и надеется на его авторитет. Композитор рассказывает невеселую историю своих отношений с Попечительным советом, вспоминает, что покойный Митрофан Петрович платил по 100 рублей за совсем мизерные вещи, а здесь — не только урезали гонорар вдвое, но и, не дождавшись его согласия, отправили пьесы в печать. Как было не почувствовать себя уязвленным? На «отступной» гонорар по 100 рублей за вещь согласился потому, что был в самом безвыходном положении. Но как теперь, после пережитого унижения, посылать туда новые вещи? Да и не выйдет ли так, что ему теперь предложат за каждую вещь не по 50, а по 10 рублей? «Решительно не знаю, что и делать...» — письмо выдает полную растерянность Скрябина и его состояние. «Вот уже не ожидал, что произойдет такая катастрофа. Еще менее ожидал, что этим затруднительным положением я буду обязан товарищам по искусству!»

Говорил ли Стасов с членами совета? Или издательство само решило, что терять такого композитора ему ни к чему? В сентябре к Скрябину приходит письмо от Лядова. Самый близкий ему человек из Попечительного совета делает шаг в сторону примирения.

«Все-таки дорогой и милый Александр Николаевич!

Ну за что ты с нами поссорился? Ведь мы на тебя смотрели, как на самого близкого человека в любимом деле нашего покойного друга (и в

особенности — твоего и моего) М. П. Беляева.

Нам и в голову не могло прийти, что предложенный тебе гонорар в 50 рублей за очень маленькие твои пьески может тебя оскорбить. Если и ты на дело Беляева можешь смотреть, как на дело для тебя совсем чужое, то что же ждать от других. Я думаю, что для тебя это не секрет, что мы не очень-то богаты, что нас рвут на части разные композиторы и что часто мы должны отказывать им за неимением денег. Мы сами себе урезаем гонорар елико возможно».

Лядовское письмо готовит почву: издательство желает получить новые сочинения Скрябина. Но все-таки, делая шаг навстречу, нельзя признаться в своей ошибке. И Анатолий Константинович, сам уверенный в чрезмерной «строптивости» Скрябина, идет на мировую, стараясь показать, что совет не делал в отношении композитора ничего предосудительного.

«Зная тебя, я не могу понять, как ты мог порвать с нами *из-за* денег. Я понимаю, что теперь тебе, как человеку неправому в этой глупой истории, трудно пойти первому на примирение, ну а нам — это даже приятно».

Последние слова в письме — уже о другом. Это личное, живое, — вздох обо всем замечательном, что проходит безвозвратно: «Ах, как бы я хотел с тобою посидеть и вспомнить прошлое...»

Скрябин откликнулся сразу, уже из Амстердама. Его главное чувство — словно свалилась гора с плеч:

«...Ты не можешь себе представить, как я рад, что все, что было, — лишь недоразумение. Мне самому наш разрыв казался таким чудовищным фактом. Конечно, все будет предано забвению, но я не могу не высказать тебе моего огорчения по поводу несправедливого твоего суждения обо мне.

Хотя дело и шло о гонораре, но ясно, что не деньги играли роль в наших отношениях, а обида. Хотя вещи мои и были небольшие, но ведь я в течение 14 лет получал за вещи еще меньшего размера по 100 рублей; как же я мог себе объяснить такую перемену в оценке моих произведений, которые становятся, во всяком случае, не хуже. Ведь мне ни слова не было сказано относительно того, что денежные дела фирмы не блестящи; наоборот, я думал, что Беляевская фирма самая солидная из всех издательских фирм. Если бы с назначением гонорара ты в частном письме высказал мне те соображения, которые руководили вами, то, наверное, я бы не обиделся. Если бы я не нуждался, как нуждаюсь теперь вследствие осложнения моих семейных обстоятельств, я бы вообще довольствовался самым малым. Одним словом, ты видишь, что все было недоразумением и да не будет более никогда произнесено ни одного слова об этом печальном эпизоде. Как! Неужели опять Анатолий Константинович?! Опять милый

Анатолий Константинович?! Да, да, конечно, иначе и быть не могло. У меня ни одной минуты не было того чувства, что все кончено. Не могут отношения, какими были наши в течение 10 лет, так неестественно порваться. Мне бесконечно хотелось бы повидать тебя и расспросить и рассказать обо всем, что приключилось за эти 3–4 года».

Бегло бросив несколько слов о семье, о дочке, которую они с Татьяной Федоровной собираются оставить в Амстердаме, о пережитой нужде («были моменты отчаянные»), он говорит и о предстоящих выступлениях.

Гастроли ждут его давно: деньги нужны, без концертов своего положения не поправить. Поначалу ему виделось турне по странам Европы. Но обстоятельства подтолкнули его совсем в иную сторону: его ждала Америка.

*

Сюжет с этими гастролями с самого начала был фантастичен. Поначалу эта фантастика была окрашена в мрачноватые краски: вырезки из русской газеты Скрябину передал смертельно больной отец Татьяны Федоровны еще в Женеве. Объявление не могло не обратить внимания: Модест Альтшулер из Америки просил для исполнения в «русских концертах» сочинения русских композиторов. Тот самый Модест Альтшулер, виолончелист, а теперь дирижер Русского симфонического оркестра в Нью-Йорке, с которым они когда-то встречались в консерватории! Америка была для русских еще терра инкогнита. Ее знали немногие. Но миф о стране молодой, богатой и процветающей если и не будоражил, то все же действовал на умы. Скрябин списался с Альтшулером. Условия были довольно скромные, но все зависело от успеха выступлений. Скрябину померещилось, что именно Америка позволит поправить совсем никудышные финансовые дела. Сомнение в исходе дела было, в письме Лядову он признается: дела настолько расстроились, что за Америку он ухватился как за «отчаянное средство». Альтшулер, оркестр которого пока был еще «бедноват», ухватился за Скрябина. В Нью-Йорке уже можно было прочесть рекламу, нелепость которой могла бы композитора и раздосадовать:

«Специальное приглашение. Русское симфоническое общество в Нью-Йорке имеет честь сообщить о предстоящем приезде Александра Скрябина, знаменитого русского композитора-пианиста, который посетит эту страну как гость Общества и выступит солистом в концерте 20 декабря. Скрябин

своими произведениями заслужил название «русского Шопена».

Америка, падкая на всякий внешний успех, уже показала в этих нескольких строчках свое лицо. Но Скрябин предпочел над объявлением просто посмеяться.

Он выясняет, сколь дорого обойдется билет на пароход, и возможность для Татьяны Федоровны разделить путешествие отпадает сама собой. Предстоит еще заработать деньги для семьи, которая останется в Амстердаме под присмотром родственников жены, и заполучить деньги на поездку. Почти невозможная ситуация разрешается до невероятного быстро. Он просит Лядова посодействовать, чтобы Попечительный совет выслал гонорар за присланные четыре пьесы (ор. 51), не дожидаясь первой корректуры. Совет не только согласился, но проявил неожиданную чуткость: присудив Скрябину Глинкинскую премию за «Божественную поэму», он выказал готовность в нарушение устава переслать ему деньги досрочно, с тем лишь условием, чтобы Скрябин пока не разглашал решение совета. Три сольных концерта — два в Брюсселе и один в Льеже — довершили его подготовку. Если бы он отменил турне, денег хватило бы надолго. Но фантастический проект уже не отпускал его.

С самого начала поездки эта фантастика начинала приобретать анекдотические черты. В сущности, путешествие началось с неразберихи. Из Амстердама он выехал в Роттердам на поезде, еще не подозревая, что багаж, благодаря «стараниям» администрации дороги, едет совсем другим составом. Прибытие в Роттердам началось с его поисков. «Пришлось совершить целое путешествие, — пишет он Татьяне Федоровне с парохода, — и потратить много лишних денег». На счастье, ему встретился чудак-голландец, говоривший по-французски. Он не только помог Скрябину «уладить дела», но даже посадил на пароход «*Ryndom*», который и повез его в далекую Америку. Немножко нервотрепки, немножко суеты — и все улажено. Главный казус был вовсе не в этой суматохе. Нелепость проглядывала в самом факте: собираясь ехать за мифическим богатством, Скрябин начал с непредвиденных расходов.

Лирическая фантастика, уже совсем в духе Скрябина, проступает в том же письме, наскоро писанном на палубе: «Душенька моя, все время думаю о тебе. Будь умница, береги единственное сокровище твоего возлюбленного. В случае пожара не вздумай подвергать себя из-за «*Roeme de l'Extase*». Пусть лучше 10 поэм экстаза погибнут, чем ты обожжешь себе личико! Драгоценность моя, *береги себя, береги себя*; будешь ты, так я еще тысячу поэм напишу. Я очень беспокоюсь о тебе, моя крошка, до того, что вернулся бы сейчас! Не печалься, верь в то, что все будет хорошо. Этим

ты и мне куражу придашь!»

Все смешалось в этих строках: извечно приподнятый, детско-романтический тон его писем, неожиданное предположение с возможным пожаром и ухарский стилистический завиток с «куражом». Продолжение еще неожиданней: лихая скоропись скрябинского послания уже граничит с абсурдом. Он уговаривает свою «душеньку» не скучать и вдруг... — «Времечко пройдет скоренько, и козел вернется с туго набитой сумой, а тогда мы уже никогда больше не расстанемся».

Вряд ли он знал, чем закончится его путешествие. Но странный образ «козла», который отправился в Америку за золотом, не был случаен. Уже из Америки, уговаривая жену не волноваться, не тосковать, не лететь за ним через океан, он снова вспоминает этот образ: «Не лучше ли потерпеть недельки 2–3 спокойненько у тетушек, а потом вместо этого ужасного, в сущности, путешествия (потому что тошнит все время) выйти встретить своего козелковского и уже больше с ним не расставаться!»

Америка встречала его уже на палубе. Он пока не очень представлял ее лицо, но публика на пароходе могла дать представление о том мире, который должен был встретить его за океаном. И публика эта вырвала из его души уже не письмо, а целую исповедь:

«Общество на пароходе отборное в отношении любезности и... глупости. Я ничего подобного в своей жизни не видывал и не слыхивал, потому что никогда не входил в такое близкое соприкосновение с «привилегированным» классом сытых идиотов. Разговоры, конечно, вертятся около языков, избегают тщательно поднимать вопросы, имеющие какое-либо отношение к религии, философии. Об искусстве говорят, конечно, одни глупости и по большей части отделяются одними восклицаниями. Хорошо еще, что качает и тошнит; все же это состояние приятнее общения с дегенератами. Есть предлог уйти в каюту и переменить большее зло на меньшее. Впрочем, я очень злой. Мне эти люди, кроме самого большого внимания и любезности, ничего не показывали. Раз вечером я играл в салоне на роскошном пьянино Стейнвея и потом сделался «жертвой» нескончаемых оваций и восторгов. Каждый считал своим долгом выразить по-своему свое удивление и предложить мне ряд вопросов «о творчестве». Вот тут-то я понял, что успех не всегда бывает приятен. Но все это ничего. Пусть будет так во все время моего пребывания в Новом Свете, а потом мы сумеем вознаградить себя сторицею. Вообще все, что творится вокруг меня, до такой степени не интересно, что лень говорить».

В Америке стало не до «лени». Альтшулер встретил его, приставил к

нему импресарио Франке, который сопровождал Скрябина на каждом шагу, и — жизнь завертелась. В одном из писем композитор своего постоянного и неумного спутника в шутку обозвал «адъютантом». Покая «адъютант» ему не давал.

«Заранее были приняты все меры, конечно, не мною — моим импресарио, — рассказывал он в 1913 году художнику Ульянову. — Встречи на вокзале в Нью-Йорке, и всюду по маршруту моих концертов — журналисты, интервьюеры. Я не говорю по-английски, да это было и не нужно. Импресарио возил, он же и говорил за меня. Не спрашивая, он помещал меня в самых дорогих отелях и снимал — вы думаете номер? — весь бельэтаж! Там иначе нельзя. Со своим чемоданом я терялся, чувствовал себя бесприютным, оставшись один в этих предоставленных мне анфиладах. Наутро мне приносили газеты и журналы с моей биографией, портретами и даже афоризмами, которых я никогда и нигде не произносил. Был ли я кому нужен со своей музыкой, я не знаю, но всюду по моему пути меня встречал триумф. Америка любит шум, рекламу... После такого «успеха» мне оставалось только одно: возвратиться из этой страны, «усыпанной» долларами, богачом. На деле вышло иначе...»

Ульянова поразило спокойствие, с каким Скрябин рассказывал о своих мытарствах, — словно говорит о другом человеке. Сабанеев, напротив, заметит изрядную долю юмора: «Он любил вспомнить и рассказывать, как в Нью-Йорке, например, наибольший успех имел его «Ноктюрн для левой руки». После концерта его осаждали интервьюеры из газет и фотографы, требовавшие снять фотографию с его левой руки. Хотя Александр Николаевич и отказал в приеме и в съемке, но на другой день в газетах все-таки были и интервью, и изображение «левой руки». Интервью было озаглавлено «У казака-Шопена». Там подробно говорилось о том, что «казацкий» композитор Скрябин принял их, как полагается, «в роскошном кабинете» и сказал, «размахивая левою рукою...» (в скобках стояло пояснение: «рукою ноктюрна — with nocturn's hand»). Что «сказал» Скрябин, уже описанию не поддается, ибо его спрашивали его мнение и об Горьком, и об японской войне, и об Льве Толстом, и о чем только ни спрашивали...»

На самом деле тогда ему было не до юмора. Татьяне Федоровне он пишет не без раздражения: «Туська, посылаю тебе глупейшую статью одного репортера, который ничего не понял из того, что я ему говорил, все перепутал и написал страшную ерунду. Главное, мне неприятно, что он приписывает мне такое грубое суждение о Горьком».

Имя Горького было на устах, за ним стояла сенсация, которая

ошеломила Скрябина. Знаменитый писатель в это время находился в Америке вместе со своей гражданской женой М. Ф. Андреевой. Не успел композитор обосноваться в отеле, как из него — на следующий день — выселили Горького. Выселили за то, что М. Ф. Андреева оказалась «ненастоящей» его женой. «Подумай, чему мы бы могли подвергнуться», — уговаривает Скрябин в письме Татьяну Федоровну. И, пораженный, не может не воскликнуть: «Но какие нравы! Невероятно! Альтшулер говорит, что если бы тот же Горький приводил каждый день в свою комнату по несколько кокоток и если бы все об этом знали, то никто и не подумал бы его преследовать, до такой степени это кажется здесь естественным. Постоянное же сожителство с любимой женщиной вне брака считается преступлением».

Самое начало путешествия уже намекало Скрябину на его конец. Но, примеривая на себя ситуацию (и с нами так могло бы случиться!), он пока еще недооценивал способности американских журналистов «ловить сенсации». Кроме того, судьба двигала им. До развязки Скрябин должен был испытать беспокойную американскую жизнь до дна.

Его снимали, его мучили бесконечными интервью. Корреспонденты осаждали, поражали идиотскими вопросами, а более всего — нелепой неожиданностью этих вопросов. «Адъютант» таскал его по домам и клубам, где нужно играть. Альтшулер уверял, что все эти его «незапланированные» слушатели — музыканты или люди важные для устройства будущих концертов. Случалось, после очередного незапланированного концерта он не успевал пообедать, а его уже тащили на другой. В голове его путались названия, имена, он терял всякую способность ориентироваться в том мире, который его окружал. Альтшулер был мил, но настойчив. Скрябин делал визиты, не зная роздыху, знакомился, знакомился, знакомился, а после — исповедовался в письмах жене: «Про себя могу сказать, что моя жизнь проходит в однообразном разнообразии. Я еще нигде не был по 2-му разу, да вряд ли и удастся! Такая масса знакомых, а времени совсем нет. На днях тут состоялось открытие выставки, после посещения которой у меня в кармане оказалось более 30 визитных карточек!»

«Однообразное разнообразие» американской жизни действовало на нервы. И только надежда заработать денег заставляла его вновь и вновь пускаться в нескончаемый суматошный круговорот. Тема денег и заработка — лейтмотив его писем Татьяне Федоровне.

«Деньжищ бы побольше заработать, тогда бы мы с тобой хорошо отдохнули после всех пертурбаций. Как мне хочется с тобой

попутешествовать после Америки, я все время об этом мечтаю».

«Успешка-то я хочу только для денежек, чтобы мой Тасинька сыт и пьян был!»

«Как мне все-таки на этом плане нехорошо, как сочинять хочется! Но что делать! Нужно, нужно все это пережить. Я имею надежду заработать немножко денежек, это дает мне силы. И ты будь паинька».

Лишь одно лицо кажется ему родным и близким. Василий Ильич Сафонов, его учитель и старый друг, был теперь директором Национальной консерватории в Нью-Йорке и главным дирижером Филармонического оркестра. Он давно уже делал шаги к примирению, встречаясь с любимым учеником в Париже, позже — написал ему восторженное письмо о Третьей симфонии. И теперь он пропагандировал его творчество, изъявляя готовность взяться за устройство концертов. Давал и советы. «Сафонов сказал, — пишет Скрябин Татьяне Федоровне, — что нечего бояться американцев, говорить, что угодно, лишь бы сказанное не было прямым, очевидным посягательством на их буржуазное благополучие». Василий Ильич все время был рядом, опекал, радовался успехам. 20 декабря в концерте Русского симфонического общества в Карнеги-холле Скрябин исполнил фортепианный концерт. Сафонов не только дирижировал оркестром и не просто был восхищен игрой ученика. После концерта, в ресторане, куда их со Скрябиным пригласили американцы, он обнимал его, целовал (чем немало удивил американцев, у которых подобные выражения чувств восхищения были не приняты) и — гордился. После сольного концерта Скрябина в Мендельсон-холле 3 января послал письмецо: «Дорогой мой Александр Николаевич. Хочется мне еще раз хотя мысленно обнять тебя за сегодняшнее исполнение и пожелать тебе дальнейших успехов. Почему-то сдается мне, что пресса не будет особенно благоприятна. Буду счастлив, если окажется наоборот, но если даже и не будет особенно благоприятных отзывов, все-таки успех у публики был настоящий, а это, в сущности, главное. Я глубоко был тронут многими сторонами твоего исполнения, показавшими мне, как ты вырос за время нашей разлуки. Твой В. Сафонов».

Все шло к восстановлению самых добрых отношений между учеником и учителем. В порыве восторга Василий Ильич даже пообещал посодействовать тому, чтобы Вера Ивановна дала развод. Но события двигались к неумолимой развязке.

Скрябин выступал с фортепианным концертом, с сольными концертами из фортепианных вещей. Он показал на фортепиано Альтшулеру «Поэму экстаза», от которой тот пришел в неописуемый

восторг, сыграл американским музыкантам, опять-таки на фортепиано, Первую и Третью симфонии, вызвав снова волну энтузиазма. Он играет в Нью-Йорке, в Цинциннати, снова в Нью-Йорке. Ежедневно ему приносят статьи о нем, рецензии, полные доброжелательных, но неглубоких отзывов. Он предпочитает играть вещи ранние, лишь немного разбавляя их более поздними сочинениями, из которых самое последнее — вальс ор. 38 — все-таки был сочинен весьма давно. Публика испытывает особый восторг от его ноктюрна для левой руки, который какой-то предприимчивый издатель выпустил невероятным тиражом, собирая легкую прибыль. Чувствуя, насколько мало публика подготовлена к его поздним вещам, он даже рискнул однажды исполнить свой юношеский вальс для левой руки, о котором почти забыл. Американцы неистовствовали от восторга. Но сквозь общий гул аплодисментов он услышал одинокий пронзительный свист. Позже узнал, что свистел кто-то из русских, и больше злополучный детский вальс в программы включать не рискнул.

Татьяна Федоровна уже устала от его писем, от его постоянных вздохов («скучно мне без тебя, моя звездочка, если бы ты знала, как ты мне всегда нужна»), перебиваемых уговорами не торопиться ехать к нему. Он пытался отговорить ее и тяжестью долгого путешествия, и тем, что ей немислимо будет появиться под его фамилией, поскольку многие музыканты знают Веру Ивановну, а в то же время другие знают Татьяну Федоровну как его жену. И все же главный довод — невероятно дорогая жизнь в Америке: «От такого шага может многое испортиться. Ведь я приехал сюда заработать денежек, чтобы хорошо с тобой пожить после где-нибудь в Европе, где на те же средства можно существовать в 5 раз дольше. А тут мы все пухнем сразу!» Но с каждым доводом «против» звучало и «мне так безумно хочется тебя видеть». И Татьяна Федоровна пускается следом за мужем на далекий континент.

Что это было — сила взаимного чувства, как полагали позже одни? Или сила ревности, как полагали другие? Или нелепое желание Татьяны Федоровны разделить с мужем часть его славы, как полагали третьи? Или — неизбежный роковой шаг, который был нужен самой судьбе для завершения причудливого сюжета?

Встреча их, к неудовольствию Татьяны Федоровны, оказалась тоже весьма фантастической. Скрябин вышел к пристани в назначенный час. Пароход опаздывал. Дабы скоротать время, Александр Николаевич зашел в буфет. От нечего делать заказал себе и спиртного, и закуски. А время шло, и когда пароход прибыл и Татьяна Федоровна, предвкушая радость от встречи после столь долгой разлуки, сошла на берег, Скрябин стоял с

цилиндром на затылке, воинственный и явно навеселе.

Василий Ильич, носившийся со Скрябиным и желавший, насколько мог, повлиять на него если не вернуться к Вере, то хотя бы освободиться от Татьяны Федоровны, с которой у них была взаимная неприязнь, узнав о прибытии последней, лишь махнул рукой: «И сюда добралась».

Последними отрадными событиями в Новом Свете были два концерта, данные Альтшулером в Филадельфии и Нью-Йорке. На одном исполнялась Первая симфония без заключительного хора. Во втором — Третья симфония, успех которой превзошел все ожидания. Сам композитор успел выступить в «Клубе любителей музыки» в Чикаго с сольным концертом, в Детройте — исполнить концерт для фортепиано с оркестром.

Что произошло дальше, разобрать почти невозможно. Сабанеев скажет о «странной и нелепой интриге, организованной дирижером Сафоновым», Морозова вспомнит мнение Скрябина: «Вероятно, это Сафонов распространил в Америке слух о том, что Татьяна Федоровна не является его законной женой». Энгель даст еще одну версию события: Сафонову не нравятся более поздние сочинения Скрябина, появление которых на свет он связывал с Татьяной Федоровной, ее приезд оттолкнул учителя от ученика, что сразу было замечено прессой, быстро узнавшей и о семейной драме Скрябина. Наконец, Ольга Ивановна Монигетти — при всей неопределенности ее рассказа о данных событиях, — похоже, склонна была вообще не видеть за Сафоновым никакой «интриги». Выселение Скрябиных из гостиницы — это как бы совсем другая история. А «серьезная размолвка Татьяны Федоровны с Сафоновым» лишь «докончила этот неприятный инцидент и навсегда разлучила Александра Николаевича с его бывшим профессором».

Что случилось в Америке на самом деле, понять почти невозможно. Мнительная Татьяна Федоровна могла приписать злые козни Сафонову и легко убедить в этом Скрябина. Вряд ли Василий Ильич на самом деле хотел «навредить». Скорее — это была неосторожность. Может быть, даже и не «ляпнул» с досады, а просто не захотел видаться с новой женой ученика. И бойкие, разнузданные журналисты, быстро раскопавшие причину их расхождения, подхватили новую сенсацию: сначала — Горький, теперь — Скрябин.

Поспешная телеграмма, отправленная композитором Глазунову с условным телеграфным адресом конторы его «адъютанта» — «франклеро», выдает волнение Скрябина своей отчаянной краткостью: «Ввиду необходимости немедленно покинуть Америку прошу выслать телеграфом 600 рублей франклеро Нью-Йорк. Вышлю 6 сочинений».

В три часа ночи «незаконная чета» узнала через Альтшулера о грозящих утром неприятностях. Скрыбины до рассвета упаковывают чемоданы, бегут на пароход. В Париж они прибудут с 30 франками в кармане. Оттуда Скрыбин отправит своей тете письмо, где не без иронии опишет одним предложением все свои злоключения: «Я две недели тому назад вернулся с Таней из Америки, куда ездил в погоне за миллионами. Хотя миллионов я и не нажил, но зато!.. приобрел!.. новые долги!!!»

Оставалось утешаться тем реальным успехом, который все-таки выпал на его долю в Америке, находить отраду в том, что у него появилось много новых ценителей, и питаться новыми надеждами.

Позже об Америке композитор постарается не вспоминать, с охотой рассказывая лишь отдельные случаи, происшедшие с ним в Новом Свете. Татьяна Федоровна всегда будет питать к Америке откровенную нелюбовь, смешанную с презрением. «Отвратительная, ужасная страна, — пожалуется она Сабанееву. — Вообразите себе по уровню понятий и по интересам какой-нибудь Царевококшайск, только увеличенный в миллион раз и снабженный всеми атрибутами техники и цивилизации... А все-таки тот же Царевококшайск...» Но Скрыбин, то ли вспоминая свой успех, пусть скорее шумный, нежели подлинный, то ли просто «по игре своего воображения», об Америке будет говорить иначе. В конце 1907 года еще по свежим впечатлениям в письме к Николаю Федоровичу Финдейзену, издателю «Русской музыкальной газеты», он заметит:

«От Америки я вынес очень хорошее впечатление, по-моему, обыкновенные суждения о ней европейцев часто очень незрелы и односторонни. Американцы далеко не столь сухи и бездарны к искусствам, как о том принято думать».

Сабанеев донес любопытное разъяснение этой неожиданно проснувшейся симпатии у Скрыбина.

«— А все-таки Америка имеет большую будущность, — прибавлял он. — Там сейчас очень сильное мистическое движение.

— Ну уж эта твоя Америка, — скептически вставляла Татьяна Федоровна, у нее были особенно неприятные воспоминания об американской «мистике»: из-за нее и Александр Николаевич принужден был покинуть Штаты, — отвратительная прозаическая страна, и никакого у нее будущего нет.

— Нет же, Тася, — ласково оправдывался Александр Николаевич, — ты не понимаешь. Теперь нет, а скоро будет, так должно быть».

И для примера американской «мистичности» он обратился к литературе: «Один такой автор, как Эдгар По, много стоит».

Скрябин действительно назвал имя великого писателя. Но пример его вряд ли можно считать удачным. Из всех американских писателей Эдгар По по духу своему был все-таки самый «неамериканский».

*

1907 год, встреченный в Соединенных Штатах, начался с суматохи. Казалось, вдали от Нового Света жизнь должна снова вернуться в спокойный европейский ритм. Но темп, заданный шумными «альтшулеровскими» гастрольями, не убывал.

1 апреля^[101] Скрябин с Татьяной Федоровной, «удрав» из Америки, прибыли в Париж. 16 мая здесь произошло торжественное открытие Русских исторических концертов, организованных С. П. Дягилевым. Эти полтора месяца прожиты в крайнем напряжении. 600 «беляевских» рублей Скрябин «отработает» лишь в 1908 году, когда опубликует в издательстве обещанные шесть произведений: четыре пьесы ор. 56 и две пьесы ор. 57. Сейчас же он мечется в поисках квартиры, потом сразу садится за «Поэму экстаза». Сначала композитору казалось, что партитуру надо лишь просмотреть, «подчистить», внести последние поправки. Но, углубившись в работу, Скрябин начинает все переделывать заново. Он торопится: к дягилевским концертам, где намечены к исполнению его фортепианный концерт и Вторая симфония, надеется не только закончить «Экстаз», но и услышать это новейшее и любимейшее свое детище. В середине апреля он еще уверен, что поспеет к сроку, в письме к Морозовой предвкушает грядущее свое ликование: «Не буду Вам ничего рассказывать, кроме одной приятной для меня, а может быть, и для Вас (видите, какой скромный мальчик) новости: 30 мая здесь вместо моей 2-й симфонии будет исполнена «Поэма экстаза», которую я тороплюсь окончить, для чего сижу дни и ночи».

Как всегда желаемое он принимает за действительное. Закончить партитуру, переписать начисто, дать ознакомиться дирижеру, «научить» оркестр играть новое сочинение, провести несколько репетиций... Ему казалось, что за три-четыре недели все это можно успеть. На самом деле он не поспел даже и с партитурой, — настолько привык «оттачивать» до совершенства каждое свое произведение, а тем более (это он сейчас ощущал «всеми фибрами души») — *лучшее* произведение. В серии Русских концертов «Поэма экстаза» все же будет представлена, но в самом скромном виде: в проспекте концертов будет воспроизведен автограф ее

первой страницы. Прозвучат же, как и намечалось, фортепианный концерт и Вторая симфония. Дирижировать оркестром будет Никиш, уже знавший музыку Скрябина, солистом выступит давний знакомый, пианист Иосиф Гофман. Устроители концертов предполагали, что каждый из композиторов примет участие в концертах и непосредственно — как дирижер или как исполнитель. Скрябин, наверное, мог выступить солистом в фортепианном концерте, но предпочел остаться только в роли сочинителя: еще незавершенная «Поэма экстаза» уже забрала все его душевные силы.

«...Русские исторические концерты 1907 года. Это позже Дягилев именно как устроитель «Русских сезонов» в Париже сумеет снискать себе всеевропейскую славу. Сейчас, в самом «пробном» их варианте, не могло не случиться огрехов. Неожиданным курьезом оказалось отсутствие среди исполняемых авторов Сергея Ивановича Танеева, хотя была исполнена невзрачная музыка его однофамильца, А. С. Танеева, причастного к организации концертов. Из крупных композиторских имен был почему-то обойден и Даргомыжский.

Не все ладилось и в исполнении. Рахманинов позже заметит, что оркестр Общества концертов Ламуре оказался «не выше посредственности», что «с ним совершенно невозможно было добиться не только особенной тонкости исполнения, но даже более или менее строгой дисциплинированности». Не всегда гладко работали и дирижеры: и Камилл Шевийяр, страстный пропагандист русской музыки во Франции, и даже Артур Никиш — музыкант с мировым именем — в этих концертах были небезукоризненны. Никиш многие партитуры прочел «наспех», из-за чего не всегда сумел выверить темп исполнения и даже ясно почувствовать общий план сочинения. Многим музыкантам казалось, что именно маэстро повинен в том, что оркестранты не смогли донести до парижской публики музыку Глинки и Чайковского, исполнив их произведения довольно бесцветно^{[\[102\]](#)}.

Были промахи и в организации концертов. М. К. Морозова вспомнит, как они со Скрябиным «летели» в театр Большой оперы, к Дягилеву. Александр Николаевич сердился, на ходу рассказывая ей о «непорядках» в работе администрации. Слушала она довольно рассеянно, поскольку, глядя по сторонам, уловила странные взгляды вроде бы ко всему привыкших парижан («мы проходили по самой модной улице Парижа, где сосредоточены все лучшие магазины и где в эти часы толкуются в автомобилях и пешком все элегантные люди со всего света»). Когда же представила парочку — себя со Скрябиным, — отразившуюся в чужих глазах, то не смогла удержаться от улыбки. Маленький, худенький господин

негодует, жестикулирует, шляпа его болтается, привязанная к пальто, а рядом — в непомерного размера головном уборе, — большая полная дама: не иначе как семейная сцена.

Морозова не забыла, как она шепнула Скрябину о том, какое зрелище они представляют, не забыла, как он, рассмеявшись, тут же «утихомирился». Но что же вызвало негодование Александра Николаевича в тот день, Маргарита Кирилловна запомнила.

Впрочем, этот случай не был единственным. На второй концерт композитор ждал обещанного Дягилевым билета до вечера и получил его в последний момент, перед самым выходом.

В антракте он не без некоторого смущения мягко стал выговаривать Сергею Павловичу:

— Как поздно прислали вы билет! Ведь я мог в этот час совсем уже уйти из дому, и тогда билет меня вовсе не застал бы!

— Скажите спасибо, что я хоть так прислал, — с барской «грузностью» ответил Дягилев. — Мог и вовсе не прислать. Вы бы, господа, сами лучше присылали!

Вся деликатность разом схлынула со Скрябина, он взорвался:

— И вы позволяете себе так говорить со мной! Вы забываете, что искусство — это мы, артисты! Мы его создаем, а вы только вертитесь вокруг него! Без нас — никто знать не захотел бы вас, не было бы вас на свете!

Ошеломленный, сконфуженный Дягилев лишь бормотал: «Что вы, Александр Николаевич, что вы! Да я — ничего!...»

И все же, несмотря на «неполадки», чудесного в эти две недели было тоже много. Воздух Гранд-опера был полон ощущением праздника, дышал музыкой Глинки, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Кюи, Ляпунова, Рахманинова, Глазунова, Скрябина... И среди исполнителей были настоящие имена — Федор Шаляпин, Иосиф Гофман, Артур Никиш, Феликс Блуменфельд... Тот же Рахманинов как пианист, тот же Римский-Корсаков как дирижер. При разном «звучании» всех этих имен в 1907 году, при разном «участии» сочинений каждого во всем цикле на общем впечатлении не могли не сказаться и разнообразие русской музыки, и несомненная значительность многих исполненных произведений. Пусть были промахи и неудачи. Все же концерты 1907 года были своевременны как никогда. Русскую музыку Европа уже не только знала, но и ценила. Еще недавно Мусоргский стал открытием французских композиторов, в том числе — Дебюсси и Равеля. Другого «кучкиста», Римского-Корсакова, во Франции тоже высоко чтили, и его присутствие в Париже не могло не

обратить самого пристального внимания. Именно Никиш и Римский-Корсаков призваны были стать главной «приманкой» к русским концертам. В расчетах устроители не ошиблись: большая часть оваций из ныне здравствующих композиторов пришлась на долю Римского-Корсакова. Он запомнился за дирижерским пультом: высокий, строгий, дирижировал по-старомодному — просто, без современных дирижерских изысков, смущаясь устроенной ему овацией.

Общий успех предприятия — если отвлечься от денежной стороны — был несомненный, пусть и не очень громкий. «Шумиха здесь некстати, — скажет об этом побывавший на концертах А. Н. Бенуа. — Здесь вообще не важно было «ошеломить». Впечатления здесь получились менее кричащие, но зато более глубокие и интенсивные. Кликушества нет, но кое-кто из самых важных и мыслящих, самая соль космополитского парижского общества заприметила себе, в чем дело, уясняя себе, какое место занимает Россия в общей душе».

Но две недели русских концертов — не только репетиции и выступления. Не только внимание публики. На короткое время в Париже сошлись известные русские композиторы — Римский-Корсаков, Глазунов, Рахманинов, Скрябин. Александр Николаевич, обостренно «мнительный» после нервотрепки в Америке, готовился к худшему. Ему думалось, что Татьяна Федоровна будет нуждаться в его защите. Опасения оказались напрасными. Никто из товарищей по музыкальному цеху не бросил тень на его новую жену. «Товарищи и их семьи тоже были очаровательны по отношению к Татиане Феодоровне, не то, что некоторые наши общие знакомые!!» — напишет он Альтшулеру чуть позже, под «общими знакомыми» явно разумея Сафонова.

Хотя никто из более молодых композиторов не мог в популярности даже приблизиться к старейшему Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову, Скрябин все же не был обойден вниманием публики. Однако, вглядываясь в эти быстро пролетевшие дни, невольно ощущаешь: на общем празднике русской музыки он оказался несколько «в стороне». И не потому, что не выступил в роли исполнителя, и не потому, что успел вспылить и «подпортить отношения» с Дягилевым. Центр его жизни — не концерты, а «Поэма экстаза». Она была ему дорога в первую очередь. И раз его любимейшее сочинение не поспело к сроку, сами концерты в его воображении несколько поблекли. Потому и захотелось ему познакомить с «Поэмой» друзей-музыкантов хотя бы в домашнем исполнении.

В письме Татьяны Федоровны к Неменовой значится: вечер прошел 23 мая. Из переписки Римских-Корсаковых вычитывается другое число — 25-

е. Возможно, что вечер был не единственный. В первый из них Скрябин пригласил семью Корсаковых, Рахманинова, Глазунова, Гофмана, Блуменфельда, Морозову. В другой раз — только Римского-Корсакова с Надеждой Николаевной и детьми. 24-го многие из музыкантов были в опере, где ставилась «Саломея» популярного и модного в Германии композитора-новатора Рихарда Штрауса. Судя по тому, что Морозова вспоминает об этом после вечера у Скрябина, домашнее исполнение «Экстаза» 23 мая было самым первым.

Скрябины жили в Пасси, недалеко от «Трокадеро». Можно представить ощущения гостей: сначала — улица, благоухание, идущее от деревьев, от садилов около домов. Потом — небольшая, уютная квартира, маленькая гостиная, мягкая мебель, обитая светло-зеленым шелком. И после — Скрябин, сначала читающий странную поэму в стихах и потом ее же исполнивший на фортепиано.

Двух рук ему не хватало. Татьяна Федоровна подыгрывала в особо трудных местах. Гремящая, ликующая музыка наполнила тихую комнату. Впрочем, и это ликование не до всякого доходило. Поэма была настолько «ни на что не похожа», что могла показаться чересчур диковинной.

Скрябин закончил играть, выслушал впечатления, замечания. Теперь, за чаем, он мог предаваться объяснениям и мечтам. Текст его поэмы — Александр Николаевич чутко уловил общее настроение — не понравился. С музыкой было сложнее, общего единодушного мнения конечно же не было, но сочинение или хотя бы отдельные его части могли «произвести впечатление».

Отношение молчаливого Рахманинова, похоже, было самым критичным. Впрочем, из письма Татьяны Федоровны к Неменовой не ясно, идет ли речь о «Поэме экстаза» или о ненаписанной еще «Мистерии»: «Рахманинов очень славный, мы с ним дружим и очень добродушно спорим — он уверяет, что Саша идет по ложной дороге!» Человеческие отношения прежних «зверевцев» и товарищей по консерватории, похоже, были если и не теплые, — слишком уж Скрябин с Рахманиновым были всегда такие разные, — но все-таки доброжелательные.

Восприятие Римского-Корсакова было много сложнее. Поначалу ему нравилось не все, но что-то, несомненно, понравилось. При втором прослушивании, а, быть может, просто «по прошествии времени» он стал критичнее. Несмотря на возраст, Николай Андреевич не был «ретроградом». Но нравилось ему далеко не всякое новшество. Когда и он, и Скрябин оказались в следующий вечер на опере «Саломея» — «новейшем» сочинении Рихарда Штрауса, он будет слушать ее с

отвращением: «Это такая гадость, какой другой не существует на свете»^[103].

Был темный зал, декорации с навязчивой «роскошью», музыка, поражающая оркестровыми красками и особыми эффектами. Публике нравился «Танец семи покрывал» — Саломея, изящно изгибаясь, разоблачается перед Иродом, снимая одежду за одеждой. Как это воспринимал Скрябин? Вряд ли с одобрением. Гармонические новшества еще могли обратить на себя его внимание, но не сама опера. Существующая хореография, не говоря уже о музыке, казалась ему «неподходящей» для «Мистерии».

Корсаков наблюдал за действием с негодованием. Ему не сиделось. Когда сюжет дошел до усекновения главы Иоанна Предтечи, вместе с «ударом» оркестра все услышали человеческий стон. Столь назойливой прямолинейности, столь очевидного расчета на «эффект» Николай Андреевич снести не мог. Благородный старец, как мальчишка, вскочил со стула и засвистел.

И все же Скрябин был не Рихард Штраус. «Трудные», колеблющиеся оценки Римского-Корсакова в отношении «Поэмы экстаза», конечно, связаны были не только с самой музыкой, но и с общей, чересчур «фантаσμαгической» атмосферой скрябинского творчества.

Наиболее подробно знаменательный вечер описала Маргарита Кирилловна Морозова. К этим нескольким часам своей жизни она возвращалась памятью не однажды, особенно запомнив сухого, длинного Римского-Корсакова и рядом, здесь же за столом, маленького Скрябина. Первый — рассудительный, «трезвый» в поступках, второй — мечтатель «не от мира сего». Более всего Морозову поразило их совершенное несходство при совершенной «русскости» каждого. Помнила она далеко не весь «сюжет» состоявшегося разговора, но по осколкам воспоминаний других лиц общую картину можно восстановить без особых усилий.

Римский-Корсаков возвышался над столом, с вниманием и любопытством взирал на маленького Скрябина. Тот откинулся назад, на спинку стула, говорил несколько натянуто — чувствовал, что его ошеломляющие проекты не вызывают отклика. Говорил о «Мистерии» без особой охоты и потому — намеренно громко. Но понемногу он все-таки увлекся и скоро уже не мог сдерживаться, опьяняясь собственными мечтами. Рассказывал о храме в Индии, о грандиозном действе, которое не будет представлением как таковым, а явится концом нынешнего мира и переходом его в совершенно новое состояние. Говорил о синтезе искусств: музыке, светомузыке, танце, симфонии ароматов. О том, что нужна новая

хореография, что музыканты должны не просто «играть», но и совершать своеобразные ритмические движения, вроде танца.

— И контрабасисты тоже? — мрачновато осведомился Римский-Корсаков.

— И контрабасисты, — подтвердил Скрябин.

Когда же речь дошла до «фимиамов», до «симфонии запахов», Николай Андреевич даже заерзал на стуле.

— Вы будете жить всеми ощущениями своего существа: гармонией звуков, гармонией красок, гармонией запахов! — воскликнул Скрябин.

Корсаков подскочил на месте:

— Этого я не понимаю, Александр Николаевич, как это гармонией запахов?

Объяснения его еще больше раззадорили. Скрябин развил целую теорию: ведь в музыке встречаются диссонансы, которые разрешаются в консонанс, в благозвучие? — так и здесь, в симфонии запахов должны быть свои «диссонансы», неприятные запахи, которые «разрешатся» в особые благовония.

— И запах жареного гуся будет? — съязвил Римский-Корсаков.

— А чем запах жареного гуся хуже крика петуха, — парировал Скрябин, явно намекая на звукоподражания, которые Корсаков себе позволил в одной из опер. Возможно, именно этот разговор и заставил Николая Андреевича особенно остро критически встречать любой натурализм в музыке, в том числе и сцену «усекновения главы Иоанна Предтечи» в сочинении Р. Штрауса.

И все-таки отношение Римского-Корсакова к новому произведению Скрябина было настолько примечательно, что и «колебания» его интересны и поучительны.

Самый первый непосредственный отклик запечатлен «по горячим следам» в одном из его писем: «Очень интересный вечер мы провели у Скрябина. Он показывал свой «Экстаз», где есть прекрасная музыка, и развивал план следующего своего сочинения, задуманного в грандиозных, необычайных, даже неосуществимых размерах. Вообще он вдался теперь в философию, на которой основывает свои сочинения, и, страдая манией величия, забрел в такие дебри, что некоторые считают его прямо сумасшедшим».

В воспоминаниях Надежды Николаевны Римской-Корсаковой впечатления патриарха русской музыки даны «обобщеннее» — это уже не впечатления одного вечера^[104]:

«А. Н. был тогда в разгаре увлечения работой над «Экстазом».

Показывая нам свое произведение, он объяснял значение отдельных тем, играл сначала отдельные кусочки с указанием той роли, какую они будут играть в целом произведении, пояснял свои оркестровые намерения, стараясь, насколько это возможно без оркестровых красок, дать ясное понятие о своем новом сочинении. Н. А. нравилась музыка отдельных тем и кусков, но он находил, что в целом произведение это будет несколько однообразно и тяжело вследствие однородности тем, сплошной гармонической пряности и непрерывной напряженности настроения.

После «Экстаза» зашел разговор о задуманной А. Н. «Мистерии», этюдом для которой служил «Экстаз»; о соединении в ней всех искусств в одно целое, включая туда и танцы, и гамму световых эффектов, и гамму запахов. Его идеи и планы поражали своей неожиданной новизной и невыполнимостью, в некоторых отношениях даже прямым заблуждением, но вместе с тем поражали также его убежденность и глубокая вера в возможность осуществления самых несбыточных мечтаний (храм в Индии!). Он настолько глубоко веровал в правоту и истинность своих стремлений, что ко всяким возражениям относился совершенно спокойно и непоколебимо. В то время он был убежден, что все осуществится как-то само собой, что его идеи носят в воздухе, всем близки и понятны».

Несомненно, разговоры о «Мистерии» мешали Римскому-Корсакову в суждениях о «Поэме экстаза». Он чувствовал в поэме много замечательного, но «Мистерия» была для него совершенно неприемлема. И поскольку отблеск этого странного проекта лежит на «Поэме экстаза», в ней — на его слух — уже шевелится «сумасшедшинка».

Со светомузыкой патриарх музыки, пожалуй, мог согласиться. Он сам обладал той же способностью видеть тональность в цвете, что и Скрябин. Однажды после репетиции в кафе близ Гранд-опера за одним столиком окажутся Римский-Корсаков, Рахманинов и Скрябин. Спор зайдет о связи тональности и цвета: у Скрябина с Корсаковым было много расхождений, но были и совпадения в этом «внутреннем слухозрении». Рахманинов, не обладавший способностью видеть звук, мог сказать обо всем лишь что-то неодобрительное.

— Однако, — возражал Николай Андреевич, — почему же тогда у вас в «Скупом рыцаре», в сцене в подвале, господствует *D-dur*^[105], цвет золота? Значит, вы чувствуете так же!

И все же для Римского-Корсакова цвет казался приемлемым, скорее, не сам по себе, но в оперном действии. Другие же идеи Скрябина его просто раздражали.

А для Александра Николаевича «Мистерия» к этому времени уже не

была только «игрой воображения». О ней он думает всерьез. Как-то раз вечером, по уходу гостей, он попросит задержаться Маргариту Кирилловну и откроет перед ней свою сокровенную тетрадь в темном переплете. Здесь, на основе санскрита, Скрябин начинал разрабатывать для «Мистерии» новый язык: во время последнего всечеловеческого действия народы должны будут объединиться, значит, и заговорить им нужно будет на едином языке. Насколько внешне претензии Скрябина создать всечеловеческое «сверхпредставление» напоминают миф о Вавилонской башне! Но — в зеркальном отражении: в сути своих идей он идет в совершенно противоположном направлении — пытается уловить связующие нити в некогда «разделенных» языках, найти общее в некогда разобщенном человечестве.

Корсаков об этой тетради ничего не знал. Иначе бы он уже вряд ли сомневался в сумасшествии Скрябина. Сейчас Николая Андреевича смущал слабый стихотворный текст, предпосланный автором несомненно интересному музыкальному произведению. Еще больше отпугивало то, что текст этот — лишь небольшое звено в цепи фантастических, грандиозных проектов Скрябина.

Но колебания колебаниями, а печатать партитуру следовало. В Париже Скрябин не только «по-домашнему», но в другой раз и вполне официально встретится с членами Попечительного совета. Все вопросы будут сняты, все недоразумения разрешены: «Поэму экстаза», по окончании партитуры, Скрябин пришлет в издательство Беляева. Намечены были уже и сроки первого исполнения: начало 1908 года. И этот план родит в скором времени примечательный жизненный сюжет.

Заместителю председателя, Николаю Васильевичу Арцыбушеву, Скрябин со своим «Экстазом» был не по душе. В то время когда Скрябин будет в Швейцарии днями и ночами биться над партитурой, в Петербурге Арцыбушев начнет переговоры с Римским-Корсаковым^[106]. Он знает, что «Поэмой экстаза» очень интересуется Зилоти, поэтому готов с радостью «уступить» ее, если Римский-Корсаков даст для Русских симфонических концертов новую вещь. Корсаков предложил «Вступление» к «Золотому петушку» и «Шествие царя Додона». Однако сама идея Арцыбушева ему показалась сомнительной, ибо «...«Экстаз» — вещь скверная и длинная, и его пристроить нелегко. Не считайте, чтобы мое согласие на исполнение отрывков из «Золотого петушка» обязывало Вас к их исполнению, обдумайте это, Скрябин тяжел, но интересен».

Таким, в сущности, было отношение Корсакова почти к каждому большому новому сочинению Скрябина: «тяжел, но интересен». И все же

наиболее точно «зыбкое» отношение Римского-Корсакова к творчеству Скрябина запечатлел в своем дневнике преданный летописец Николая Андреевича Ястребцев:

«Уж не сходит ли он с ума на почве религиозно-эротического помешательства? Ведь вся его проповедь о физическом и духовном слиянии с божеством что-то мало вразумительна, как непонятна и его идея создания храма искусства именно в Индии и непременно на берегах священного Ганга! Как все это близко к сумасшедшему дому, не правда ли? Слышал я также, — продолжал он, — его «Поэму экстаза» (правда, на рояле); пожалуй, оно даже и сильно, но все же это какой-то музыкальный квадратный корень из минус единицы».

Мудрый, «трезвый» Римский-Корсаков назвал сочинение «безумного мечтателя» Скрябина «квадратный корень из минус единицы». То есть — нечто небывалое в музыке. И — при своем неприятии — как старый Корсаков оказался точен! Мир математики действительно стоит где-то рядом с музыкой Скрябина. Оттого так много сил композитор отдавал не только непосредственному «сочинительству», но и своего рода «расчету» будущего произведения. (Чего стоит его июньское признание в письме к Морозовой: «Я много читаю, сочиняю, то есть скорее вычисляю, и за день так устаю, что в 11 часов не могу не лечь спать», — не только его музыка требует вычислений, но эти вычисления отнимают невероятное количество времени и сил.)

Нов математике «квадратный корень из минус единицы» есть нелепость только в самых «нижних», простейших этажах этой науки. В высшей математике это странное число открывает целый мир «мнимых величин». Мир вроде бы совершенно непохожий на мир действительных чисел и в то же время — подобный ему. Мир иной, но не менее реальный, нежели тот, который так нам привычен. Как не вспомнить свидетельство Е. Ф. Гнесиной о юном Скрябине, который мог себе представить совершенно новую музыку, которая состоит из тех же элементов, что и музыка привычная — мелодия, гармония, контрапункт и прочее, — но построенную на совершенно новых основаниях. «Поэма экстаза» была уже очевидным свершением той юной фантазии. В ней были «странные» мелодии, «странный» гармония, «неожиданная» полифония. В целом же она производила впечатление произведения, которое стоит на каком-то ином фундаменте, нежели классическая музыка. В ней силен момент «мнимости». Законы «согласования» звуков существуют, но они — другие, не те, что были до Скрябина.

Эти «музыкальные мнимости», которые у Скрябина стали

реальностью, будут главной преградой на пути его музыки к слушателю, особенно — к музыкально образованному слушателю. Но эти же «реальные мнимости» и сделали его музыку величиной грандиозной, колоссальной, основополагающей.

Встреча в Париже оказалась последней встречей Скрябина со старшим товарищем по музыкальному цеху. Вскоре после их отъезда он скажет о Римских-Корсаковых с особенной теплотой: «Надежда Николаевна Корсакова — прелесть! Вообще это такая милая семья! *Я так* рад, что мы все встретились и я мог убедиться в их доброжелательстве и дружбе»^[107].

Много позже, когда Николая Андреевича уже не будет в живых, Скрябин не раз навестит его семью. Раз на неосторожное замечание кого-то из младших Корсаковых, что-де, в современной музыке плохо с крупными формами, композитор возразит: «Почему же?» — и сделает жест, указав и на портрет Николая Андреевича, висевший на стене, и на сам воздух комнаты. Покойный Римский-Корсаков оставался для него композитором современным.

*

После Парижа Скрябины едут в Беатенберг. Они уже третий год за границей. Скрябин истосковался по Москве, по родным переулкам, по России. Но «Поэма экстаза» все еще не завершена, возвращаться домой еще нельзя. Над партитурой он сидит с утра до ночи, торопит ее окончание и все не может поставить точку. В письме к Морозовой исповедуется: «Дни проходят, как минуты, и я с ужасом думаю, что уже скоро нужно будет думать о возвращении в Париж. Кто нас утешает и действительно пользуется деревней — это Арочка, которая растет и крепнет с каждым днем. Жаль только, что бедненькой недолго еще бегать по травке. А как Ваши дети? Я думаю, идеально себя чувствуют в русской деревне; дети после болезни всегда еще лучше поправляются в хороших условиях».

В Беатенберге композитор снова встречается с Неменовой. Она привезла подарок из Москвы — самовар, и Скрябин рад, как ребенок. Бывшая ученица снова горит желанием заниматься, разучивает с композитором его произведения. Скрябин играет новое: поэму, которая войдет в ор. 52, и другую, странную, прелестную пьеску, которая будто бы и не заканчивалась, а застыла в воздухе вопросом. Скрябин улыбался: отгадать наименования никто не мог. А пьеса с «вопросом» так и называлась: «Загадка».

Очарованная Неменова, помня его «хождения по издателям», пытается узнать, куда же композитор понесет новые вещи. Скрябин, забавно скорчив грустную мину, объявил: «Открываю лавочку». С Попечительным советом он помирился, но давняя идея попробовать издавать самому все еще волнует воображение.

Появляется в Беатенберге и Альтшулер, успевший съездить в Россию за помощью своему «Русскому оркестру» в Нью-Йорке. Он хочет ставить «Поэму экстаза» и надеется на советы композитора, с которым проходит еще неоконченное произведение. Новый американец подумывает о грандиозной постановке с теми световыми эффектами, о которых Скрябин говорит все настойчивее. Замысел воплотится в конце 1908 года. «Светомузыки» при исполнении «Экстаза» не будет, но энергичный американец опередит русских в своем усердии: первое исполнение в России произойдет на месяц позже нью-йоркского.

Альтшулер полон энергии и веселья, он сыплет анекдотами. Скрябин по-детски смеется, иногда, совсем расшалившись, сам рассказывает, а то и показывает забавные сценки из своей кадетской жизни и, как мальчик, скачет через стулья.

Композитор снова бодр душой, часто бродит со знакомыми по холмам, лесам. Но благообразная Швейцария уже наскучила ему, она раздражает его своим вполне буржуазным порядком. Куда ни зайдешь, — заметит Скрябин, — даже в самое глухое, почти первобытное место, все равно встретишь на дереве адрес и условия проживания в каком-нибудь пансионе.

В один день, начав с пикника далеко от места проживания, вся компания вернулась домой к ночи. Развеселившись, русские шатались по ночному городку и шумели, нарушая покой аккуратных швейцарцев. Скрябин был в ударе: острил, пародировал, фантазировал. Его воображение, все еще заметно напитанное идеями социализма, не знает успокоения: «Когда отменят деньги — я наводню мир своими сочинениями!» Он наивно полагал, что «каждому по потребностям» должно наступить сразу за отменой денег. А раз не надо думать о пропитании, то можно целиком отдаться творчеству. Один остряк из дружеской компании на причудливую мечту композитора ответил шуткой: «Чтоб мир не утонул в ваших, Александр Николаевич, сочинениях, деньги не отменяют никогда...»

Деньги, деньги, деньги... Их отсутствие угнетало. Но партитура «Поэмы экстаза» двигалась к концу, и композитор чувствовал настоящий подъем. Рано утром, после ночных гуляний, Неменова увидит Скрябина на его маленьком балкончике, утопающем в лучах солнца. Александр

Николаевич работал.

А все-таки и «деревенский» Беатенберг, выбранный на лето ради дочери, успел превратиться в тюрьму. Они давно уже «осторожничали» с деньгами, заранее приготовили и сумму на переезд. Но все сорвалось, когда Альтшулер, уже купивший билет в Америку, не дождался перевода из Нью-Йорка. Скрябин отдал ему все свои деньги, не оставив себе и копейки, получил от приятеля доверенность и был в полной уверенности, что уже завтра получит перевод за будущего исполнителя «Экстаза». Но в банк денег не поступило ни в тот день, ни на следующий. Как-то сразу ощутилось стали осенний холод и сырость. Пансион, в котором Скрябины обедали, должен был со дня на день закрыться. Пришлось занять сумму, чтобы послать телеграмму Альтшулеру на пароход. Ответа на телеграмму не пришло. Спасителем снова стала Морозова, и в конце сентября Скрябины едут в Лозанну. Здесь композитор дает авторский концерт, а после — снова работа над партитурой.

Он многое меняет в оркестровке, торопится завершить партитуру, чтобы его долгожданное детище успело попасть в список произведений, получивших Глинкинскую премию. Он работает почти без сна, дни и ночи напролет. Но «Поэма» все не хочет заканчиваться. Новые и новые переделки его тревожат: если в работе он никак не может поставить точку, то нет ли в произведении тайного изъяна?

В сентябрьском письме Арцыбушеву он пытается объяснить свою медлительность: «Только что послал телеграмму Совету, в которой сообщил Вам, что партитура будет отправлена мною в Лейпциг через 5 дней. Пишу эти строки на тот случай, если бы телеграмма почему-нибудь не дошла. Извините, что задержал «Поэму», но за последнее время я увидел возможность во многом усовершенствовать инструментовку и, конечно, не мог не осуществить всех намерений». Как и всегда, пять дней ничего не изменили. В октябре он уже пытается вымолить новую отсрочку: «Мне переслали из Парижа письмо Попечительного совета, на которое спешу ответить Вам и сообщить, что «Поэма экстаза», задержанная мною вследствие больших изменений в оркестровке, будет отослана в Лейпциг дней через 8». Но и этот срок сгорел, как и предыдущие. И 22 ноября (4 декабря) он снова просит извинения: «Мне бесконечно стыдно, что я на несколько дней задержал партитуру «Поэмы экстаза». Вот как это вышло: в тот день, когда я должен был ее послать в Лейпциг и отправил уже телеграмму Александру Константиновичу «expedie partition», я, перелистывая, с ужасом увидел, что целый отдел меня не удовлетворяет по инструментовке. Я был уверен, что переделаю его в несколько часов, а на

самом деле это затянулось гораздо дольше».

Он не знал, что его задержки — лишь на руку Арцыбушеву, который так хотел избежать исполнения «Экстаза» в беляевских концертах. Но сам композитор работой был доволен: он написал действительно вершинную свою вещь. В письме к Альтшулеру говорит не без гордости: «А «Поэму экстаза» ты не узнаешь! Сколько нового! и детали в музыке и инструментовке! Я только последнее время начал быть ею доволен. Думаю, что будет недурно! Последние дни я никак не мог остановиться, открывал все новые и новые горизонты в инструментовке».

*

«Уж не сходит ли он с ума на почве религиозно-эротического помешательства?» Эта фраза Римского-Корсакова если и была «домыслом», то, по крайней мере, не была «умыслом». Это был взгляд «трезвого», далекого от всякой мистики Николая Андреевича на творчество композитора, пронизанного мистической идеей. Многие мемуаристы оставили свидетельство о странном, как бы слегка «опьяненном» взгляде Скрябина. Идея храма в Индии явно намекала на религиозную основу его сочинений, которые последовали за «Божественной поэмой». Сами пояснения композитора заставляли думать о чрезмерном «эротизме» его творчества. Но «эрос», лежавший в основе скрябинского творчества, имел мало общего с вульгарным пониманием этого слова.

«Раз мы пошли с Александром Николаевичем в Музей Лувра, — вспоминала Маргарита Кирилловна Морозова о парижских встречах с композитором, — но на картины мы не смотрели, так как он вообще мало ими интересовался, слишком он всегда был как-то одержим своей внутренней работой. Мы сели на диван и говорили главным образом о «Поэме экстаза». Александр Николаевич мне объяснил подробно, как он представлял себе самый экстаз. Как мировое, космическое слияние мужского и женского начала, духа и материи. Вселенский Экстаз — это эротический акт, блаженный конец, возвращение к Единству. Конечно, в этом эротизме, как и вообще в Скрябине, не было ничего грубого, сексуального. «Поэма экстаза» эротична в этом смысле слова, этот эротизм носит космический характер, и мне кажется, что в ней вместе с тем уже чувствуется какой-то отрыв от земли, который так сильно и окончательно отразился в последних произведениях Скрябина».

О творческом «эротизме» Скрябина скажет и Сабанеев. «Ведь

Мистерия — это акт эротический, акт любви» — такие слова произнесет композитор в воспоминаниях. Земная любовь, — поведал своему будущему мемуаристу Скрябин, — это лишь отражение этой космической любви, слабое «подражание» ей. В земной любви за моментом крайнего напряжения наступает «расслабление». Там же, в «Мистерии», все закончится «исчезновением в небытие», «дематериализацией». Скрябин будет развивать идею, сообщив, что в мироздании полярность мужского и женского начала — тоже лишь «прообраз», что на высшем уровне «полярность будет лаской *Единства по отношению к множеству*». «Мне часто казалось, — вспоминает Сабанеев, — что какие-то странные и даже, быть может, страшные эротические грезы хранил про себя Скрябин в тайниках своего фантастического плана». На самом деле в скрябинских словах не было не только ничего «странного» и «страшного» — не было даже особой новизны.

Стоит лишь вспомнить про «элевзинские таинства» древности или прикоснуться к учениям эллинских мыслителей, чтобы увидеть исходную основу скрябинских идей. Один из знаменитейших мыслителей Эллады, Эмпедокл, учил, что в «телесной» основе мира лежат четыре стихии, знакомые всем эллинам: земля, вода, воздух, огонь. Каждое тело, каждое существо — это лишь определенное смешение этих начал. Но само смешение возможно при наличии главной силы, которая правит миром и может быть названа парой слов: «любовь — вражда». Почему хорошо философски начитанный Сабанеев, вспоминая частое выражение Скрябина «любовь — борьба», не вспомнил Эмпедокла, сказать трудно, скорее всего ему хотелось откровениям Скрябина придать характер очень странного чудачества. Но Скрябин знал учение эллинов не только по учебнику своего давнего друга и философского наставника Сергея Николаевича Трубецкого, но и через беседы с ним, далеко выходившие за рамки какого-либо учебника. «Любовь — вражда» Эмпедокла точно выражалась и единым словом: «эрос». Это он «соединяет» и «разъединяет» разные начала, разные тела, разные души. И Платон в диалоге «Пир» пропел целый гимн эросу, не столько сочиняя, сколько уточняя ту картину мира, которая для эллинов была очевидностью. «Философия»: уже внутри самого этого слова («любовь к мудрости») обозначен эрос. Платон и рисует образ «восхождения» эроса через разные его воплощения — от самых «плотских» до самых одухотворенных, «идеалистических».

Скрябин через свою музыку услышал в мире то, что «подзабыла» цивилизация: эрос — не только соединение тел, не только соединение душ, но — важнейший принцип вселенной. Печать эроса лежит на всем, что

имеет отношение к жизни. И здесь звуковой мир Скрябина часто совпадает с тем, что в слове выразил другой его современник — Василий Васильевич Розанов.

Книги этого крайне оригинального и дерзкого мыслителя рубежа веков для многих современников стали откровением. Центральная точка притяжения его мысли — мистика пола. Розанов временами бывает удивительно созвучен Скрябину. И не только в своих идеях. Ему был дан и дар слова. Некоторые страницы Розанова — словно овеяны теми же «ласками», которые слышатся в звуках Скрябина:

«Ночь для каждого единичного существа играет роль *полога*, закрывающего его от всех очей и от него самого закрывающего все предметы, кроме самых ближайших. Сочетание полов оживленнейшая, одушевленнейшая минута: итак, минуты и часы ночи отнюдь не есть спускающийся на землю *паралич* бытия, *сонливость*, *недвижность*. Ночь имеет в себе *душу*, но другую, чем день; имеет жизнь в себе, пульс, но не тот, каким бьется день. Ночь — иное *существо*, чем день; и в ночь в нас пробуждается иное же существо, чем какое трудится, покупает, продает, хитрит днем. Ночь благоуханнее дня; торжественнее, тише. Цветы очень многие (напр., красивые белые цветы табака) только ночью раскрывают свои чашечки; жасмины ночью испускают сильнейший запах. Словом, вечером, к началу ночи, вся земля точно переменяет одежды: как англичанин, кончивший на бирже дела и вернувшийся домой, в семью. Конечно, возможно, что ночная психология всех тварей приспосабливается или проистекла из самого факта ночи; хотя можно думать и так, что сама ночь есть иной факт в психологии самой Земли: зачем бы Земле перевертываться на своей оси, а не летать вокруг солнца, обращенною к нему постоянно одной стороной, как Луна обращена вечно одной стороной к Земле (показатель, что на Луне *никогда* не было живых существ, жизни: ибо от жизни неотделимы *сон* и *бодрствование*)! *Сон* и *бодрствование*, две души в Земле, *сновидящая* и рациональная, «образом» и «подобием» отражающиеся и на всех тварях — есть не механическая, но метафизическая причина переворачиваний Земли «то на один бок», то «на другой». С ночью для *сновидящей* души Земли открывается *глубь* небес, *глубины* звездных недр, вовсе невидные, неосязаемые, незаметные днем. Ночью внутреннее «я» нашего существа выходит наружу, и оно встречается с *внутренним* мира, которое в эти только часы открывается человеку. Полог *вокруг* меня (тьма); но *надо* мною — свет, звезды, глубина небес, более различимая, чем днем. Только ночью видно *лицо* неба, выразительность, *черты* его, сокрытые вовсе за время дня. Я — *один* в ночи (сокрытость

окружающего): но этому одному говорит Бесконечное Единое Небо: «я» конечное и «Я» бесконечное смотрятся одно в другое, может быть постигаются, может быть даже любятся. И вот это же время, часы поэтических грез, горячих молитв (*всенощная, за-утреня*), суть вместе и часы, когда одновременно с раскрытыми чашечками цветов теплокровные животные также начинают сильнее благоухать; и, не рассеиваемые звуками слышания или образами — видения управляются этим почти осязательным, матерьяльным чувством. Ибо иногда кажется, что *запах* есть *душа* материи; как *аромат*, наверное, — *душа* цветка! Матерьяльные души существ начинают осязать друг друга и сливаются — раньше, чем их тела слились! Кровь приводится в волнение, как она не привелась бы образом, звуком: и зажигает тело, как фосфор — предмет, покрытый им. Входит в права свои «разум» тела, логос и Логос организма: невидимая мысль, бегущая по нему, соткавшая узор жил и нерв его, извека ткущая всякую вообще организацию! Семя, овит... почему это не есть также своего рода «слово» и Слово: но не разлетающееся миражем по воздуху, как слово, уст наших, но слово и Слово творческие, зиждущие, велящие; и *веления* которых уже суть *исполнения*...»

«Ночная» картина, звездное лицо неба — словно предвосхищают скрябинского «Прометея». «Теплота» и «аромат» этих строк созвучны солнечной «Поэме экстаза».

Пол, то есть то, что «заряжено» эросом, для Розанова есть величина космическая. Отсюда берет начало все: история, религия, состояние семьи и общества, культура, искусство^[108]. Живой мир пронизан полом, его можно обнаружить даже в простейшем «элементе» организма — в клетке, в которой как бы соединяются «оба пола». Бесполо же только смерть. С усложнением организма пол находит все более отчетливое и более яркое выражение. У человека пол — это начало личности. Он и заметнее всего в тех частях тела, где отчетливее выражено личностное начало: ладонь — самая живая, самая «индивидуальная» часть руки — это как бы «эмбрион лица», в ступнях заложен «почерк» походки, то есть другая «неповторимость» человека. Само лицо — это наибольшая «концентрация» личности. Но ему противостоит — равная по значению — та «точка пола», которая определяет все: «Фигура человека, «по образу Божию, по подобию», имеет в себе как бы внутреннюю ввернутость и внешнюю вывернутость — в двух расходящихся направлениях. Одна образует в ней феноменальное лицо, обращенное по сю сторону, в мир «явлений»; другая образует лицо ноуменальное, уходящее в «тот» мир...» В строении человеческого тела заложена симметрия. Не только «правого-левого», но и

верха-низа. Последняя и раскрывает сущность «точки пола» в ее отношении к человеческой голове: «Там — мышление, здесь — созидание; там как бы мир проектов, здесь — вещь выполненная, или, точнее, мир непрерывного выполнения. Тело мозга создает мысли, пустоты пола создают мыслящие тела». Голова дает возможность говорить. Из нее выходит «затвердевшая» в звуке мысль. «Точка пола» тоже способна, но к другого рода слову. «Осмысленность рожденного слишком твердо говорит о мысли в зачатии: но не нашей мысли, а такой, для которой тела наши суть орудия, как мясистый язык есть орудие нашего слова». Каждый рожденный в земной мир — это Божье слово, «произнесенное» через разницу полов и явленное миру. Поэтому пол — духовен, а сближение мужского и женского начала — «есть озарение пола, минута его гениальности». Через пол явлена изначальная и извечная связь: связь людей, поскольку они происходят от Адама и Евы, связь тела и духа, связь человека с мирозданием. Здесь же — основа творческого начала, поскольку каждый новый человек, появляющийся на свет, тоже *творится*, и творится «по образу и подобию Божию». Но слово «религия» и значит «связь». И потому Розанов приходит к самому резкому выводу: «рождающие глубины человека действительно имеют трансцендентную, мистическую, религиозную природу». И, соответственно: «Нет чувства пола — нет чувства Бога!»

То, что мыслитель выражал через слово, то композитор являл в звуках. В его произведениях много «ласк» и «исступлений», ритмика его произведений полна то «истомы», то нервной «дрожи», импульсивных судорог, взрывов, то — изнеможения. Все живое пронизано эросом — даже мысли, идеи, сама способность творить. Это знает Скрябин, когда начинает говорить звуками. Но ясно: он чувствует и религиозную основу явленного ему в звуках эроса.

В то время когда Скрябин работал еще над «Божественной поэмой», в России в журнале «Новый путь» начала печататься большая работа «Эллинская религия страдающего бога». Ее написал поэт-символист, редкий знаток античности Вячеслав Иванов. За этой работой последуют многочисленные статьи, в которых многое недосказанное в «Эллинской религии» будет прояснено и названо.

Жизненные пути композитора и ученого-поэта пересекутся в будущем. Их идеи — пересеклись в настоящем.

Страдающий бог — это бог Дионис, который так часто толкуется поверхностно как «бог вина». Но в основе культа Диониса у эллинов лежало вовсе не вино, хотя и оно присутствовало в «действе»^[109]. Дионис — это бог, в котором отразился календарный цикл. Каждой весной он

возрождается, чтобы позже, когда «созреют плоды», погибнуть во время оргии. В дионисийском празднестве сопровождающие Диониса менады (или «вакханки») пением, плясками, самим действием доводят себя до «экстаза», то есть до полной утраты чувства собственного «я». Они впадают в «священное безумие» (здесь может сыграть свою роль и вино, однако не одно только вино есть путь к экстазу). И в состоянии полного исступления они разрывают своего бога на части. Дионис погибает, он сходит в царство мертвых, чтобы весной воскреснуть вновь.

Если Розанов в стиле своих статей доходил и до словесной «ласки», и до «огненного», испуганного глагола, то Иванов предпочитает торжественное велеречие:

«Миф — зеркало культа. Чудо — зеркало души. Чудесный мир мифических вакханок — психология вакханок исторических. Оба полюса экстаза представлены в мифе: экстаз блаженный и экстаз убийственный. *Taedium sui*, тоска личной обособленности, освобождение от тесноты личного сознания, от тюрьмы я, выход из своей темницы и своей немощи — вот что составляло смысл и душу дионисийского разрешения и окрыления. Но наступало мгновенье в напряжении этих восторгов безличного счастья, когда они переходили в невинный и священный голод истребления. Невинный, потому что бесцельный и бессознательный. Бесцельность — вот признак глубочайшей потребности. Где говорит стихия, там молчит разум. Цели нет в игре и пляске, в слезах и смехе. Не было цели и в вакхическом возбуждении. Ибо служение богу и жажда исполниться им не исчерпывают явления полярности дионисийского аффекта. Его корни лежат непосредственно в первоосновах психической жизни».

В построениях Вячеслава Иванова миф обретает универсальные черты. Через разъятие на части «страдающего бога» и его возрождение из праха объясняется и основа мироздания, и сознание древнего человека, и современное состояние культуры, и сущность театра, и задача современного художника. «Вселенская жизнь в целом и жизнь природы, несомненно, дионисийны... Но состояние человеческой души может быть таковым только при условии выхода, испуганности из граней эмпирического я при условии приобщения к единству Я вселенского в его волении и страдании, полноте и разрыве, дыхании и воздыхании». В дионисийстве — «ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге».

Из дионисийских оргий родился европейский театр. Тогда, в древности, «каждый участник имел пред собою двойную цель: соучаствовать в оргийном действии и в оргийном очищении, святить и

святиться, привлечь божественное присутствие и воспринять благодатный дар, — цель теургическую, активную и цель патетическую, пассивную». Когда же с возникновением театра произошло разделение участников на героя и хор, актера и зрителя, поэта и толпу — между разными полюсами зажигалось все то же религиозное начало, почему Аристотель и мог писать о венчавшем трагедию катарсисе — то есть «очищении» зрителя.

В нынешнем театре живая древность только лишь «тлела». Потому сам Вячеслав Иванов мечтал о театре будущего, когда театральное действие вспомнит о своей мистической основе, когда зритель станет и соучастником действия. «Мистерия» Скрябина настолько близко подходила к его мечтаниям, что будущее сближение этих людей и художников было неизбежностью.

Разумеется, в эти годы Скрябин не знал еще статей Иванова. Но он знал некоторых его вдохновителей: знал о «мистериях» древности, знал античных мыслителей, знал Ницше, который всех заставил говорить о «дионисийском» и «аполлонийском» начале в творчестве^[110].

*

Иванов выводил из «дионисийства» не только европейскую историю, философию, культурологию, театрологию... Он видел в Дионисе и важную для человечества психологию: «Очевидно, миф ищет выражения чему-то данному изначала; и вероятным становится, что не экстаз возник из того или иного представления о боге, но бог явился олицетворением экстаза и как бы разрешающим и искомым видением охваченного беспредметным исступлением сонма «вакхов»...»

Психология предшествовала религии. Поэтому Дионис имел столько «предшественников», один перечень которых в исследованиях Иванова занимал довольно много места. Религия рождалась из потребности человека «прикоснуться» к божественному. Разные культы «предвосхитили» Диониса. В их основе лежало все то же переживание: приобщение к божеству через жертву, слияние жертвы с тем, кто приносит ее, преодоление своего тесного «я» через прикосновение к «Я» всеобщему. Дионис, явившись в мир, вобрал в себя целое множество подобных себе культов.

Ныне религия Диониса ушла в прошлое. Но то, что для эллинов было религией, то для современного художника — способ переживания. Он чувствует «дионисийское» волнение, он «выходит из себя» и — прозревает

высшие сущности, которые потом запечатлевает в своем творчестве. Здесь, через экстаз, художник идет от «реального» к «реальнейшему», от мира явлений к миру идей. Это и есть путь «восхождения», тогда как последующий — закрепление виденного в образах — есть путь «нисхождения».

Но и эти термины обнаруживают у Иванова иные пласты их понимания. В формуле «от реального к реальнейшему», как и в образах «восхождения» и «нисхождения», содержится и стремление человека к Богу (путь его восхождения через экстаз, имеющий дионисийскую природу, как ответ на «нисхождение» Бога через жертву). И поскольку это восхождение — задача общечеловеческая, то и задача художника-символиста, своего рода «жреца», посредника между Богом и народом, оказывается чрезвычайно высокой. Он сам приобретает в этом «подвиге восхождения», отрешения от себя — черты богочеловеческие. В «нисхождении» же он приносит людям плоды своего в сущности не личного, но сверхличного, «соборного» творчества.

В основах своего творчества Скрябин во многом подобен художнику из теоретических построений Иванова. Только композитор знал не «видение», но «слышание» миров иных. И — при «нисхождении» — математически точное его запечатление.

В плане историческом Иванов увидел в Дионисе «тайного и внутреннего союзника» Христа, в религии Диониса — «Ветхий завет» язычников. Дионис умер, отдав многие свои символы Иисусу. Но сама идея «воскресения», сблизившая Диониса и Христа, в дионисийстве и христианстве играла далеко не одинаковую роль.

Дионис умирает и воскресает постоянно, он снова и снова готовит «катарсис» у соучастников действия. Христос пришел однажды, был распят — и воскрес. Своим единственным восстанием из мертвых он как бы разомкнул тот временной круг, в котором пребывало древнее, дионисийское сознание.

Следующее, «второе пришествие» Христа обещано, однако оно отнесено в будущее, в неясные сроки. И потому понятие о времени, питавшее древнее сознание (время — циклично), и понимание времени христианами — разнятся. После воскресения Христа время — если не линия, уходящая в бесконечность, то, по крайней мере, дуга огромного круга, когда его кривизна почти не ощущается, а будущее воспринимается как неясное многоточие. Там ждет «Апокалипсис», «Суд Божий», «Преображение мира».

Туда, в это многоточие, и устремил свои помыслы Скрябин. Для него

существовало в настоящем лишь то, что готовило это преображение. И жажда «конца света», «конца времени» сближала его сознание с участниками дионисийских оргий. Отсюда его «как бы опьяненность», его «безумие», которое вовсе не было «помешательством», а во всем было подобно «священному безумию» менад.

«Поэма экстаза» вначале и мыслилась как «Оргиастическая поэма». Но, живя за границей, будучи, в сущности, «творческим одиночкой», Скрябин не мог бы написать «коллективное действо». Оно потребовало бы не одной только музыки, а гораздо большего^[111]. В «Экстазе» Скрябин взялся — через музыку — пока лишь за подготовку этого большего. Но «Оргиастическая поэма», превратившись в «Поэму экстаза», сохранила основное «ядро переживаний», поскольку сам Скрябин испытывал совершенно «дионисийское» волнение, «прозревая» свое произведение.

«Слишком он всегда был как-то одержим своей внутренней работой» — фраза Морозовой точно выхватила эту особенность жизни Скрябина: он большую часть времени — даже на людях — проводил в творчестве и очень редко «выходил» из этого состояния. Его странный взор — это взор человека, «опьяненного» творчеством. Всякий художник, когда он забывает о «человеческом, только человеческом», когда он «врастает» в создаваемое произведение, находится в состоянии «творческого безумия», когда мир, им создаваемый, кажется более реальным, нежели мир, в котором он пребывает. Скрябин всегда и везде находится в таком состоянии. Он хуже видит мир вокруг себя, нежели мир своего воображения. Отсюда — все его странности: «солипсизм», вера в полную осуществимость своей «Мистерии», отношение к другим композиторам, которые «слышатся» им не как слушателем, но как созидателем нового. В «Поэме экстаза» он изобразил творчество как оно есть, передав «дионисийский восторг» творческого экстаза, «выхода из своего я», когда художник, преодолев свою ограниченность, касается «миров иных». И поскольку творчество для Скрябина — не просто время от времени испытываемое состояние, но «способ жизни», то «Экстаз» стал и своеобразной автобиографией в звуках, и совершенным изображением творческого сознания как такового, да и самого Творчества.

*

Исследователи давно уже разложили «Поэму экстаза» на составляющие ее темы, лейтмотивы, общий план. Архитектоника поэмы

столь сложна, что четко провести границы — где «заключительная партия» в экспозиции, где начинается разработка и так далее — не так просто. Новый тематический материал способен появиться не в экспозиции, а чуть ли не в середине разработки (как «тема протеста»), И все же сложность музыкальной архитектоники лишь подчеркивает, что «строилось» это произведение не только по музыкальным законам. Метафизика сказывается не только в названиях тем, не только в их полифоническом соединении, но даже в особенностях проведения.

Композитор «томился» создаваемой вещью, неоднократно переделывая и темы, и весь план поэмы. Когда он вынужден был отрываться от сочинения, когда он зарабатывал концертами, пытался найти издателя, бился, чтобы хоть как-то достать денег на жизнь, — он все равно жил поэмой. И даже если бы ему не надо было отвлекаться от ее сочинения, он вряд ли бы смог создать свое детище намного раньше: «Поэма» от зарождения до появления на свет должна была пройти все стадии «созревания», какие проходит и живое существо. Мемуаристы, вспоминая «заграничного» Скрябина, рисовали его, как правило, или веселым, или удрученным, — радостным в минуты творчества, сокрушенным в трудные минуты и часы. Но главный лейтмотив его жизни в Европе — томление: в душе композитора роились ненаписанные произведения и требовали выхода. Более всего «томила» его «Поэма экстаза».

Она и начинается с «темы томления», тихо, с пометкой *dolce*, то есть «нежно», неожиданно высвечивая музыкой самое сокровенное. Если в «Божественной поэме» отразились в преображенном виде события его жизни, то в «Поэме экстаза» — его «творческая биография».

Тема «томления» удивительна своей «симметричностью»: движение вниз — возврат, такое же движение вверх — возврат, и в самих движениях и «движеньицах» мелодии — колебание. Тоненькие, узорные звуки «вращаются» вокруг явно ощущаемого звукового центра. Тема совершенно «графична», будто «вычислена». И в то же время чувство томления она выражает с исключительной точностью. Столь же «графична» будет и самая знаменитая тема «Поэмы экстаза» — тема самоутверждения, состоящая из «взлетающих» кварт и нисходящих секунд. «Я много читаю, — писал Скрябин Морозовой в 1907 году, — сочиняю, то есть скорее вычисляю, и за день так устаю, что в 11 часов не могу не лечь спать». «Рациональное» начало, жившее в композиторе, действительно «оставило след» и в архитектонике произведения, и даже в строении тем. Но «увидеть» эти «вычисления» можно, лишь изучая партитуру. На слух

музыка «Экстаза» чисто эмоциональная. Это свойство — слияние рационального и эмоционального начал в единое нерасчленимое целое — всегда было присуще Скрябину. И если в «Божественной поэме» эмоциональное начало преобладает, если в будущем «Прометее» разум — уже в силу самого замысла — должен будет как бы стоять *над* чувством, то в «Поэме экстаза» обе стороны творчества достигают совершенного единства. Скрябин сочинял и «вычислял» свою поэму с 1904 по 1907 год. Но в своих «вычислениях» он настолько «горел» рождающимся произведением, что и они полнились морем переживаемых чувств, да и выматывали не меньше, нежели сочинение «как таковое».

«Божественная поэма» начиналась с «я». В «Экстазе» тема самоутверждения, это новое «Я есмь!», отнесена к концу экспозиции. Первично творческое томление, та «питательная среда», из которой и родится всякое произведение. Звуковые интервалы, заданные вступительной темой, — это своего рода музыкальные «атомы», даже «прообразы» последующих тем. Трепетному узору «томления» отвечает нежный нисходящий мотив из двух нот в верхних регистрах. Он тоже из тех «исходных идей», лик которых проступает в самых значимых местах произведения. И снова — тема томления... И еще раз...

Есть у Валерия Брюсова раннее стихотворение «Творчество», вызвавшее у современников и гнев, и насмешки. Оно изумляло обилием противоречивых образов. Но сама его звучность заражала, заставляла повторять как заклинания: «Тень несозданных созданий колышется во тьме»... Или: «Фиолетовые руки... полусонно чертят звуки в звонко-звучной тишине...» Брюсов представил ночную жизнь поэта, где реальность слилась с миром воображения. Звуковая вселенная скрябинской поэмы зарождается не ночью, скорее — ясным утром^[112]. Но и здесь есть своя «звонко-звучная тишина», и здесь, в теме томления, движутся «тени несозданных созданий». Другой современник Скрябина, Василий Розанов, столь чутко «вслушавшийся» в мировой эрос, тоже сказал об этом изначальном состоянии, когда вместо будущей реальности существуют лишь ее многочисленные возможности: «Потенции — это незримые, полусуществующие, четверть-существующие, сотосуществующие формы (существа) около зримых (реальных). Мир, «как он есть», — лишь *частица и минута* «потенциального мира»...»

Не любая «потенция», не любая возможность находит свое продолжение в действительном мире. Но все, что рано или поздно проявляется, первоначально живет лишь как «потенция». Не каждое зерно, упавшее в землю, даст росток. Но всякий росток выходит из земли.

Звуковой мир любого симфонического произведения имеет в основе какие-то «потенции» — мотивы, ритмы... Но Скрябин взялся не просто написать музыкальное произведение, он изобразил и само его рождение. «Экстаз» выходил из «томления», рассказывал о появлении на свет всякого произведения, в особенности же — самого себя.

Произведение о произведении, о минутах творчества. В литературе XX века их будет создано невероятное количество, тема писательства найдет самые изощреннейшие способы выражения. Но любое запечатление этих минут в XX веке все-таки будет уступать пушкинскому:

...И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут...

Забить мир. Погрузиться в «сладкую тишину». Усыпиться «воображеньем» (творческими мечтами). Услышать в себе пробуждение «поэзии». У Скрябина это выразится в темах «томления», «мечты» и «кусочке» темы «воли», которая в полном виде появится позже. Лирическое волнение воплотится в «теме полета», все остальное — в драматическом узле трех тем: «тревоги», «воли» и «самоутверждения» и в еще позже вступающей теме «протеста»...

Пушкин дал мгновенный «набросок» творческого состояния. Стихотворение «Осень», где появились эти строки, лишь подошло к более подробному описанию. Оно прервалось вопросом, за которым следуют несколько строк многоточий..

Возможно, Пушкин намеренно «снял» дальнейшее описание, поскольку строки подвели к «сердцевине» поэтического священнодействия и многоточия могли говорить и о его «неописуемости», и о том, что сознание поэта уже «погрузилось» в творчество. Скрябин

изображает все «стадии» развития художественной идеи с редкой тщательностью.

*

Начало «Поэмы экстаза» содержит в себе, как в зерне, все произведение. Даже когда еще не все темы «явлены» слуху, их незримое присутствие «реет» над музыкальной тканью произведения. Первые звуки... Сознание «отключилось» от внешнего мира. Оно томится неясным предчувствием. Но «томление» — не просто «исходная точка» творчества. В первые мгновения, когда сознание только-только пробуждается к действию, оно не прерывается. Но и далее, на время отодвигаясь, сменяясь другими эмоциями, «томление» возникает вновь и вновь. Так будет на протяжении всей «Поэмы экстаза». В моменты творческого подъема «томление» часто уходит или преобразуется до неузнаваемости (как, например, в конце разработки). Но во время спада именно оно «подпитывает» энергию творчества (это отчетливо слышно в музыке) и возрождает в художнике его животворящую силу. В «Божественной поэме» такой «сквозной» энергетической силой обладал возглас: «Есмь!» Волевой импульс «пробуждал» сознание героя, когда он был полностью повержен. В «Поэме экстаза» эта «изначальная энергия» воплотилась в тихом «томлении». Но не только в нем. Именно потому, что тема «томления» своим интонационным наполнением предвосхитила важнейшие темы всей «Поэмы»^[113], мировая энергия распределилась по всей музыкальной ткани произведения в виде отдельных мотивов, интервальных «ходов», часто «вживленных» в темы, но не менее часто звучащих и обособленно — то в виде сопряженного материала, то в виде «осколков» прежнего.

После третьего проведения исходной темы проступает другая. В более развитом виде она будет названа «темой воли». Здесь — лишь обозначение ее. Первая из «новых» тем, зарождающаяся в живом «бульоне» образов, возникающих из первичной творческой истомы, пока еще не обрела свои окончательные черты. Пока эта тема скорее — «потенция» воли, нежели воля как таковая. Но с первыми ее шагами (настойчивый возглас, пунктир на одной ноте, за которым — спадающая ломаная фигурация) в прежнее «умиротворенное» последование звуков входит «силовое», действенное начало («Душа стесняется лирическим волнением...»). Пока оно лишь мелькнуло, лишь чуть-чуть «проступило» сквозь нити истомы. Но именно оно, «действие», и станет главным в кульминациях произведения.

...Если пересказывать прозой поэтическое произведение — получится лишь бледная, нелепая его копия. Музыкальное произведение «переложить» на слова почти невозможно. Разве что попытаться увидеть его не во времени, но сразу, «целиком», и после попытаться очертить отдельные впечатления. С неизбежной для такого описания «набросочностью», поскольку «музыкальное целое» всегда будет многомернее словесных «оттисков» с этого целого.

Отдельные темы. Как они прописаны, *прорисованы* композитором! Тема «мечты». Она столь же созерцательна, как и тема «томления». Но здесь больше изломов, тихого каприза... «Тема полета». Ее «порхание» выразило, конечно, полет творческой фантазии. Но его вполне можно услышать как живой, реальный «полет». И не только услышать, но и почти «увидеть». Траектория звукового движения — столь же причудлива, как причудлив воздушный танец бабочки; но «полетность» нарастает, музыка прочерчивает все более «длинные» траектории, становится все более дробной, «взвывающей», пока не обрывается легкой паузой, за которой — проступает лицо плавной «темы возникших творений»... «Вы, боязливые жизни зародыши...» — слова из стихотворной поэмы Скрябина лишь крайне скупо называют те чувства, которые оживляет музыка. Уже на этом «отрезке» произведения можно уловить главное: «Поэма экстаза» — психология творчества в звуках, которая и повествует о душе художника (с ее «томлениями», «мечтами», «полетами» и «творениями»), и дает почувствовать ее жизнь «изнутри».

Это была задача невероятной сложности. Может быть, потому она и потребовала такого множества тем? (Сам композитор говорил о восьми, его толкователи готовы были открывать новые и новые.) Слушая «Поэму экстаза», мы все время остаемся погруженными в «жизнь художественного сознания». Тема «тревоги» (в стихотворном варианте «Поэмы» — это «ритмы тревожные») с ее зловецей оркестровой окраской — единственный знак «внешнего мира». Ее появление было неизбежно. Сколько раз Скрябин томился «Поэмой экстаза», «летел» в своих музыкальных фантазиях, и сколько раз его полет прерывался житейскими «дрязгами»: нескончаемая нищета, попытка заработать концертами, разрыв со многими из прежних друзей, не одоббившими его новый брак, ссора с беляевским издательством... Внешний мир не давал творческого покоя. Его «зловещие фанфары» — глухо и неумолимо вплелись в ткань музыкальной поэмы о творчестве. Но — художник верен себе и здесь — тема эта не вырывается из круга творческого сознания. «Ритмы тревожные» — необходимый и неизбежный момент самого творчества. Художник, создавая произведение,

«подчиняет» эту тревогу своим задачам. Потому в кульминации та же тема «тревоги» даст невероятной силы ликующие звуки.

*

Изображая музыкой все превращения творящей души, Скрябин не ограничился изменением характера тем, их «сшибкой», их сплетениями. Как при столкновении нескольких сил, нескольких вихрей рождаются побочные движения, «вихрики», так и в «Поэме экстаза» после пронесшихся ураганов звуков, сменяемых затишьями, начинают витать мотивы, словно «отколовшиеся» от других тем. Так рождаются и звуковые «вздохи». Сначала — глубокий «выдох», затем — «выдохи» тихие, «спадающие». (Невероятно: поначалу «вдохи» не слышны, и тем не менее между «выдохами» они почти *физически* ощутимы.) В своей последовательности «вздохи» напоминают и тот начальный секундный мотив, который прозвучал в первых тактах произведения, и какие-то изначальные «атомы» темы «возникших творений». Словно от звукового тела мелодии отделился ее «ореол». Вместе с тем короткий мотив — шаг на сексту вниз — становится «знаком» этой темы. Скрябин переходит на символический язык, сжимая уже прозвучавшие мелодии до коротких, магических «восклицаний». Он начинает говорить «музыкальными намеками», не договаривая то, что «внутри» творческого сознания понимается с полуслова.

Литература начала века тоже научится говорить на таком «сокращенном» языке. В книгах Василия Розанова «Уединенное» и «Опавшие листья» фразы часто будут недоговариваться, сжимаясь даже до одного слова. И в этих «фразах-словах» будет жить эхо уже произнесенных мыслей. Позже подобные «недоговоренности» появятся в эпоху революций и смут у Марины Цветаевой, Алексея Ремизова, Зинаиды Гиппиус, уже в эмиграции — у Георгия Иванова, Георгия Адамовича... Многие испытают воздействие этой странной, сжатой до предела литературной речи, какую раньше можно было встретить разве что в черновиках писателей, поскольку только в мыслях и записях для самого себя люди часто говорят одними намеками.

Скрябин *подобное* стал творить из музыкальной речи. Композитору, чтобы запомнить мелодию, иногда достаточно записать лишь самый характерный мотив или даже интервал. (Именно так, языком «намеков», Скрябин и «записывал» сочиненные куски, большую часть рождаемой

музыки сохраняя в памяти. Об этом говорят многие из сохранившихся записей.) Но если теперь в «Поэме экстаза» композитор проник в самую глубь творческого сознания (в мгновение художественных «прозрений» оно всегда понимает себя с полуслова и полувздоха), этот язык мотивов-знаков тоже должен был врасти в звуковое тело «Поэмы».

И вот оказалось: тема способна упроститься до «сигналов», появление которых вряд ли можно назвать «проведением темы», но скорее — указанием на нее. И все же, появившись на свет, став не только «указанием», но и живой музыкой, эти «знаки», эти «вздохи» начинают жить уже самостоятельной жизнью, обрастая образной «плотью». Сначала «вздохи» — это просто «спадающие секунды», «оплетаемые» темой томления, потом секунды со «взлетами» и «спусками» — как глубокий вдох и выдох, которые тоже движутся, «снижаясь». Наконец, это уже дыхание всего оркестра. Оно нарастает; звуковой «вдох — выдох» становится глубже, он уже напоминает взмахи большого крыла...

«Зримость» музыки. Эта особенность «Поэмы экстаза» — из основополагающих. И «томление», и «полет», и пульсация «ритмов тревожных», и взлетающие плавные рывки темы «самоутверждения», и гневный речетатив «темы протеста»... «Зримость» скрябинских тем рождается из невероятной «выпуклости» мелодических характеров. Возможно, она же и привела его к идее *видимой* музыки^[114]. Тем более что также «видны» не только темы, но и столкновения, и сплетения их. Так и в середине произведения, в кульминации, которая почти равна финалу, «видишь», как из схватки «воли» с «ритмами тревожными» — выступает тема «самоутверждения», овеянная мотивами «полета». Как она движется к кульминации (парение, решающий полет на волне «ритмов тревожных», которые перевоплощаются здесь в фанфарное ликование, знаменуя, что тревогу художник и преодолел, и подчинил, преобразив в творческую энергию). Как, наконец, совершенно преображенный мотив из темы «томления», совсем подобный фигурации из темы «воли», поднимается вверх, до невероятного напряжения истомы и торжества, до экстаза. С этого невероятного форте звучит уже замедленный шаг «воли», напряжение спадает, наступает творческое утомление. И дальше — все затихает, замирает, смолкает... За творческим подъемом наступает апатия.

*

Вторая половина «Поэмы экстаза» (реприза и кода) — во многом

подобна первой. Только «сплетения» и «столкновения» тем здесь заметно изменились. Для Шлёцера, который в своем толковании опирался и на музыку, и на скрябинский текст, новый творческий «цикл» в произведении — это стремление к «иному», «новому». Творчество не может «закончиться». Дух после творческого подъема лишь на мгновение чувствует «скуку, уныние и пустоту», но потом — «вновь увлекается в полет». Были и другие трактовки репризы и коды. Бросалось в глаза, что реприза подобна не столько экспозиции, сколько новой разработке, из которой к тому же выпали значительные разделы «спокойного» течения музыки. Впрочем, ушел и прежний драматизм вторжения «ритмов тревожных». Такой «поворот событий» почему-то позволил отдельным толкователям считать, что музыкой Скрябин поведал о «бесконечности жизненной борьбы».

Опираться не на текст, но на музыку при изучении «Поэмы экстаза» — наверное, единственно возможный путь. Словесный вариант «Поэмы экстаза» сильно опередил завершение варианта музыкального. За это время в жизни композитора многое изменилось и переосмыслилось. Потому он и написал в декабрьском письме Арцыбушеву: «Текста я думаю не печатать при партитуре. Дирижерам, которые захотят поставить «Поэму экстаза», всегда можно сообщить, что таковой имеется, вообще же я хотел бы, чтобы относились сначала к чистой музыке».

Он всегда музыкой умел сказать больше, нежели словами. Но здесь она и вынашивалась значительно дольше. Поэма «в словах» не успела «дозреть» не только в поэтическом, но и в чисто смысловом отношении. Поэтому толкование Шлёцера в основном шло «мимо» музыки. Но и более широкое толкование произведения Скрябина, будто бы сказавшего о «бесконечности жизненной борьбы», слишком упрощает мысль композитора.

Жизнь творческого сознания содержит в себе много неявного, тайного. Она не любит раскрываться перед сознанием аналитическим. Но именно в скрябинском произведении «о творчестве» это сознание приоткрыло свои тайные законы.

*

Первая половина «Поэмы экстаза» (экспозиция и разработка) — это «дух» художника, рождающего произведение, дух, преодолевающий на своем пути трудности не только внешние, но и внутренние. Вторая

половина (реприза и кода) — это «дух» произведения, который преобразует сознание и душу своего творца.

Любое художественное произведение — не только музыкальное — несет в себе неповторимую «симфонию чувств», которую переживают читатель, зритель или слушатель. Но еще сильнее и «непоправимей» произведение действует на своего создателя. Чтобы «заразить» будущего слушателя, композитор должен пережить все то же, только в более сильной степени.

«И образ мира в слове явленный...» — эта строчка, выхваченная из Бориса Пастернака, относится не только к его собственной поэзии. И если переиначить: «образ мира в звуке явленный...» — то не только к творчеству Скрябина, который некогда был для мальчика Пастернака «звуковым божеством». Эта поэтическая «формула» говорит обо всех: в любом произведении запечатлевается не столько «мировоззрение» художника, сколько именно «образ мира». То есть не только «затвердевшее» в мыслях, словах, звуках, но и то, что более походит на вопрос, обращенный ко всем и ко всему.

У каждого художника свой образ мира, где зримая и слышимая реальности наделены особыми смыслами и чувствами. И это «содержимое души и мыслей» подвижно, изменчиво, всегда «неокончательно». Всякий художник когда-то был «начинающим», ставил первые неясные «вопросы», сочиняя — пытался если не ответить на них, то хотя бы прояснить. Но вот прошел год, два, три, десятилетие... Воплощенные образы зажили собственной жизнью. В центре вселенной художника стоит новое произведение, в центре его «образа мира» — новые открытия, новые вопросы, новые «вдохи и выдохи». И тем не менее художник помнит о прежнем, хотя всё, некогда столь близко пережитое и подробно, тщательно продуманное, теперь «замкнулось в себе», перестало быть главным в жизни, сжалось в единой «мысли-чувстве», отодвинулось на дальний край сознания.

Так, Александр Сергеевич Пушкин, посетив в 1835 году Михайловское, вспомнит десятилетней давности ссылку. И в стихотворении «Вновь я посетил...», которое стоит многих философских трактатов или житейских «опытов», прежний образ мира (с «Зимним вечером», где «Буря мглою небо кроет...») сжимается до нескольких строк.

Так и юный Достоевский, написав некогда повесть о несчастном чиновнике («Бедные люди»), через долгие годы вспомнит этот образ в «Преступлении и наказании». В центре романа — совсем иной герой: молодой человек, из идейных соображений покусившийся на чужую жизнь.

И все же в повествование вплетается и другая тема — о спившемся чиновнике Мармеладове. Исповедь этого героя сильнее писем-исповедей Макара Девушкина из «Бедных людей». Все, на что ранее уходило до сотни страниц, теперь сжато в одну лишь сцену. То, что роилось вокруг прежнего образа, теперь в сознании автора «спрессовано» до невероятной плотности. Но теперь этот образ уже лишен самодостаточности. Он ушел из центра внимания, сдвинулся куда-то «вбок», его собственная жизнь в романе зажглась новой энергией от иной идеи.

Так и ранние симфонические образы Скрябина найдут свое сжатое отображение в «Поэме экстаза». Хотя бы — из Первой симфонии: вступительное анданте «спрессуется» в «тему томления», порхающее скерцо (4-я часть) целиком уместится в несколько строчек «темы полета» в экспозиции, драматические 2-я и 5-я части слабым эхом отзовутся в сшибке тем — «тревоги», «воли» и «самоутверждения», хоровой гимн искусству, сжатый «до точки», — в ликующих звуках последней кульминации...

Но и в тех различиях, которые обнаруживаются между экспозицией и разработкой, с одной стороны, репризой и кодой, с другой — действует все тот же закон: что раньше было всем — и рождаемым произведением, и содержанием души художника — теперь отступает, начинает «спрессовываться»^[115].

В «Поэме экстаза» — если сопоставить ее с более ранними сочинениями — не просто можно «узреть» закон жизни творческого сознания, но она сама *изображает* этот закон. Спад после первой кульминации — это отдаление художника от мира, им созданного. Он еще должен к нему вернуться, чтобы добиться должного совершенства. Но такое удаление возможно лишь в тот момент, когда все им совершенное — все разнообразные мысли и переживания как бы «сожмутся» в одну идею-чувство. В сущности, ту идею, которая и лежит в основе произведения, но которая становится кристально ясной, когда произведение завершено^[116].

Во второй половине «Поэмы экстаза» как бы «выпадают» многие медленные, «бестревожные» части экспозиции и разработки. Рожденные в произведении переживания чуть-чуть «спрессовались» в сознании художника. Его «образ мира» — во время создания музыкально-философских образов — более всего претерпел изменения под воздействием «силовых» тем: под давлением «ритмов тревожных», под толчками «импульсов усилия» из темы «воли», в полете самоутверждения «Я есмь!». Созданные в экспозиции и разработке образы преобразили дух художника этой «триадой» тем (потому и выпали в репризе «медленные»

фрагменты). Но «пережитое» рождение и воплощение этих образов уже перестало быть «первичной» эмоцией, «катарсис», то есть «очищение» через трагедию, — уже свершился. Художник только-только отошел от созданного. И непосредственное переживание начинает замещаться «знаком», в котором прежнее¹ отчаяние может переживаться теперь как ликование. Из драматического «созидательного» состояния душа художника переходит в состояние «небожительства», «богоравности». То, что было больно, стало радостью, «вечным творчеством».

Последний, завершающий «рывок» «Поэмы» венчает этот гимн творчеству. Темы «ритмов тревожных», «воли» и «самоутверждения» идут в сложнейшем синтезе. От темы воли «отсоединяется» трехнотный мотив, который превращается в триольный, триумфальный «фон». В него — в сопровождении «ритмов тревожных», переродившихся в торжествующий «аккомпанемент» духовых, — громогласно вступает «расширенная» (проведенная в увеличении, — медленнее, непреложнее) тема самоутверждения. Все темы, мотивы, звуки сливаются с перезвоном колоколов: художник создал произведение, и произведение преобразило его самого.

Последние такты «Поэмы экстаза» — самое невероятное, чего достиг Скрябин в музыке. За отзвучавшим громогласным аккордом, в котором еще не было чистого мажора и потому еще в глубине звукового напора чувствовалась остаточная тревога, наступает оглушительная тишина. На мгновение все замирает. Но вот — тихо-тихо — просыпаются секундные «томления-вздохи» всего оркестра, звучность нарастает, все больше, больше, «вздохи» секунд поднимаются выше, выше, выше — и наконец все разрешается в ликующий До мажор.

Финал словно провозгласил то мелодическое «зерно», из которого поэма проросла, ту «первопричину» произведения, которую в результате долгих мук творчества как бы прозрел композитор. Если экспозиция и разработка рассказали о творческом состоянии художника, реприза и кода — о его творческом преображении, то в финальных тактах все пережитое, переосмысленное сжимается в единое «мыслечувство» — восходя от «блаженного» пианиссимо до торжествующего многократного форте. Вся «Поэма экстаза» «свернулась» в единый образ.

Последние такты словно отвечают однажды брошенной идее Скрябина: внешнее утончение совпадает с высшей грандиозностью. Композитор всегда много бился над формой произведения, высчитывая все вплоть до количества тактов, до того, «хвостом вниз» или «хвостом вверх» записать ноту, до полной чистоты голосоведения. «Надо, чтобы меня

удовлетворило целое, форма, — признался он однажды Сабанееву. — Надо, чтобы было как шар». В «Поэме экстаза», которая словно выросла вся из нескольких мотивов и в завершении провозгласила осиянную истину, «сблизив» свое начало и свой конец, этот «музыкальный шар» совершенен. И ослепителен.

*

Это было впечатление не одного Скрябина. Многие переживали сходное. «Экстаз» завершался невероятным подъемом, крайним напряжением творческих сил, казалось, музыка в финале озарена ослепительным светом. Невероятная любовь Скрябина к солнечным лучам, даже к солнцепеку, неприязнь к шляпе в ясные дни — и последние такты «Поэмы экстаза» — это разные воплощения одного и того же чувства.

Среди его современников были и другие «солнцепоклонники». Василий Розанов настойчиво внушал: Солнце — это живое существо. «Разве вы не слышите, — взывал он, — как звенит Солнце. И лучи его тайно несут везде мелодию. И входят музыкою в цветок. И в человека тоже музыкою...» Константин Бальмонт одну из самых известных своих стихотворных книг наполнил этой «музыкой лучей»:

— Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...
— Ты от Солнца идешь и, как солнечный свет,
Согревательноходишь в растенья...
— Ты широко раскроешь очи,
Увидев Солнце в вышине!..

Само название книги звучало как клич: «Будем как Солнце». Словно отвечая на этот призыв, Александр Чижевский, ученый редкого универсализма, создает теорию о влиянии солнечной активности на земную жизнь: мы не «будем как Солнце», мы *есть* «как Солнце». Лучи нашего светила действительно входят в цветок, в природу, в человека, в человечество, и входят не только «мелодией». Мир сотрясается катастрофами, войнами, революциями тоже не без «импульсов», посылаемых Солнцем.

И Скрябин был «пронизан» не только мелодией, но и «взрывами» лучей. Последняя кульминация в стихотворной «Поэме экстаза» звучала

тоже на предельном форте:

Я миг, излучающий вечность,
Я утверждение,
Я экстаз.
Пожаром всеобщим
Объята вселенная...

«Высшая утонченность есть высшая грандиозность» — это та формула, которая, выраженная звуками, соединяла воедино микрокосм и макрокосм. Рождение «Поэмы экстаза» сопровождало не только создание ее стихотворного варианта. Тетрадь композитора пестрит нескончаемыми философскими записями.

Здесь, как и ранее, психологии больше, нежели философии. Настоящая жизнь Скрябина — это его творчество. Все прочее: нужда, неустроенность, необходимость давать концерты — это чуждое воздействие («ритмы тревожные») или досадные помехи. Записи Скрябина — не столько след «философских исканий», сколько фиксация самоощущений человеческого сознания в момент творчества или наброски для своего сочинения:

«Я начинаю свою повесть, повесть мира, повесть вселенной. Я есмь, и ничего вне меня. Я ничто, я все, я единое и в нем единообразное множество. Я жить хочу. Я трепет жизни, я желанье, я мечта. О мой мир, излученный, мое пробуждение, моя игра, мой расцвет (мое исчезновение), чувств неизведанный играющий поток. Еще, всегда еще, другого, нового, более сильного, более нежного, новой неги, новых терзаний, новой игры. Пока не исчезну, пока не сгорю. Я пожар. Я хаос...»

Страницы, которые могут показаться «изложением философии», вдруг перебиваются фразой: «другая редакция», за которой снова следует новое «изложение». Многие из написанного в прозе он позже запечатлеет в своих несовершенных стихах «словесной» «Поэмы экстаза»:

«Вселенная есть единство, связь сосуществующих в ней процессов. В своем единстве она свободна. Она существует в себе и через себя. Она есть (имеет в себе) возможность всего и всё. Возможность всего есть ничто (в смысле времени и пространства), есть творческая сила, свободная деятельность, хотенье жить.

Материал мира — любовь и мечта.

Последний момент — абсолютная дифференциация и абсолютное единство — экстаз. История — стремление к абсолютной дифференциации

и к абсолютному единству, т. е. стремление к абсолютной оригинальности и абсолютной простоте».

Записи эти — или наброски к «Поэме», или наблюдения за собственным творческим процессом, хотя внешне они и могут показаться изложением философских идей. За этими «фиксациями» вырисовывается самоощущение Скрябина в окружающем его мире, где творчество — корневая основа мироздания.

Плеханов был уверен, что «философия» Скрябина сводится к положению: историю делают герои, гении. На самом деле Скрябин воспринимал мир не так «однолинейно».

Вселенная — это живой дух. Он осознает себя во всех малых «я», в каждом человеке. Между индивидуальными сознаниями лежат плотные преграды: человеку не дано ощутить себя «в шкуре» другого. Даже если «Иван» вдруг «сумеет» ощутить себя совсем другим человеком, «Петром», то он уже есть «Петр» и ничего не знает об «Иване». Эти преграды неизбежны, раз само бытие есть множественность, дробность, существование в пространстве и времени. Но человек способен зато уловить в себе творческое начало «Я» вселенского, того, что вне времени и вне пространства, что пребывает в миге-вечности. Для духа Вселенной «дробность» — лишь необходимое условие и «объект» свободного творчества. И чем ближе отдельное, малое «я» к «Я» большому, к «Я» вселенскому — тем менее ему важна эта «множественность», поскольку это малое «я» узнает внутри себя жизнь единого, божественного «Я». Лев Толстой однажды передал свое творческое самоощущение: «Весь мир перевернется, если я остановлюсь». Скрябин ощущал то же самое. Только он никогда бы не смог вслед за трезвым Толстым назвать это самоутверждение «энергией заблуждения». Для него мир и был таков, каким он казался в момент творчества.

*

Малое «я» — это возможный путь к «Я» большому. И «Поэма экстаза» — это не только жизнь творческого сознания художника, но и творческого сознания Вселенной. Пожар этой Вселенной изливал лучи невероятной силы. «Творческое солнце» сжигало Скрябина. Арцыбушеву, уже отправив в печать свое главное детище, он пишет: «Кроме всего, как я Вам уже писал, я страшно измучен последнее время и все мне дается трудно. Я сидел эти дни буквально по 16 часов (без преувеличения). Я настолько

устал, что после отправки партитуры спал без просыпу 12 часов подряд. Надеюсь теперь отдохнуть как следует». Об этом же сне-обмороке пишет Неменовой и Татьяна Федоровна: «Саша получил телеграмму из Петербурга с просьбой прислать партитуру «Экстаза» как можно скорее, и началась тогда у нас такая спешка, что вспомнить страшно! Я говорю «нас», потому что, к счастью, оказалось, что и для меня много там работы. Мы просиживали до 5-ти часов утра и вставали в 7! Можете себе представить, в каком мы были виде! Наконец позавчера партитура была отправлена, и мы до сих пор так разбиты, что думаем только об одном — спать, спать, спать!»

Но, очнувшись от усталости, Скрябин снова «горит» творчеством. Совсем недавно он еще и еще раз просматривал партитуру: не нужно ли что-нибудь прибавить, что-нибудь изменить... Но, кончив свой «Экстаз», композитор буквально «хватается» за 5-ю сонату, долгое время жившую в набросках, и заканчивает вслед за «Экстазом». Близость этих произведений подчеркнута эпиграфом к сонате, взятым из стихотворной поэмы:

Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
Вы, утонувшие в темных глубинах
Духа творящего, вы, боязливые
Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу!

Эта фортепианная «дочь» «Экстаза» вылилась на одном дыхании, и Скрябин не без основания считал ее одним из лучших на тот момент сочинений. Невероятная быстрота, с какой он завершил сонату, граничила с чудом. Композитор и сам поражен, но еще больше изумлена Татьяна Федоровна. Еще недавно она искала сочувствия у Неменовой: «Бедный Саша страшно устал, и я с ужасом думаю о том, что он совершенно не отдохнул летом, как-то на нем отзовется это колоссальное усилие, он очень тревожно спит и вообще нуждается в покое и полном отдыхе от работы и забот». Теперь — не может скрыть своего восторга: «Я ушам не верю, до того это невероятно!»

Ослепительная «Поэма экстаза», в которую он вложил все свои силы, на мгновение вернула ему их, чтобы вокруг этого оркестрового «музыкального солнца» закружилась и своя «фортепианная» планета. Но невероятный, экстатичный творческий подъем кончился ударом. Ярчайший «музыкальный свет» «Поэмы» ослепил своего создателя.

О странном, внезапном недуге нет почти никаких свидетельств. Вдруг

нахлынул и вскоре отступил. Ольга Ивановна Монигетти, главный мемуарист, сказавшая о неожиданной потере зрения композитором, называла лишь причину: издерганные нервы и крайнее переутомление. Но столь «реалистическое» объяснение мало что объясняет в жизни человека, постоянно «отрывавшегося» от действительности, уходившего в мир иных сущностей. Судьба вслед за триумфом «Божественной поэмы», перешагнувшей «человеческое, только человеческое», не могла не напомнить о себе, выбрав жертвой дочь композитора. После пережитого в «Поэме экстаза» выхода за пределы своего «я», после ее *ослепительного* финала он не мог миновать *слепоты*. 5-я соната возникла столь быстро в состоянии музыкального «прозрения», которое он испытал, завершив партитуру. А духовное «прозрение» всегда граничит со слепотой плоти. Некогда Фамира-кифаред, коснувшись земным слухом живого пения муз, сначала лишился покоя, а потом лишил себя зрения. Скрябина погрузило во мрак его собственное, коснувшееся «небесных сфер» творчество.

Сестры Монигетти, до которых дошла страшная весть об их «Скрябочке», забыли о разрыве, о последнем холодном письме композитора. Они пытаются хоть что-то для него сделать. Связываются с фирмой Беляева, пишут за границу дирижеру Кусевицкому.

На беду окончание «Поэмы экстаза» так затянулось, что Скрябин долгое время не мог отвлечься от партитуры ради заработка. Но и нечеловеческое напряжение не помогло. Он торопился, выжимая из себя последние силы, но отослан «Экстаз» все равно был слишком поздно, не попав в список сочинений, получивших Глинкинскую премию.

Денежное положение вновь отчаянное. Композитор умоляет Морозову выслать раньше времени из его «пенсии» хотя бы триста рублей. Ту же сумму называет и в письме к Попечительному совету. Похоже, что его зов дошел вместе с призывом о помощи от сестер Монигетти. Он достиг «ушей» издательства. Глазунов настоял, и Попечительный совет выслал композитору 300 рублей в счет гонорара за «Поэму экстаза».

Напряжение спало. Татьяна Федоровна со вздохом пишет Неменовой: «Слава Богу, на этот раз обошлось без катастрофы»... О России думается все неотвязнее. Но в письме той же Неменовой Татьяна Федоровна может только посетовать: «Наши финансы в убийственном состоянии, просрочены паспорта, гардероб надо привести в порядок и купить себе хоть какие-нибудь теплые вещи, без коих немисливо ехать в Россию».

И все-таки заграничная жизнь композитора подходит к концу. Если «Божественная поэма» стала своеобразной «экспозицией» его творчества с 1904 года, если «Поэма экстаза» вместила в себя «разработку» (Больяско,

Женева, Америка) и «репризу» (Париж, Беатенберг, Лозанна), то последний во всем «зарубежный» год — это «кода».

*

В январе 1908 года композитора ждет Лейпциг: немецкая фирма Хупфельда хочет записать его игру на фоноле. Эти весьма несовершенные записи донесут «звуковой портрет» Скрябина-пианиста до более поздних времен. При всех недостатках фонолы, при невозможности запечатлеть виртуозную педаль композитора они могут передать если и не подлинную его игру, то хотя бы общий контур его исполнения. И главное — нервный, переменчивый ритм. Из Лейпцига приходится спешить обратно в Лозанну. Беспокойство композитора не напрасно. Скоро у Скрябиных появился на свет мальчик, названный Юлианом.

В жизни, когда отвлекаешься от творчества, все идет своим чередом. Семья растет. Квартира радуется тем, что она «довольно вместительна». Существование в Лозанне «несравненно дешевле, чем в Париже», но, главное, — как пишет он Морозовой, — ему не мешают работать: «Я могу играть хоть всю ночь».

Снова возникает фигура Плеханова, подаренный им сборник «Тернии без роз». Снова приходится давать концерты. На одном из них появится давний друг, рыбак Отто. Он чрезвычайно горд своим русским товарищем, но гордость его весьма своеобразна: «Ишь ты, какой шум он делает в одиночку!»

Будут и другие знакомые, среди них — два новых, Марк Мейчик из России и Альфред Жозеф Франсуа Лалиберте из Канады, — два пианиста, которые к его творчеству относятся с трепетом. Канадцу он подарит план своей 5-й сонаты. Мейчик, видевший эту рукопись, опишет ее, не сумев и через десятилетия скрыть своего удивления: «план был цифровой и состоял из целого ряда каких-то кружков и цифр, занимавших целый нотный лист».

В голове, как всегда, роятся новые планы. Скрябин заканчивает шесть пьес, которые задолжал беляевскому издательству. Появляется на свет и крошечный «Листок из альбома», в будущем — ор. 58. Обычно маленькие пьесы входят у него в тот или иной опус циклами. Обособленность этой вещи не случайна. В гармониях композитора происходит очередной скачок. Мимолетный «Листок из альбома» — предвосхищение всего позднего творчества Скрябина, в нем можно расслышать эхо будущего «Прометея» и даже поздних сонат.

И все-таки от напряженного сочинительства композитор пока отходит. Его время поглощают беседы со знакомыми и прогулки. Одна из них, когда скрябинская компания решила отправиться «в глушь», запомнится Марку Мейчику столь же отчетливо, как и план 5-й сонаты. Им хотелось найти место, где нет ни швейцарцев, ни их знаменитого сыра, ни их образа жизни. Они ушли далеко, действительно забрались в места, где не должна была ступать нога человека, — и вдруг наткнулись на вход в кафе.

Рассерженные путешественники зашли внутрь, выпили вина, потом перепробовали — одно за другим — прочие местные вина. Когда они спустились к Женевскому озеру, чтобы ехать домой, все, кроме Татьяны Федоровны, были чрезмерно веселы и «разговорчивы», на пароход загрузились с шумом. Уже на лозаннской пристани их настиг дождь. Александр Николаевич, вручив рассерженной жене зонтик, отправил ее домой, а сам с компанией остался пробовать другие вина.

*

В дни еще не утихшей творческой усталости, на излете апреля Скрябин получает телеграмму, которая сулила изменения его дальнейшей жизни:

«Boudete li lausanne nachale iunya Neobhodimio videt po vagenomou delou. Koussevitzky».

Русские за границей привыкли к такого рода посланиям, когда латинскими буквами писались русские слова. Телеграмму от Кусевицкого прочитать было несложно: «Будете ли в Лозанне в начале июня? Необходимо видеть по важному делу». Композитор не знал того, что творилось «за кулисами» его жизни, не знал, сколько сил приложили для его спасения сестры Монигетти. Он часто не знал о роли тех или иных лиц в своей творческой судьбе. Не знал он и того, что приглашение в Москву от Русского музыкального общества, которое он получит в мае 1908 года, могло последовать лишь после того, как Маргарита Кирилловна Морозова, в то время — член дирекции РМО, обязалась покрыть убытки по всем симфоническим концертам Московского отделения за 1908–1909 годы. Но таков был и дар Скрябина: говорить «веское слово» так, чтобы другие поневоле «вовлекались» в союзники творчества. Теперь в свою орбиту он втягивал и Сергея Александровича Кусевицкого. Впрочем, этот дирижер с замашками мецената умел думать не только об общем деле, но и о своем собственном. Настоящий артистизм невероятным образом совмещался в

его душе с настоящей предприимчивостью.

Сергей Александрович имел трудное детство, знал нужду, юношей с тремя рублями уехал из родного Вышнего Волочка в Москву, чтобы посвятить себя музыке. В консерваторию он попасть уже не успел: слишком поздно явился. Его приняли в Музыкально-драматическое училище Московской филармонии по классу контрабаса: за обучение на этом инструменте платы не брали. Упорство и одаренность сделали свое дело: в игре на столь «громоздком» инструменте Кусевицкий стал настоящим виртуозом. Он всячески стремился добиться невозможного, извлекая из «неповоротливых» струн певучий, совершенно виолончельный звук. Но мечтой Кусевицкого была все-таки не слава виртуоза. Кусевицкий мечтал о дирижерской палочке.

В 1905 году он женился на богатой невесте, Натальи Константиновне Ушковой. Неожиданно пришедшее состояние дало возможность целиком отдаться мечте: Кусевицкий все свои силы кладет на то, чтобы освоить работу дирижера. Он теперь мог позволить себе «обкатывать» свое мастерство на живом оркестре. Но денег понапрасну Сергей Александрович не бросал. Оркестру предшествовала долгая подготовка. Сначала — пианист, способный читать партитуру. На звучании фортепианной «копии» произведения Кусевицкий оттачивал до совершенства каждый жест. Только «изучив» произведение до последней ноты, он переходил к оркестру.

Позже в воспоминаниях о Кусевицком будет мелькать мнение: это был единственный из выдающихся дирижеров, который не умел читать оркестровых партитур, почему и нанимал себе в «работники» пианиста. Убедительнее звучит иная версия: пианист был нужен не потому, что дирижер «не мог прочесть» партитуру, но потому, что на нем «экономил» время оркестра. Кусевицкий вдохновенно «дирижировал» воображаемыми музыкантами для того, чтобы к реальному оркестру подходить «во всеоружии». Станным образом здесь сочеталось то, что позже назовут «научной организацией труда», с умением «экономить»: на самом начальном этапе оплатить работу одного пианиста было куда дешевле, нежели тратиться на целое множество оркестрантов.

Подготовка к дирижерской карьере была основательной. С Берлинским филармоническим оркестром Кусевицкий начал работать с 1906 года. Дирижерский дебют его состоялся лишь 23 января 1908 года^[117]. В самом начале нового поприща его и настигает письмо от Ольги Ивановны Монигетти. И он, начинающий дирижер, замысливший к тому же и свое музыкальное издательство, и организацию концертов, решается связать

свою карьеру с судьбой дерзновенного композитора. Его телеграмма — не только стремление оказать помощь, но и точный расчет. После Третьей симфонии творческие возможности ее автора были очевидны. Скрябин — это было то имя, которое могло способствовать не только известности, но и коммерческому успеху предприятия.

Летом Сергей Александрович объявился в Лозанне. Шофер победно прогудел, подрулив к дому. Скрябиных с их гостями чета Кусевицких застала врасплох, за чаем.

Первое деловое предложение касалось создаваемого Российского музыкального издательства: Сергей Александрович хотел, чтобы права на публикацию своих сочинений композитор передал ему. Через два года Кусевицкого будут знать и как дирижера, много сил отдающего пропаганде творчества Скрябина. Расчет Кусевицкого был точен: за несколько лет его собственный авторитет взлетел до невероятных степеней.

Как они могли сойтись — мечтатель и деловой человек? Скрябин говорил о законченной «Поэме экстаза», о 5-й сонате, недавно изданной за собственный счет, о будущей «Мистерии», текст к которой он обдумывал в Лозанне. Воображаемый храм в Индии, «конец нынешнего эона», похожий на конец света, — все это вряд ли могло прельстить Кусевицкого. Он и «Мистерию» воспринял не как часть мирового катаклизма, но как сложное оркестрово-хоровое произведение с возможными «примесями» балета и особых эффектов при освещении. Что он думал про «симфонию запахов», про «ароматы» и «симфонии вкусов»? Ему как издателю и организатору концертов нужны были серьезные музыкальные силы. Нужен был Скрябин-композитор, Скрябин-пианист. Все прочие проекты этого странного человека и все свои сомнения он как человек деловой отложил на будущее.

Летом 1908 года Скрябин уже всерьез мог надеяться, что наконец-то у него начнется совершенно творческая жизнь, без мытарств. В августе по приглашению Кусевицких он с Татьяной Федоровной гостит у Сергея Александровича и Натальи Константиновны в Биаррице. Скрябины рады сердечию хозяев, к Татьяне Федоровне здесь относятся так, что она впервые могла ощутить себя «полноценной» женой композитора. В Биаррице были окончательно обговорены и условия сотрудничества. Договор должен был показаться Скрябину самым подходящим: пять тысяч рублей в год за право печатать его произведения. Новые друзья по искусству еще не представляли, насколько они плохо поняли друг друга. Скрябин, привыкший к «стипендии» Морозовой и думавший, что Кусевицкий тоже заинтересован в «Мистерии», полагал, что теперь

безвозмездный вклад в его сочинение заметно возрастет, пять тысяч — это в два раза больше, нежели могла позволить себе Морозова. Значит, ему не надо будет думать о хлебе насущном, можно будет отдаться целиком сочинительству. Кусевицкий видел в этой сумме лишь аванс, который композитор будет покрывать своими произведениями. Договор был устный. И несогласованность мыслей двух музыкантов еще возымеет свои последствия. Но сейчас, за полгода до концертов в России, после такого договора можно было подводить итоги и готовиться к отъезду.

В конце лета Скрябины перебираются в Брюссель. Отсюда композитор пишет Маргарите Кирилловне, благодарит за долголетнюю дружескую помощь, извещает, что в следующем году ее деньги уже не понадобятся. Надежда на желанное будущее так велика, что строки его дышат настоящей радостью: «Вы, наверное, уже узнали от С. А. Кусевицкого об учреждении им самоиздательства русских композиторов и моем участии в нем. Это мне очень приятно! Порадуйтесь и Вы за меня!»

В Брюсселе Александр Николаевич успел подружиться с Алексеем Александровичем Подгаецким, музыкантом, студентом Брюссельской консерватории, в будущем — актером московского Камерного театра и добрым товарищем. Познакомится он и с художником Дельвилем, человеком «теософского» склада ума, который позже «сочинит» обложку для партитуры «Прометея». По неизменной тяге к философии композитор посещает и собрания брюссельского психологического общества. Здесь же Скрябин смог почувствовать, что известность его растет. Концерты в России — дело уже решенное. Еще в Лозанну к нему специально приезжал дирижер, связанный с Русским музыкальным обществом, Эмиль Купер, чтобы пройти с композитором партитуру Третьей симфонии и «Поэмы экстаза». В Биаррице скульптор Серафим Судьбинин делает его бюст. От дирижера Оскара Фрида приходит письмо: «Партитура Вашей «Божественной поэмы» мне чрезвычайно понравилась, и я буду весьма рад исполнить ее в Берлине 18 января!» Доходят вести и от Неменовой: Рахманинов собирается дирижировать скрябинской Первой симфонией. Неожиданно высоко Сергей Васильевич оценил и столь далекую от него по духу 5-ю сонату, услышанную в исполнении Мейчика на музыкальном вечере.

Эту фортепианную «любимицу» Скрябина ждал и скорый публичный успех: Марк Мейчик решил исполнить ее в своем московском концерте. То, что о сонате с восторгом скажет в «Голосе Москвы» Александр Крейн («совершенно новая эра в творчестве Скрябина и в музыке вообще»), — этого можно было ожидать. Крейн и сам писал музыку со «скрябинским»

уклоном. Но и достаточно консервативный Энгель опубликовал проблемную и весьма «положительную» рецензию: разве это не свидетельствовало о мощном воздействии скрябинского детища?

«Можно любить или не любить эту новую музыку Скрябина, но нельзя не чувствовать в ней огромной, торжествующей силы. Такая сила бьет и из 5-й сонаты. Это — совсем особая, необычная соната. Вся она в одной части. Неизвестно, в какой тональности ее начало и в какой конец, да и в середине дело немногим яснее, — и все же в ней чувствуется какая-то своеобразная модуляционная руководящая нить, не исключая даже некоторых внешних признаков сонатной формы (повторение «экспозиции» в конце). Во всей сонате нет ни одной каденции (заклучения) в общепринятом смысле слова, и все же нельзя сказать, чтобы то был нерасчлененный хаос. Нет в ней и ни одного консонанса, — и все же, оперируя одними диссонансами, композитор дает здесь и свет, и торжество. Впрочем, все это выясняется лишь при ближайшем знакомстве с сонатой. Сразу же разобраться в этой необычайной музыке очень трудно. При первом слушании воспринимаешь ее, скорее, как какую-то ритмически стихийную смену звуковых подъемов и опаданий, чем как сочетание мелодий и гармоний. Впрочем, многочисленная публика усердно хлопала г. Мейчику, исполнением сонаты свершившему прямо-таки подвиг».

Современники «с чуткими ушами» уловят в сонате «магическое действо», «заклинания», которые и пробуждают «боязливые зародыши» к жизни. Услышат — в ответ на заклинания — шумы, «глухие раскаты, возвещающие о каких-то космических переворотах»^[118]. Мотивы, как и в «Поэме экстаза», особенно «секундные», играют в сонате важнейшую роль. Они, эти «боязливые жизни зародыши», отзываются в самых разных темах, связывая их, наполняя эхом различный, с первого взгляда несхожий, тематический материал.

И все же «томление» и «полет» здесь явлены несколько иначе. В рояльных звуках больше жесткости, нежели в «смычковых» и «духовых». В финале сонаты — тоже заметный «отход» от симфонической поэмы: «Экстаз» завершился откровенным и торжественным До мажором, соната — звуковым вихрем, взмывающим вверх^[119]. Последние звуки вылетают пламенным «протуберанцем» и растворяются в воздухе, так и не найдя окончательного разрешения в тонику.

Танеев, впервые услышав это произведение, бросит саркастически: соната «не оканчивается, но прекращается». Сам Скрябин из всех новейших фортепианных произведений свою «прекращающуюся» сонату

хотел показать в России в первую очередь. На реплику Танеева ответ был. «Скрытые стремления», которые вызывались им к жизни, не могли иметь иного развития: ведь вся соната, весь ее тематический материал основаны именно на «скрытых стремлениях» составляющих их мотивов. Здесь слышатся и торжество творческого разума, и невозможность постижения божественного начала.

В декабре Скрябин получил Глинкинскую премию за «Поэму экстаза». Сумма — семьсот рублей — была заметно ниже прежних премий за большие оркестровые сочинения. Но «внешне» его главное произведение было заметно меньше ранее написанных симфоний. Ту энергию, которую композитор затратил на свой «Экстаз», учесть было просто невозможно.

Премия застала Скрябина в хлопотах: после долгого отсутствия он возвращался на родину. По дороге он должен был заехать в Берлин, помочь Оскару Фриду на репетициях Третьей симфонии. В России же Скрябина ожидало не только присутствие при подготовке концертов, но и авторские выступления. Он твердо намерен был играть последние свои сочинения. Поневоле вспоминалось о каждой, написанной в Европе вещи. Помимо законченной «Божественной поэмы» и «Поэмы экстаза» — двадцать девять произведений, не так много. Но ценность этих вещей для него была значительно больше, чем многого из сочиненного ранее. Что-то совершенно новое входило в его фортепианное творчество. Из прежних жанров «родными» для него остаются наиболее свободные формы: «поэма», «прелюдия». Реже встречается этюд, весьма, впрочем, близкий к прелюдии или к пьесам «с характером». Одно «скерцо», которое стало возможным, потому что частая в его музыке «полётность» (в «Поэме экстаза» и в некоторых «порхающих» фортепианных пьесах) иногда обретала «скерцозные» черты. В целом же удержаться в привычных «жанрах» трудно. Еще недавно он мог легко написать вальс. Теперь — только вещь, названную «Вроде вальса», — слишком «сглаженно» проступают в пьесе контуры этого танца.

В его последних пьесах минор редок, хотя и он завораживает, как в прелюдии с печальным, тревожным «дребезгом»^[120]. Мажор царствует. Но какой разнообразный, какой «небанальный» мажор! В поэме ор. 44 № 2 в нем переливается сумрачное пламя, в других пьесах он воплощается и в стремительную «полетность», и в медленные «взмахи», и в хрустальную чистоту и ясность. Некоторые названия пьес созвучны книгам или стихотворениям поэтов-символистов. У тех — «Прозрачность», «Желание», «Беспечность», «Алка-ние», «Быстротечность», «Безмолвие», «Безглагольность», «Прерывистый шелест», у него — «Хрупкость», «Загадка», «Мечты», «Ирония», «Нюансы», «Желание». Сквозь пьесы

проступают своеобразная пластика, «танцеобразность», иногда — «речитативность». И это тоже отразится в названиях: «Причудливая поэма», «Окрыленная поэма», «Танец томления», «Поэма томления», «Ласка в танце»... Мелодическое начало в этих сочинениях живет не для того, чтобы только лишь «услаждать слух». Своими произведениями Скрябин способен «чертить в воздухе» своеобразные неповторимые характеры.

Музыка сближается с пластическим искусством, только танцевальные или мимические движения совершает не явно зримое, но лишь слышимое звуковое «тело». «Загадку», эту странную, причудливую вещь, первой нарушившую бывший до того незыблемым закон («забывшую» в конце протонику, как позже это сделала 5-я соната), Скрябин однажды описал словесно: небольшое крылатое существо «женского пола», вертлявое, кокетливо извивающееся. Позже, когда будет создаваться пьеса «Странность», он увидит нечто подобное, столь же «бедовое», но ко всему еще и «склизкое». И это в его музыке было далеко не единственное зримое «звуковое тело». Слишком часто теперь у Скрябина музыка заставляет видеть движения — «взмахи», «порхания», «грозные прыжки», прозрачное свечение... Идея «светомузыки», «световых форм» сама выросла из новых сочинений композитора. Свет (как иногда и сумрак) излучался из звуков, сгущаясь до зрительных «иллюзий»: что-то «порхает», «подпрыгивает», «ласкается», «томится». «Свет» до своего воплощения в партитуре «Прометея» сначала вошел в слух. Он стал такой же «внутренней необходимостью» для Скрябина, как и музыкальное многоточие в конце произведения.

На пороге встречи с Россией он совсем ушел от европейской классики, расставаясь уже и с понятием «тоники», по крайней мере — с тем ее смыслом, в каком было принято употреблять это слово в музыкальной литературе. Мейчик вспомнит, как в Лозанне кто-то при Скрябине заиграл начало бетховенской «Лунной сонаты», и всегда сдержанный композитор, переодевавшийся в другой комнате, выскочил к роялю полуодетый, взмолившись: «Ради бога, перестаньте, не могу я слушать эту музыку!» Он не мог слышать классику не потому, что она «надоела». Его ухо улавливало уже совершенно иную реальность, где прежняя музыкальная система была просто неуместной. «Развод» с тоникой по-своему выразил разрыв со старым миропорядком. Странная, многообразная Россия на излете имперской истории содержала в своей жизни мало «тонических опор». Скоро и весь «классический» мир «поплывет». Он слетит с прежних твердых устоев, утратит внутреннее спокойствие, вступит в эпоху

жесточайших войн. Скрябин одним из первых *услышал* это тревожное будущее, сказав о нем своей «экстатической» музыкой.

«ПРОМЕТЕЙ»

Родной ландшафт... Под дымчатым навесом
Огромной тучи снеговой
Синеет даль — с ее угрюмым лесом,
Окутанным осенней мглой...
Все голо так — и пусто-необъятно
В однообразии немом...
Местами лишь просвечивают пятна
Стоячих вод, покрытых первым льдом.

Один из наиболее ценимых Скрябиным поэтов — Федор Иванович Тютчев — написал эти строки в конце октября 1859 года, возвращаясь из Европы в Россию. Его поразила не столько разность «пейзажей», сколько разность двух миров, внешне граничащих, но в глубинной своей сути противоположных. Скрябин возвращался в Россию через полвека после Тютчева. И не осенью — зимой. «Стоячие воды» были покрыты уже не первым льдом, в них, замеченных толстым слоем снега, не было «зеркальности». И все же то, что он видел, могло не совпадать с чувствами поэта, с ощущениями полувековой давности лишь в деталях. В целом — было что-то общее. Снежные равнины проплывали за окнами поезда. И зимнее солнце, его низкий свет еще более увеличивали разрыв между Европой и Россией.

Ни звуков здесь, ни красок, ни движенья —
Жизнь отошла — и, покорясь судьбе,
В каком-то забытии изнеможенья
Здесь человек лишь снится сам себе.
Как свет дневной, его тускнеют взоры,
Не верит он, хоть видел их вчера,
Что есть края, где радужные горы
В лазурные глядятся озера...

«Радужные горы», Женевское озеро — словно и вправду все это приснилось. И Париж, и Больяско, Швейцария, Америка, Бельгия... Путь

из Брюсселя в Москву лежал через Берлин, где пришлось присутствовать на репетициях «Божественной поэмы». Оскар Фрид давно восторгался этой вещью и теперь исполнил ее с блеском. Но русская равнина, но бледное солнце, на которое напоздает муть... «Здесь человек лишь снится сам себе...» Что ждет его в России? Какая жизнь «приснится» ему здесь? Не остынут ли в зимнем этом сне все пламенные мечты и чаяния?

Отзвуки его победной музыки с недавнего берлинского концерта боролись в душе с минутными сомнениями. Успел ли он услышать отклики удивленных берлинских обозревателей? «В высшей степени своеобразное произведение... композитор не только устремляется ввысь, но и действительно способен возлгать... Он идет собственной дорогой, и когда все-таки невольно вступает на пути Вагнера и других, то тотчас же, опомнившись, возвращается к желанной самостоятельности... необычайно смел этот русский композитор... Скрябин — личность, и своей Третьей симфонией обещает стать личностью выдающейся».

Да, все схватывали новизну. Могли восторгаться, могли сомневаться: но как отрицать «особость», «необычность», «неожиданность» его музыки?

Русский снег лежал ровно, однообразно. Небо подернулось серой мутью. Здесь пока неясны были ни судьба его творчества, ни его личная судьба. Как встретят в Москве Татьяну Федоровну? За конечное торжество своих произведений можно было не беспокоиться, но положение жены, семьи, его собственное положение будили тревожные предчувствия.

Он знал: его не забыли в России. Здесь помнилось и ошеломляющее впечатление от петербургской премьеры «Божественной поэмы» в феврале 1906-го. Помнились концерты пианистов, игравших Скрябина. Помнились и отклики на эти концерты. О нем — пусть не часто — но писали критики, с мнением которых считались. В общем тоне статей преобладало сомнение, но все же — то там, то здесь — прорывалось и чувство восхищения.

Да, но радовались старому. Когда еще была написана его наивная 1-я соната, — и вот услышал критик Тимофеев, расхвалил: «Выдающееся произведение». И сколько в таких восторгах было чепухи! Про автора Тимофеев заметил, что его «звуковое мирозерцание» близко «шопеновскому». И это когда уже готов был «Экстаз»!

Многие теперь снова будут ждать «шопеновское», а услышат совсем иное... Все-таки сколь кстати прозвучал прошлогодний отзыв Лядова, брошенный одному из газетчиков: «Я считаю Скрябина самым выдающимся композитором из тысячи модернистов не только России, но и всего Запада».

Нет, и за нынешний приезд вряд ли стоило беспокоиться. Его играли в

Москве, Петербурге, Новгороде, Казани, Саратове, Одессе. Слышали недавно 5-ю сонату. Мейчик *заставил* ее услышать. И Энгель почувствовал ее силу, ее ослепительную новизну, о чем и написал в «Русских ведомостях». И Крейн в «Голосе Москвы» сказал о ней весьма торжественно: «Совершенно новая эра в творчестве Скрябина и в музыке вообще...»

И не только Марк Мейчик готовил этот приезд. Его исполняли И. Гофман, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Л. Николаев. Исполняла его и Вера Ивановна... Тогда, в 1906-м, он готовил ее к концертам, проходил с ней программу и... надеялся на скорый развод, на дружеские отношения. А Вера вдруг заупрямилась, стала упорствовать, — ни развода, ни дружбы. Таня во всех бедах винила ее. И правда: «незаконность» их союза мешала на каждом шагу, и когда снимаешь номер в гостинице — двусмысленность, и Америку пришлось так спешно покинуть, что все надежды заработать денег разом рухнули. Сначала он раздражался. Потом начал сердиться. Вера превращалась во врага...

16 октября 1908 года Вера Ивановна выступила в Малом зале Московской консерватории. 30 ноября повторила программу в Малом зале консерватории Петербургской. Играла и поздние вещи — «Мечты», «Хрупкость», «Загадку»... Знал ли Скрябин об этих концертах? Что мог думать о них? Она заставила писать о его музыке. Критики заговорили о его ритмах, темпах, гармонии. Об «утонченнейших движениях чувства и страсти», о «своевольных каскадах звуков», «причудливой эскизности» и главное — о красоте этой музыки. Но заговорили и о ней, о Вере Скрябиной, которая «самоотверженно» исполняет композитора Скрябина. «...Скромно и сознательно отодвигающая на второй план свое личное я во имя той музыки, которую она взялась пропагандировать...» — в этих строчках Коломийцева был очевидный намек на его, Скрябина, семейную жизнь. «...Во всем характере ее исполнения есть что-то удивительно симпатичное, что-то простое, чистое, целомудренное, действующее облагораживающим и оздоравливающим образом на некоторые скрябинские эксцессы». Такая заметка с «эксцессами», попадись она на глаза Татьяне Федоровне, могла приобрести очертания скандала.

На счастье, в Берлине они встретились с четой Кусевицких, возвращались вместе. Деловая собранность Сергея Александровича отвлекала от забот и минутных сомнений. И о гостинице можно было не думать: Кусевицкие пригласили их в свой особняк в Малом Глазовском переулке.

...Не только композитор мог испытывать тревогу от встречи с родной Москвой. В семью Монигетти приезд Скрябина тоже внес беспокойство. Забыть то страшное письмо из Женевы было нелегко. Тем более что недавно у них побывала Вера Ивановна, с которой они дружили, и долго и горестно рассказывала о своем «неверном муже»: денег у Александра Николаевича нет, да он и никогда не умел зарабатывать, сами знаете — с детства был обеспечен и так обожаем бабкой и тетей, которые ничего для него не жалели, потому и привык жить в мечтах, в мире звуков, — какой уж там «отец семейства»! А теперь — нужда, семья немаленькая, приходится размениваться на мелочи, сочинять вещи более «ходкие». Их совместное житье с *той* принесло Александру Николаевичу за границей уже немало неприятностей. Ей никуда и ходу нет. А вы знаете, как эта «весталка» честолюбива! И все свои неудачи вымещает на Саше. Так, внушила ему, что он во всем виноват, что коварно увлек ее, а теперь она не может получить то, чего достойна: обеспеченную и спокойную жизнь, положение в обществе. Ведь она же, видите ли, пожертвовала всем: своими талантами, свободой, честью, красотой...

«Пожертвовала» эта злобная «весталка» именно Сашиним благополучием, его семьей, его творчеством — именно это сквозило за горькими словами исповеди Веры Ивановны.

Старенькая Елизавета Алексеевна, так привязавшаяся к Верочке, и сестры — Ольга и Зинаида Ивановны — слушали с болью в сердце, как страдает Саша, как старается загладить любое раздражение Татьяны Федоровны, как со своим хрупким здоровьем выматывает из себя последние жилы, чтобы хоть немного заработать... Но как же он мог оказаться таким безвольным! Оставить жену и детей... И какое иезуитство со стороны *той*; ведь ее с таким добром приняли в доме...

...Полон был предчувствий, ожиданий и музыкальный мир. Только-только состоялся концерт Рахманинова как дирижера и композитора. В своем отклике Николай Жилев вспомнил и Скрябина. В «двойном портрете» композиторов, который набросал музыкальный критик, запечатлелось мнение слушателей тонких, умеющих вчувствоваться в новейшую музыку, но мнение достаточно «типическое».

«Музыка Рахманинова исходит как бы из недр русской земли, его мелодика безбрежна, его творческая фантазия, облекшись в полифоническую форму, рвется страшной силой из берегов так

беспредельно широко, как размашиста и бесшабашна бывает в периоды подъема сама русская натура...

Музыка Скрябина — другого типа. Этот композитор совсем порвал свои связи с землей, он витает в эмпиреях, стремится к звездам, к небесам — он задумал стать сверхчеловеком. Скрябин как бы откололся от всей нашей русской музыки. Почерпнув сперва из сокровищницы Чайковского и Шопена, Шумана и Вагнера и модернизировав их, он стал говорить загадками, метаться в страшных муках, жаждая новых форм и нового содержания для своей богатой переживаниями, бурной души.

Но его тоже приходится считать несложившимся еще композитором, ибо неизвестно, куда заведут его искания и душевные тревоги».

Скрябин и Рахманинов. Скоро сравнивать их станет занятием расхожим. Композиторов, учившихся вместе, занимавшихся у тех же учителей, разводит не только глубинное несходство в творческих «первоосновах». За именем каждого уже возникают непримиримые «партии». Многим в музыкальном мире почему-то казалось, что и композиторы должны были относиться друг к другу чуть ли не с враждебностью. Каково им будет скоро узнать, что дирижер Рахманинов возьмется за исполнение Первой симфонии Скрябина? К поздним сочинениям консерваторского приятеля Рахманинов действительно относился с сомнением. Но «ранний Скрябин» будет для него величиной несомненной. Да и с некоторыми «поздними», «странными» сочинениями Скрябина, он, композитор «почвенный» и «традиционный», будет знакомиться не только с удивлением, но и с интересом. Не потому ли, что чувствовал за ними что-то вовсе не «беспочвенное»?

Пока Скрябин жил за границей, слова Жилиева о порванных связях с землей и всей русской музыкой можно было прочесть буквально. Но «отколовшийся» композитор уже стремился обратно. Никто не знал, кроме немногих знакомых, что еще на излете 1907-го Скрябин задумал ехать в Россию. Не только с обычными целями — к знакомым местам и близким людям, — но и с целью творческой. Замысел большого сочинения, все более занимавшего его воображение, почему-то требовал этой поездки. Будто он, как эллинский Антей, должен был прикоснуться к родной земле, прежде чем решиться на титаническое дело.

Думал он тогда о своей «Мистерии». Ныне замысел несколько сузился, но и он был грандиознее всего им написанного. Сейчас хотелось показать «Поэму экстаза». Несколькими концертами нужно было проложить «мост» для окончательного возвращения. Через год он переедет в Россию навсегда. Главное — вернуться на подготовленную почву и не с пустыми руками. И

новое оркестровое сочинение будет еще дерзостнее, еще неожиданнее. В замыслах Скрябина уже звучал и сиял разноцветными огнями «Прометей».

*

Середина января — середина марта 1909-го. Если посмотреть на это недолгое время несколько «издалека», оно увидится не просто насыщенным. В скрябинской «Мистерии» в семь дней должны были быть «прожиты» миллионы лет. В эти два месяца он прожил годы. Сюда вместились все: концерты, овации, шиканья, цветы и свистки; восторженные рецензии одних критиков, недоуменные — других; встречи с давними друзьями, новые знакомства, размолвки с теми, кто недавно был близок и дорог. Все, что творилось им за границей и что происходило в его личной жизни, спуталось в невероятно замысловатый клубок, и вся житейская и творческая неразбериха последних лет его жизни встретила его в России. Здесь, в отечестве, его ждало настоящее признание. Все, к чему он шел в своем творчестве вдали от родины, здесь оценили. Пусть далеко не все. Пусть пока избранные — круг этих «избранных» все-таки неуклонно увеличивался. Но ждали его и неприятности.

Княгиню Прасковью Владимировну, вдову его друга-философа Сергея Николаевича Трубецкого, когда-то так поддержавшего его раннее творчество, он навестил, надеясь не только на добрый прием. Дом княгини был открыт далеко не для каждого, и если бы Прасковья Владимировна, его давняя знакомая, приветила и Татьяну Федоровну, многие трудности, с которыми он сталкивался за границей, отпали бы сами собой.

Александра Николаевича княгиня приняла с редким радушием. Но когда гость, откланиваясь, просил дозволения посетить княгиню с женой, дабы познакомить с нею Прасковью Владимировну, Трубецкая вежливо улыбнулась:

— Я хорошо знакома с Верой Ивановной и очень ее уважаю.

Робкая попытка что-то объяснить не дала никаких результатов: для самого Скрябина дом был всегда открыт, но Татьяну Федоровну здесь не ждали.

Москва принимала Скрябина и не хотела принять его новую жену. Татьяна Федоровна с этим положением тоже мириться не хотела. Скрябин пытался вывозить ее на люди, ходить с ней на концерты. Но его малоудачный визит к княгине уже порождает мелкое злословие. Заскочившая в семью Монигетти двоюродная сестра Веры Ивановны, Лиля

Шаховская, выбалтывая последние новости, бросает на бегу со смехом:

— Воображаю, как ему досталось от его разъяренной фурии за этот неудачный визит к Трубецкой!

...Память о прошлом мучила и Ольгу Ивановну. На свой страх и риск она решается позвонить милому «Скрябочке». Срывающимся голосом произносит в трубку:

— Можно попросить Са... — и, откашлявшись, договаривает: — Александра Николаевича к телефону.

Этот разговор — мучительный, длительный и в то же время невероятно короткий — она будет помнить всю жизнь.

— Как прикажете доложить фамилию? — раздалось в трубке.

Ольга Ивановна нашла силы скрыть свое волнение, изобразить улыбку на лице:

— Не надо говорить фамилию. Мы с Александром Николаевичем давно не виделись, и мне интересно, узнает ли он меня по голосу.

Она чувствовала дрожь в руке, сжимавшей трубку, пульс в горле. И вдруг услышала Скрябина. Он был вежлив, но сух:

— Кто меня спрашивает?

— Скрябочка... — пролепетала она. — Драгоценный...

— Олюся, милая! Вы!

И вдруг за этой почти детской радостью — мертвая тишина. И следом — сдержанный, чрезмерно вежливый голос того же Скрябина:

— Простите. Кто это меня спрашивает?

— Скрябочка, это я. — Она растерялась. — Ольга Ивановна Монигетти... Мо-ни-гетти.

— Здравствуйте, — отвечал тот же вежливый голос. — Чем могу служить?

— Саша... — Она чувствовала, как горе перехватывает горло. — Саша, значит, вы нас забыли?

Вдруг на том конце опять проснулся по-детски трогательный голос:

— Как можно забыть!..

И снова все исчезло, в трубку ворвались посторонние шумы, словно кто-то рвал ее из рук... Ольга Ивановна уже воображала себе перекошенное лицо разъяренной «весталки», затыкающей ладонью микрофон и шипящей в ухо «Скрябочке», что и как он должен говорить. И, действительно, снова появился голос не «Скрябочки», а «сухого» Скрябина:

— Прошу простить меня, Ольга Ивановна. У меня больше нет времени разговаривать. Я уже говорил, что Татьяна Федоровна — человек, которого

я люблю и которым дорожу, и с теми лицами, которые к ней относятся не так, как подобает относиться к лучшему моему другу, я не могу иметь никаких отношений.

Ольга Ивановна не могла уже сдерживать себя. Она разрыдалась:

— Саша, что вы говорите! Как вы можете быть таким безжалостным! Ведь у нас к вам ничего не изменилось. Поймите, письмо Зины было лишь желанием вас спасти. Разве вы не поняли этого?!

— Нет, Олюся... понял.

Голос в телефоне дрогнул. И опять Ольга Ивановна услышала немую борьбу, шуршание.

— Ольга Ивановна. — Голос Скрябина вновь появился. — Разумеется, наши отношения могут возобновиться, если ваша семья поймет, что относилась к Татьяне Федоровне несправедливо, и принесет свои извинения. Татьяна Федоровна как человек воспитанный и добрый, конечно, простит происшедшее.

— Саша, — Ольга Ивановна уже чувствовала, что разговор лишил ее последних сил, — это последнее ваше слово?

— Да. Прощайте, Ольга Ивановна...

Спустя долгие годы Ольга Ивановна Монигетти запишет разговор. Эти трудные минуты ее жизни и тогда, когда не будет в жизни драгоценного «Скрябочки», будут мучить ее. Она с уверенностью напишет про «деспотизм Татьяны», про то, что именно она «диктовала» все «холодные тирады» Александру Николаевичу, которые били несчастную Ольгу Ивановну, «как обухом». Напишет Ольга Ивановна и про «ежовые рукавицы» злобной «весталки», из которых «Скрябочка» не мог вырваться. Вполне ли права она была, рисуя Татьяну Федоровну столь черными красками? Или в ней по-прежнему жила любовь к человеку, который был так дорог и принадлежал другой? Случайно ли признается Ольга Ивановна, что ей уже не приходилось думать о самолюбии, об «оскорбленной дружбе»? Что в иные минуты ею двигал «страх потерять только что найденное» (первый радостный отклик Скрябина «Олюся, милая!»)? Что в сбивчивую ее речь *«вылились все мои прежние страдания»!*

«Злые тонкие губы» Татьяны Федоровны запомнятся и самому знаменитому мемуаристу Скрябина, Леониду Леонидовичу Сабанееву. Но, лишенный каких-либо чрезмерных пристрастий, он признает не только сильное волевое начало в Татьяне Федоровне, не только ее недоверчивость к старым и новым знакомым Александра Николаевича. В ее фигуре было что-то «трагическое, роковое», — вспоминал Сабанеев, — «слишком много было врагов у Татьяны Федоровны», «враги преследовали бедную

женщину своими инсинуациями и отвратительной, огромной сплетней, ползшей по городу, как какая-то гнусная пласмодическая масса».

Ольга Ивановна смотрела на Татьяну Федоровну с затаенной ревностью и болью. Леонид Леонидович Сабанеев — глазами внешнего наблюдателя. Какими глазами видела московских знакомых Скрябина сама Татьяна Федоровна? Чувствовала скрытую вражду в каждом, пока не могла увериться, что подозрения ее были напрасны. Боялась уже за своих детей. Раз Скрябин мог покинуть первую семью, то не найдется ли еще одна «Татьяна Федоровна»? Ее собственный поступок теперь породил в ней неизбывный страх. Зная «оторванность» Александра Николаевича от земных забот, она понимала, сколь непрочно в нем вообще «чувство семьи». И — заранее старалась оградить его от возможных своих соперниц. Потому так легко входили в скрябинский круг его поклонники. И почти не могли там удержаться поклонницы, по крайней мере — поклонницы «опасного возраста».

*

Странность, «непризнанность» его семейного положения — это далеко не все, что ждало Скрябина в России. Рядом со сплетнями о его «беспутной жизни» за границей по Москве и Санкт-Петербургу носились и другие слухи: не то о сумасшедшем, не то о гениальном композиторе, который пишет какие-то невероятные сочинения, вздумав музыкой приблизить конец света.

Первая встреча с творчеством этого «странного» композитора состоялась в Петербурге 19 января, когда сам Скрябин находился еще в Москве. В общедоступном концерте Придворный оркестр под управлением Гуго Варлиха исполнил «Поэму экстаза». К программе был приложен философский комментарий Бориса Шлёцера. Этот комментарий, как позже и другие «словесные приложения» к скрябинской музыке, не столько «прояснял», сколько «затуманивал» и без того непростую для непривычного уха музыку композитора. Если давний товарищ Скрябина, Анатолий Константинович Лядов, хорошо знавший философские пристрастия композитора, прочитав сочинение Шлёцера, бросит: «Премудрая ахиня», — то что можно было ожидать от менее подготовленного слушателя, которому этот «комментарий» попал в руки?

Тем замечательнее, что и первое, далеко не самое совершенное исполнение «Поэмы экстаза», было услышано, невзирая на «философские

комментарии».

«Поэма поражает смелостью и оригинальностью концепции. Сложнейшая фактура не мешает единству стиля и характера музыки» — так откликнулась газета «Речь». Отзыв в «Биржевых ведомостях» говорил про «триумф жизни, созидающей, но и беспощадной», про «гордый вызов героя миру, призывающий его на борьбу». И все же с первого раза услышать «Экстаз» было нелегко, поэтому и появилась в последнем отзыве фраза: «...цели Скрябина так грандиозны, что настоящая «Поэма» скорее обещание, чем удовлетворение, скорее вопрос, чем ответ».

Скрябин приехал в Петербург спустя неделю после концерта Придворного оркестра. Предстоящее повторное исполнение «Экстаза» должно было решить многое.

На этот раз над «Поэмой» работает Феликс Blumenfeld, дирижер, быть может, и «не первого ранга», но зато с тонким слухом на всякого рода «оттенки», способный замечательно передать и тихие «акварельные звуки», и бурное «ликование». К тому же — первый в России исполнитель «Божественной поэмы». Александр Николаевич присутствует на репетициях, делает замечания. Но его преследует и другая забота. Сам он как пианист тоже готовится к выступлению, собираясь показать последние свои произведения: «Желание» и «Ласка в танце», «Загадка», 5-я соната — вещи, написанные тогда же, когда писался «Экстаз», или даже после.

Второй русский симфонический концерт в Петербурге 31 января действительно определил многое не только в отношении русской публики к композитору Скрябину, но и в его судьбе. Здесь прозвучали «Симфониетта» давно знакомого публике Н. Римского-Корсакова, произведения его ученика Я. Витола и почти никому не известного Вышнеградского. Но в центре внимания был Скрябин. Его игра собственных фортепианных вещей была понята далеко не всеми: слишком странен был его гармонический язык, эти финалы без «тонального завершения». Маленькие пьесы вызвали у многих скуку или непонимание. Но соната была воспринята с подъемом. На бис Скрябин не решился играть совсем новое, исполнив более привычные вещи, в том числе свой вальс, опус 38. «Поэма экстаза» — хотя и здесь были люди, просто бежавшие из зала, — была принята с восторгом. «Громадный успех» — так он сам отозвался о концерте. И не преувеличил.

«Своеобразное, сложное, местами поразительно прекрасное и блестящее здание воздвиг Скрябин в своей «Поэме экстаза»... — писала «Русская музыкальная газета». — Успех «Экстаза» (внешний или искренний, определить сейчас трудно) был внушительный».

«Интерес вызвало присутствие композитора Скрябина, выступавшего

в качестве автора и пианиста, — вторило «Русское слово». — Громадное впечатление произвело его новое симфоническое сочинение «Поэма экстаза», самое смелое по замыслу и сложной оркестровке из сочинений всей современной музыки, не исключая и Рихарда Штрауса».

Концерт вызвал прилив новых почитателей Скрябина. Но и тех, кому все эти новшества были не по душе, заставил призадуматься. Две рецензии — в «Золотом руне», журнале «символистском», где ценили новое, и в газете «Речь», где свою рецензию поместил куда более консервативный Виктор Вальтер, — точно высветили то состояние музыкальной публики, которая шла на концерты Скрябина.

«Бесспорно наиболее выдающимся событием нашей музыкальной жизни за вторую половину переживаемого сезона являются исполненная подряд в двух концертах придворного оркестра и на 2-м русском симфоническом новая симфония А. Скрябина — «Поэма экстаза» — и поставленная на последнем «вечере современной музыки» неоконченная музыкальная комедия Мусоргского «Женитьба»...» — так начал рецензент «Золотого руна». Неожиданное сближение двух композиторских имен, разумеется, дело случая: два концерта «сошлись во времени». И все же как часто судьба Скрябина напоминает те перипетии, те «взлеты и падения», которые некогда приходилось переживать и Мусоргскому: восторг Стасова, ценившего живые новшества, восторг множества «непрофессионалов» — и скучные нотации музыкальных педантов: так писать музыку нельзя.

«Золотое руно» не могло пройти мимо Скрябина, слишком многое роднило русских символистов и автора «Поэмы экстаза». Но рецензент не просто «похваливает», он — вслушивается, он дает формулировки, которые приходили в голову не только ему.

О том, что Скрябин — композитор исключительного дарования, говорили и тогда, когда знали его только как автора маленьких пьес для фортепиано. «Скрябин слыл поэтом неуловимых субъективных настроений, тонким мастером, способным проявить бездну виртуозной находчивости в мелких формах музыкального творчества». Но даже когда Скрябин стал очень популярен у некоторых пианистов, он казался композитором «не для многих», композитором, который вряд ли займет место среди величин по-настоящему крупных. Всего еще несколько лет назад он казался автором, «обреченным на вечное томление в теплице острых, но мимолетных душевных переживаний». И вот — «Божественная поэма» и «Поэма экстаза». Тот же «аристократ в искусстве», но какая мощь, широта и глубина дарования открылись в нем! В «Божественной поэме», правда, еще есть отзвук прежнего Скрябина-«миниатюриста», слишком уж

он отделяет детали иногда в ущерб целому. Но в «Поэме экстаза» это уже совсем новый композитор. Здесь «свободный полет вдохновения ни на йоту не стеснен проявляемыми автором чудесами композиторской техники», здесь «в самом нагромождении сложных контрапунктических измышлений, в котором другая, менее яркая индивидуальность, непременно утратила бы свою интенсивность, мысль Скрябина приобретает всю силу своей убедительности». И самое главное: «Поэма экстаза» — «явление необычайной важности», поскольку «ни в одном из современных произведений искусства мы не найдем столь ярко выраженного воплощения художественных стремлений наших дней». Скрябин, еще недавно казавшийся композитором изысканным и для малого круга ценителей, вдруг единым порывом занял в современной русской музыке какое-то «неприступное место», далеко опередив всех нынешних сочинителей.

Скрябин действительно оторвался от самых смелых искателей нового в музыке. Об этом говорит одна лишь строчка из письма Прокофьева (в скором будущем «архивоватора») своему другу Мясковскому, написанная после первого исполнения «Поэмы экстаза» Гуго Варлихом: «В «Экстазе» разбираться немислимо... голова болит». Впрочем, Прокофьеву придется в новое сочинение Скрябина «вживаться» лишь месяцы. Но были и те, для кого зрелый Скрябин так и останется композитором «за семью печатями». И рецензия Виктора Вальтера в газете «Речь» от 2 февраля 1909 года — не просто отзыв «консерватора». Это — чуть прикрытая иронией исповедь настоящего ценителя музыки, который любит не только Чайковского, но и Вагнера (этот композитор в начале века признан в России далеко не всеми). За строками этой статьи-исповеди сквозит желание понять: что же такого замечательного сделал Скрябин, за что его ценят многие уважаемые Вальтером музыканты? И — честное признание «недоступности» этой музыки. Рецензия с вполне «проходным» названием «Второй русский симфонический концерт» столь характерна для людей, «честно не принимающих» Скрябина, что ее стоит не просто внимательно прочитать, но и перечитать, хотя бы отдельные строчки, — слишком выразителен этот «человеческий документ».

«Героем концерта был А. Н. Скрябин, композитор, не достигший еще сорока лет, но имеющий уже значительное имя, около которого загораются самые жестокие споры: для одних его музыка вздор, для других гениальное откровение.

На этот раз Скрябин может быть вполне доволен своим выступлением:

он собрал почти полный зал, что в Беляевских концертах вещь, кажется, почти невиданная; затем после сонаты ему заметно шикали, что вызвало удвоенные аплодисменты, а после «Поэмы экстаза», исполненной оркестром под управлением Ф. Blumenfelda, автора неистово вызывали, и успех его был огромный.

В качестве рецензента я чувствую себя в величайшем затруднении. Мне лично «Экстаз» Скрябина совершенно не понравился, и меня смущает в данном случае не восторг публики, вызванный этим сочинением, — этот восторг для меня понятен, а мнение некоторых выдающихся музыкантов, которые тоже остались от этого «Экстаза» в восторге. Впечатление публики я легко объясняю тем, что публика любит, чтобы с нею жестоко обращались. Представьте себе пьесу, продолжающуюся 20 минут; из них в течение 18 минут ваши уши подвергаются самым настоящим истязаниям, подобных которым я еще не испытывал, так что, когда в самом конце пьесы является ясная тема, исполняемая с колоссальной силой удвоенным оркестром, являющаяся, как луч яркого света после предшествовавшего хаоса, то станет понятным и восторг публики, почувствовавшей выход из того очень сильного нервного раздражения, которое вызвала в ней предшествовавшая музыка, если так можно назвать тот неистовый хаос звуков, который воспроизводился оркестром.

Так как в данном случае мое мнение расходится с мнением публики, то в свое оправдание могу сослаться на некоторые привычки, образовавшиеся во мне при слушании музыки. Прежде всего меня смущает то, что для сообщения нам экстаза Скрябину понадобился такой арсенал сильно действующих средств: 5 труб, восемь валторн, да еще раструбами кверху, всех деревянных духовых вдвое, ударных, как прописывают доктора, *quantum satis*, то есть сколько влезет, включая большой колокол и тамтам. Почему Чайковскому и Вагнеру, о котором Ницше пишет, что его музыка приводит в возбуждение самые истощенные нервы, удавалось сообщать нам свой экстаз, не прибегая к такому физическому воздействию на наши уши? Не потому ли, что для достижения своей художественной цели они пользовались инструментами как музыкальными орудиями, а не физическими: они создавали мелодии, уже в себе заключающие страстное выражение, и из этих мелодий путем их музыкального развития они создавали такой подъем страстного возбуждения («Ромео» Чайковского, «Тристан» Вагнера), который до них не был известен в музыке.

У Скрябина уже самый тематический материал (в программе приведено 12 мотивов) поражает либо своей незначительностью, либо отталкивает прямо уродливостью. Только одна тема «самоутверждения»

имеет более ясный рисунок, но и то бедный мелодически^[121]. Затем эти темы громоздятся друг на друга в самых какофонических сочетаниях, резкость которых увеличивается инструментовкой, так что в некоторых местах прямо кажется, что музыканты играют каждый, что хочет^[122]. При этом ни минуты отдыха ушам, ни одного просвета, где вы услышали бы обыкновенную гармонию, доступную здоровому уху. После такого истязания, повторяю, появляющаяся в конце музыка, ясная и сравнительно простая, конечно, покажется откровением.

Быть может, я ошибаюсь и, как это часто бывает с критиками, прозевал в этом случае вспышку гениального творчества. Но меня еще более музыки смущает словесная поэма Скрябина, сопровождающая эту музыку. Тринадцать страниц (не строк, а страниц!) стихов, излагающих доморощенное переложение философии Фауста, Манфреда, Демона. Любительская философия, напоминающая Кифу Мокиевича, который был ужасно озабочен вопросом: «а если бы слон родился в яйце, ведь скорлупа, чай, сильно бы толста была, — пушкой не прошибешь; нужно какое-нибудь новое огнестрельное оружие выдумать».

Скрябин выступил еще и как пианист и сыграл свою «5-ю сонату» и пять мелких пьес. В оценке этой музыки я, кажется, ближе подойду к мнению публики. Эта музыка вызвала недоумение. Почему продолжавшаяся десять минут бесформенная импровизация, в которой ухо с трудом улавливает намеки на тематический материал, называется «сонатой»? Еще Козьма Прутков сказал: «Если на клетке слона прочтешь надпись «буйвол», не верь глазам своим». Остается последовать этому совету. Такое же недоумение вызвали и пять пьес. Каждая из них короче комариного носа, продолжается меньше минуты, заставляя даже предположить, не смеется ли автор над публикой, так высоко ценя свои музыкальные «моменты»^[123]. На бис Скрябин сыграл две очень милые пьески.

Как бы для того, чтобы показать, какую роль играет в музыке ясная форма, были сыграны: известная «Симфониетта» Римского-Корсакова и «Драматическая увертюра» Я. Витола, стройная по форме, ясная и симпатичная по музыке. Не совсем понятно, для чего была сыграна музыкальная картинка А. И. Вышнеградского^[124] «Тарантелла». Это невеселый танец, комично прерываемый каким-то хоралом, грубо инструментованный, не имевший успеха».

Разумеется, «привычный» Римский-Корсаков должен был показаться

«отрадной» частью концерта. Разумеется, «неважный» Вышнеградский должен был быть лишь упомянут «за кадром»^[125]. Но то, что «традиционный» и «ясный» Витол был предпочтительнее для уха критика, нежели «неистовый» и несомненно более крупный Скрябин, — черта наихарактернейшая, так чувствовал не только Вальтер. Не случайно рецензент газеты «Новая Русь» В. Коломийцев говорит нечто сходное: его впечатление от «Поэмы экстаза» — «мучительное» и «гнетущее», критик недоумевает, как можно назвать музыкой хаотическую, «доходящую порой до величайшего градуса напряженности игру звуков»...

Скрябин «раздул» оркестр, начал действовать не красотой музыки, а силой звука — вот главное ощущение Виктора Вальтера. Поэтому его фортепианные вещи, не имевшие той мощности, и не произвели впечатления на доверчивых слушателей. Скрябин воздействует «физиологически», а не «эстетически». Даже язык, которым критик описывает впечатление от «Поэмы экстаза», некоторыми фразами (вроде: «...выход из сильного нервного раздражения...») напоминает учебники или статьи по психологии или невропатологии тех лет. Но свидетельство Вальтера ценно не его отрицанием, а тем, что он — несмотря на все свое неприятие этой музыки — сумел заметить, даже не осознав сам, что он произнес. Во-первых, важность финала «Поэмы экстаза», когда после длительного «хаоса звуков» вдруг прорезается ясная и простая музыка, которая невольно должна показаться «откровением». Вальтер уловил стройную архитектонику скрябинской поэмы, не понимая, что произведение, призванное показать рождение нового мира из «первобытного хаоса» (об этом «повествуют» почти все поздние большие произведения композитора), и должно было строиться именно так: от «сложности» — к «ясности». И, наконец, очень ценное признание: финал «Экстаза» был похож на «луч яркого света после предшествовавшего хаоса». Скрябин, стремившийся дать через свои гармонии и строение произведения ощущение «света» в кульминации добился того, что «свет» уловили даже те, кто не мог выносить его музыки. Значит, идея произведения уже с настоящим «светом» была не только плодом его воображения. Музыка Скрябина требовала светового выражения, свет был его музыке «внутренне присущ». «Прометей», эта «Поэма огня», рождался из «Поэмы экстаза».

После концерта Скрябин нарасхват. Он только-только ушел за кулисы, а уже Глазунов подводит молодого музыканта Дроздова, который разучивал 4-ю сонату. Александр Николаевич любезен, потом — оживлен. Концерт отнял немало сил, но его усталость граничила с вдохновением. С радостью объясняет, как можно перераспределить музыкальный материал между правой и левой рукой. «Послеконцертный» портрет Скрябина, живо запечатленный в воспоминаниях Анатолия Дроздова, напоминает точный фотографический снимок:

«Он был приятнее распространенных тогда «эпатирующих» изображений: и шевелюра, и усы не имели той «жениховской» взбодренности, неизбежная элегантность фрачного костюма не выдавала нарочного стремления к дендизму. Фигура — миниатюрная (но не «щуплая») — пропорциональная и изящная. Лучистые серые глаза^[126], ласковая полуулыбка. Воспитанность, согретая приветливостью и задушевностью. Мягкий голос. Интимный, как бы доверительный тон разговора. Наиболее действенно ощутились тогда мною эта задушевность и общительность Скрябина. Он говорил со мною, как равный с равным, — что было особенно ценно для меня в условиях первой встречи, при разнице в нашем возрасте и положении (я был тогда выпускным учеником консерватории). Обрисовавшийся мне в этой первой встрече облик Скрябина, конечно, гораздо больше ассоциировался с его изящными миниатюрами, нежели с монументальными оркестровыми поэмами».

Но и этот разговор был не окончанием трудного дня, а лишь предтечей оживленной встречи в редакции только-только нарождающегося журнала «Аполлон», где с нетерпением ждали загадочного музыканта. В редакции — множество лиц. Хорошо, что есть среди них милые давние знакомые: Лядов, младший Римский-Корсаков. Но как много людей неизвестных, которые — это почувствовать было можно — идут в литературе по смежному с ним пути. В первую встречу — знакомство лишь внешнее. Сумел бы он увлечь кого-нибудь из поэтов-символистов своими идеями, если бы не чувствовал груза прошедшего концерта?

«До той поры я вовсе не знал его как личность и мыслителя, — вспомнит позже Вячеслав Иванов, — и случайные разговоры с ним, где он коснулся занимавших меня тем о соборности в искусстве и хоровом действе, казались мне немногим более важным, чем простая внимательность умного и любезного собеседника; мне казалось, что основания нашего общего интереса к этим темам у обоих, по существу, совершенно различны, — что дионисийский экстаз для него только психологический момент, лишенный корней онтологических, — что сам он

лишь утонченный эстет и демонически настроенный индивидуалист».

То ли Скрябин не хотел раскрываться перед едва знакомым поэтом, то ли воздух Петербурга не располагал к домашности, но в этот раз Иванов увидел только «любезную маску» композитора и ту необычайную вежливость, которой Скрябин отгораживался от «назойливых посетителей» его души. Через три года будет иная встреча. И тогда Иванов будет ошеломлен:

«Каким радостным изумлением сменились эти подозрения, когда при первых же менее принужденных встречах обнаружилось, что самые слова «эстетизм» и «индивидуализм» представлялись ему порицательными, а означаемые ими умонастроения имели в себе силу доводить его до раздражения...»

Возможно, встреча с «себе подобными» и не могла состояться в этот приезд. Слишком он был раздираем на части, слишком многие хотели с ним познакомиться, и сам композитор, уставший от визитов и встреч, не был способен разобраться во всех новых своих знакомых. Проще было беседовать с молодыми музыкантами. Но и здесь общая усталость давала себя знать. Однажды, когда он появится у Римских-Корсаковых, то первым делом попросит некоторое время для отдыха, оставив Татьяну Федоровну за себя и уединившись в другой комнате. Правда, уже через несколько минут он вышел бодрый и живой, готовый к разговору. И три молодых музыканта из последнего выпуска покойного Николая Андреевича — Стравинский, Штейнберг и Гнесин — возьмутся показывать Скрябину свои сочинения. А композитор, обычно не очень внимательный к чужому творчеству, выслушает всех с редкой приязнью, добавив, что все авторы ему нравятся. Он даже что-то еще наиграет из услышанного. Но чувствовалась за его приязнью и некоторая рассеянность. Впереди была Москва. Петербург — пусть и не целиком — принял его, но важнее было завоевать старую столицу. Его некоторая невнимательность в отношении окружающего — обратная сторона его творческой сосредоточенности накануне московских выступлений. В родной город он едет как на генеральное сражение.

*

18 февраля Скрябин играет в камерном вечере Общества свободной эстетики. Это лишь разминка перед боем. Когда на следующий день в Большом зале консерватории состоится репетиция главного концерта,

Танеев запишет для себя: «Хороша 3-я симфония, 4-я вся состоит главным образом из одного аккорда на разных ступенях: нонаккорд с увеличенной квинтою. Местами невероятная какофония».

Еще через два дня в дневнике Танеева появится новая запись: «Г-же Неменовой, поклоннице Скрябина, спросившей, какое на меня впечатление произвела 4-я симфония, сказал: «такое впечатление, как будто меня избили палками», что, по-видимому, ей не понравилось. Скрябину я похвалил 3-ю симфонию, но не 4-ю. Упомянул о гармоническом однообразии, сказал, что слушать ее чрезвычайно тяжело, что даже его наиболее горячие поклонники и те жалуются. Относительно употребления постоянно одного и того же аккорда Скрябин говорил; «в этом-то и состоит эволюция». На вопрос, что пишет, он сказал: «Мистерию для храма». Я спросил: «Храм будет в Индии?» — «Да, в Индии».

Неопределенное отношение Танеева (готов принять одно и не может принять другое) было естественно для него, музыканта замечательного именно своей добротнo-консервативной позицией. Но и Большой зал консерватории в эти дни отражал ту же разноречивость чувств, воздух был словно «раздерган» на куски, он гудел от столкновения мнений. Вместо трех репетиций пришлось провести целых шесть — настолько трудно было и дирижеру, Эмилю Куперу, и самим оркестрантам одолеть не только чисто технические трудности скрябинской партитуры, но и «странность» самой музыки, особенно «Экстаза». «Поэма» трудно давалась духовикам: здесь были места, которые непросто одолеть даже очень хорошим музыкантам. Но — от репетиции к репетиции — самые «несговорчивые» из оркестрантов все больше входили во вкус скрябинской музыки. Все отчетливее осознавалось, что предстоящий концерт будет чем-то совершенно небывалым. Возбуждение чувствовал и композитор, нетерпеливо ожидая назначенного дня. Он был невероятно доволен звучностью «Экстаза», которая даже превзошла его ожидания. И все же более всего волнения было в зале. Этот ажиотаж, царивший в музыкальной Москве перед 21 февраля, ярко запечатлел Юлий Энгель:

«Чем ближе к концерту, тем напряженнее становилось на репетициях и настроение публики, все более и более многочисленной. Тут можно было видеть чуть ли не всех музыкантов Москвы (многих со скрябинскими партитурами), но также немало лиц, обычно не бывающих на репетициях, — настолько всеобщий, горячий интерес возбудила музыка Скрябина еще до «официального» своего исполнения. Трудно описать то возбуждение, которое царило на этих репетициях. Незнакомые люди, случалось, заговаривали друг с другом, яростно спорили или же восторженно

пожимали друг другу руки; бывали и еще более экспансивные сцены волнения и энтузиазма».

Накануне концерта в «Русских ведомостях» была опубликована статья Бориса Шлёцера. В ней он в основном повторяет то, что ранее писал в «Русской музыкальной газете», разбирая творческий путь Скрябина, — о свободном творчестве, которое из себя порождает тот противостоящий ей мир, который оно же после преодолевает. Стиль Шлёцера был временами тоже вполне «экстатичен» и не очень внятен, неудивительно, что даже многим сторонникам Скрябина статья показалась сумбурной. «В опьянении буйном силою жизни, — писал о композиторе Борис Федорович, — он хочет, чтобы сильнее лишь хотеть, стремиться к все более могущественной и глубокой жизни, в которой страдания были бы острее и злее и ярче наслаждения, чтобы в самом процессе их чередования, их созидания себя чувствовать творцом».

Несколько взвинченный тон статьи редакция пыталась «охладить» своим примечанием: «Печатаем эту статью несмотря на то, что г. Шлёцер в своем фанатическом увлечении музыкой Скрябина допускает очевидные преувеличения. Но сегодняшний концерт — крупное событие в музыкальной жизни Москвы, заслуживающее обсуждения с разных точек зрения, а взгляды Шлёцера и его своеобразная аргументация. во всяком случае интересны». Более трезвая критика обещана газетой впереди — свой отзыв о предстоящем концерте обещал Ю. Энгель.

Но одной газетой пропаганда новой «философии» не ограничилась. В концертных программах были помещены и словесные толкования скрябинских произведений. О «Поэме экстаза» было написано немного. Но и этого немногого было достаточно, чтобы вызвать раздражение старых музыкантов:

«Экстаз» А. Н. Скрябина есть радость свободного действия. Вселенная (= Дух) есть вечное творчество без цели внешней, без мотивов — божественная игра мирами. Дух созидаящий — Вселенная играющая, сам того не сознает, однако, что творчество его абсолютно; он подчинил себя цели, из созидания своего сделал средство. Но чем сильнее бьется пульс жизни, чем быстрее мчатся ритмы ее, тем ярче Дух сознает, что он — насквозь лишь творчество, само себе довлеющее, что жизнь его — игра. И когда Дух, достигнув высшего подъема деятельности, как бы вырывающегося его из объятий целесообразности и относительности, переживает до конца свою сущность, свободную активность — наступает экстаз».

Понятна брезгливость Танеева, ранее изучавшего «Этику» Спинозы и вообще склонного к штудированию философских книг, когда он видел

подобные комментарии. Ощущение ненужности этих словесных пояснений готовы были разделить и многие поклонники Скрябина. Иное отношение вызвала музыка. Она оправдывала всё: и вычурную философию Шлёцера, и слабоватые стихи словесной «Поэмы экстаза». Похоже, энтузиазм, вызываемый сочинениями Скрябина, неизбежно подталкивал его приверженцев и к попыткам найти для выражения этой музыки философический комментарий, и к довольно сумбурному выражению своих мыслей и чувств. Ведь и Пастернак, вспоминая через многие годы свои юные ощущения от ошеломившей его музыки, переходит на почти витийственный язык:

«Он приехал, и сразу же пошли репетиции «Экстаза»... Они происходили по утрам. Путь туда лежал разварной мглой, Фуркасовским и Кузнецким, тонувшими в ледяной тюре. Сонной дорогой в туман погружались висячие языки колоколен. На каждой по разу ухал одинокий колокол. Остальные дружно безмолвствовали всем воздержаньем говевшей меди. На выезде из Газетного Никитская была яйцо с коньяком в гулком омуте перекрестка. Голоса, въезжали в лужи кованые полозья и цокал кремень под тростями концертантов. Консерватория в эти часы походила на цирк порой утренней уборки. Пустовали клетки амфитеатров. Медленно наполнялся партер. Насилу загнанная в палки на зимнюю половину, музыка шлепала оттуда лапой по деревянной обшивке органа. Вдруг публика начинала прибывать ровным потоком, точно город очищали неприятелю. Музыку выпускали. Пестрая, несметно ломящаяся, молниеносно множащаяся, она скачками рассыпалась по эстраде. Ее настраивали, она с лихорадочной поспешностью неслась к согласью и, вдруг достигнув гула неслыханной слитности, обрывалась на всем басистом вихре, вся замерев и выровнявшись вдоль ramпы.

Это было первое поселенье человека в мирах, открытых Вагнером для вымыслов и мастодонтов. На участке возводилось вымышленное лирическое жилище, материально равное всей ему на кирпич перемолотой вселенной. Над плетнем симфонии загоралось солнце Ван Гога. Ее подоконники покрывались пыльным архивом Шопена. Жильцы в эту пыль своего носа не совали, но всем своим укладом осуществляли лучшие заветы предшественника.

Без слез я не мог ее слышать. Она вгравировалась в мою память раньше, чем легла в цинкографические доски первых корректур. В этом не было неожиданности. Рука, ее написавшая, за шесть лет перед тем легла на меня с не меньшим весом.

Чем были все эти годы, как не дальнейшими превращениями живого

отпечатка, отданного на произвол роста? Не удивительно, что в симфонии я встретил завидно счастливую ровесницу. Ее соседство не могло не отозваться на близких, на моих занятиях, на всем моем обиходе».

Леонид Сабанеев, смотревший в этот день на все происходящее с изрядной долей скептицизма, оставит воспоминания более «трезвые» и более подробные: напряженная атмосфера в зале, неожиданно возросшее число сторонников композитора, восторг Эмиля Купера от сочинений, которые ему предстояло исполнить. Скрябин появился маленький, неприступно вежливый в мимолетном общении со случайными людьми. Облик композитора по сравнению с «прежним Скрябиным», которого Сабанеев видел когда-то мельком несколько раз, изменился ненамного: «Такая же у него невзрачная бородка и пушистые, неожиданно *лихие* усы, какой-то пережиток от его «офицерства»... Физиономия у Скрябина — нервная, зеленоватая, глаза смотрят куда-то вверх и рассеянно, у него глаза карие, маленькие, с широко открытыми веками, с каким-то «хмелем» во взоре...»

Поражало, что небольшой, «общавшийся с мировым духом» музыкант был скромн и будто бы даже невзрачен. Еще более поразило Сабанеева поведение Скрябина во время исполнения его произведений. Этот человек, которому было под сорок, был оживлен, как мальчик. Собственное 352 сочинение он словно бы «впитывал» телом: «Я заметил, что, слушая свою музыку, он иногда как-то странно замирал лицом, глаза его закрывались и вид выражал почти физиологическое наслаждение, открывая веки, он смотрел ввысь, как бы желая улететь, а в моменты напряжения музыки дышал порывисто и нервно, иногда хватался обеими руками за свой стул».

Вспомнит Сабанеев и сильное впечатление от Третьей симфонии, и усталость от пережитой музыки, и слабоватое звучание фортепиано, когда композитор исполнял 5-ю сонату и небольшие вещи. Вспомнит трудности при попытках постичь своими чувствами «Поэму экстаза». И всю нелепость философских комментариев в программке. Вспомнит и овации, и послеконцертное воодушевление оркестра, аплодировавшего композитору смычками, и фигуру взволнованного, всегда консервативного в музыке А. Ф. Гедике, кричавшего: «Гениально! Это гениально!» Вспомнит, наконец, что и сам, невзирая на всякие «но», попал-таки под воздействие скрябинской звуковой магии. Из противников особенно внимательно будет рассматривать Сергея Ивановича Танеева.

О «непримиримом» учителе расскажут, что во время «Божественной поэмы» он даже прослезился, по отношению же к «Экстазу» повторил ту же фразу: «Будто меня пбили палками». После концерта бывший учитель

и бывший ученик были оживлены, беседовали мирно, даже с нежностью, хотя Танеев иногда и отпускал колкие шуточки. Нашел он «изъян» и в «Божественной поэме». Раскрыв партитуру и ткнув пальцем в ремарку «божественно, грандиозно», рассмеялся: «В первый раз вижу композитора, который вместо обозначений темпов пишет похвалы своему сочинению».

*

Успех концерта 21 февраля был из тех, которые именуют словом «оглушительный». И в отношении того, что произошло в музыкальной жизни Москвы, это довольно потрепанное словцо невероятно точно. «Скрябин так встряхнул московскую музыкальную публику, как уже давно никто ее не встряхивал», — обронил в одной из заметок Энгель. «Неделя эта переворошила весь наш музыкальный муравейник», — вторил ему другой критик, Григорий Прокофьев. Услышанное (особенно финал «Экстаза») многих «оглушило» почти физически: такой силы достигло звучание скрябинского оркестра. Но и в более «благородном» смысле этого слова композитор «оглушил» всех — и своих сторонников, число которых после концерта увеличилось в несколько раз, и своих противников, негодование которых не могло отыскать нужных слов, дабы уязвить диковинного сочинителя.

Ставший знаменитым концерт будет повторен — в пользу вдов и сирот музыкантов — 8 марта. Несколько раз Скрябин выступит в камерных концертах с фортепианными сочинениями. Но не только Москву взбудоражил композитор. Снова волновался и Петербург: 11 марта Гуго Варлих исполнит «Мечты» и Третью симфонию, пианист Покровский сыграет си минорную «Фантазию». При попытке описать впечатления от последних симфонических произведений Скрябина будут вспоминать «сверхчеловека», его «борения и беспокойство». Но будут и более зримые, менее связанные с философией впечатления, вроде: «Какой-то дирижабль поднял меня сразу вверх на несколько сот метров».

Сумма откликов на скрябинские концерты — это и восторг, и растерянность, и неуверенность в оценках, помноженные на неумение дать точную характеристику услышанному. «Нет, я чувствую, что блуждаю в определениях, не нахожу настоящих слов и выражений», — заметит в своем отклике Энгель. И правда, слишком непривычна была эта музыка, чтобы можно было дать ей точную, исчерпывающую характеристику.

О редком таланте Скрябина после московского концерта писали даже

те, кому его произведения были не по нутру. Приверженцы же готовы были произнести самые высокие похвалы.

«Есть ли теперь у нас на родине звезда ярче скрябинской, — восклицает Александр Крейн, сам пытавшийся писать музыку «по-новому», — есть ли звуки пленительнее, чувства более утонченные, мысли более углубленные?! А на Западе?» Александр Коптяев замер в более «вопросительном» состоянии. Но и он произносит свое суждение с восторгом: «Чувствуется гордый дух, хотящий устроить мир по-своему. Я не скажу: «Шапки долой, перед нами — гений!» (как сказал Шуман после первых сочинений Шопена), ибо это отозвалось бы манерой, но думаю, что Скрябин сыграет большую роль в движении нашего искусства вперед».

О невероятном даре композитора будут писать и знаменитый Кашкин, и Энгель, и критик «Русской музыкальной газеты» Григорий Прокофьев, и прочие. Однако почти каждый скажет не только о мощи этого таланта, но и о его болезненности.

«Она берет вас, уносит с собой, особенно если вы забудете об ее философии, но наслаждение, которое она дает, какое-то особое, ядовитое, временами прямо гнетущее» — это о «Поэме экстаза». «Вовсе и не прекрасно... Небывало смело, оригинально, может быть, сильно — да, но не прекрасно» — это о 5-й сонате. Этой любимой фортепианной вещи Скрябина особенно не повезло. Критики вторили один другому: «5-я же соната почти не вызвала одобрения, ибо здесь, как я уже говорил, можно удивляться, оглушаться, но почти нельзя наслаждаться»... «В ней много красоты и настроения, но и в ее гармониях, беспокойных, раздражающих слух неразрешающимися диссонансами, и в ее настроении есть что-то болезненное»...

Талант нервный, взвинченный, экстатичный. Это — общее место февральских и мартовских рецензий. И, разумеется, нашелся критик, заговоривший о помешательстве:

«Все это — вконец болезненно, извращенно. Это — гениальность, граничащая по Ломброзо с безумием. Это — само безумие, *mania grandiosa*, игра в сверхчеловечество...»

Семен Кругликов из «Голоса Москвы». Рецензия его мало напоминает газетный отклик на музыкальное событие, больше она похожа на личные воспоминания: «Когда я выходил из симфонического собрания, у меня было невероятно тяжело на душе. Я точно навел близкого мне больного и просидел с ним часа три в одиночной камере для душевнобольных. И казалось мне, эти часы я все старался его слушать, найти в его речи хотя бы тень просвета. Не скажу, чтобы то мне порой не удавалось: слышалось в

речи больного и красивое, и тонкое, и деликатное. Но ненадолго. На хрупкое, нежное скоро и непременно налетали тучи безумья и все давили собою. Автора оставалось только оплакивать...»

Хором критики упрекали композитора за никчемную философию, твердили, что музыка есть только обобщение чувств, что никогда она не сможет выразить отвлеченные идеи, что философские программы Скрябина мало имеют отношения к его музыке, что можно вдохновиться и философией, но ни к чему пичкать слушателя маловразумительными и зачастую просто напыщенными философическими комментариями. Лишь один Энгель — повторив все общие места — попытался разглядеть, как же композитор «философствует» не словом, а музыкой. И с неизбежностью вспомнил Рихарда Вагнера. Великий немец пытался нагрузить философским содержанием лейтмотивы опер. Но слово и сцена помогали ему: философия может проникнуть в арию, в сюжет и «запомниться» в мелодическом обороте. Скрябин с темами обращается, как Вагнер с лейтмотивами, но поверить композитору, что одна тема — это тема «воли», другая — «наслаждения», а третья — тема «созданного», не так просто. Вряд ли кто из слушателей мог главную тему первой части «Божественной поэмы» услышать как «тему мистицизма».

И в XIX, и в XX веке критики в России, в том числе и музыкальные, редко терзались сомнениями. Слишком ужросло в их сознание желание судить о мировоззрении художников лишь по их высказываниям да по «внешности» произведений. Собирается сумма высказываний Пушкина, Глинки, Достоевского, Толстого, Мусоргского — и подводится черта: «великий художник полагал, что...», он «думал о том...», «пришел к выводу»...

Когда-то Толстой, в ответ на крайне настойчивые просьбы «объяснить» «Анну Каренину», заметил, что для подобного объяснения ему пришлось бы сесть — и написать «Каренину» заново, от первой до последней страницы. Но и всякий художник думает целым произведением. Любое «толкование» — всегда упрощение, искажение и «уродование» главного смысла произведения. Композитор мыслит в музыке *и как философ*, но — *через звук*.

Не случайно как довод Энгель вспомнил именно «тему мистицизма» из «Божественной поэмы». К «Экстазу» было придраться труднее: здесь темы точнее соответствовали своим названиям. Они превратились в сжатые формулы. «Атомы» одной темы могли лечь и в основание другой. Скрябин заговорил здесь в полную силу не только на языке «тем», но и на языке «интонаций», своего рода «музыкальных подмигиваний». В «Поэме

экстаза» критики уловили-таки главную ее силу: не «сумма тем», но их развитие и «скрещивание». «Поэма экстаза» уже не стремилась своим тематизмом «услаждать» слух, ее задача была — заразить ощущением творчества, творческого подъема. И не так уж важно, как называлась та или иная тема Скрябина. Он достигал настоящих философских глубин *только* через музыку и никогда через голое слово. Название тем — это лишь намеки, а не обозначения. «Тему воли» в «Поэме экстаза» можно было бы назвать и «темой усилий», и еще как-нибудь — суть «музыкафилософии» от этого не изменилась бы. Тема — при любом названии несла в себе завоевательную энергию, и эта энергия определяла всё.

Между прежним Скрябиным и новым пролегла пропасть — это было первое отчетливое ощущение. Но в концертах звучал и ранний Скрябин. Чуткие уши слышали родство Скрябина ранних фортепианных произведений и нынешнего дерзостного обновителя музыки. «Выпуклая игра композитора доказала, что самые смелые его вещи, как «Поэма экстаза», вытекли из менее сложных произведений первой эпохи», — заметит Коптяев после одного из концертов. Энгель нарисует картину превращения Скрябина ранних симфоний в автора «Экстаза»:

«Сгустите сеть переплетающихся голосов так, чтобы каждая лиана обвилась вокруг другой до непроходимости девственного леса; изгоните консонанс и дайте диссонансу всевластно воцариться в мириадах старых и новых сочетаний; доведите хроматическую оргию пряных гармоний до кошмарных границ неуловимости, неведомых и Вагнеру; заставьте море оркестра переливать все новыми оттенками звучностей, от страстных, нежных вздохов до потрясающего, прямо оглушающего массового рева; уничтожьте каденции; смешайте тысячу ритмов и дайте парить над ними задыхающейся спазматической синкопе. Но этого мало. Подчините весь этот хаос какому-то железному закону, который трудно формулировать, но который чувствуется и несомненно существует; облеките это творчество, полное полубредовых сновидений, в реальные художественные формы; утончите и усложните исконную растерзанность экстатических скрябинских настроений; теснее сомкните четыре стены; от «верхних десяти тысяч» поднимитесь до самых верхних десяти десятков или десяти сотен, — и тогда понемногу перед вами начнет вырисовываться творческая физиономия нынешнего Скрябина, нового, ни на кого уже не похожего».

Некогда композитор был порывист и ласков в своей музыке. Теперь — в оркестровых вещах — стал громогласным, «неуютным». Но и завораживающим. Он поражал и кажущейся хаотичностью, и ощутимой внутренней логикой своего «хаоса». Он раздражал быстрой сменой тем и

настроений, но давал ощутить и «нерушимо твердые формы» этого вечного становления. Критики тянулись к его музыке и одновременно шарахались от нее. Нагромождение звуков смущало. Они брались за партитуры и вдруг видели совершенную ясность там, где на слух мерещилась невнятица.

«В лице его мы имеем художника, имеющего свой стиль, свой покуда неясный, но вполне ощутимый «канон» творчества, — не столько «делает вывод», сколько исповедуется Григорий Прокофьев. — Почти никогда Скрябина не упрекнешь в том, что у него имеются излишние нагромождения мелодические, диссонансы и пр. Вот попробуйте «исправить» его грамматические или логические погрешности, и вы увидите, что ошиблись вы, а не Скрябин».

Трудность первого исполнения — точно увидеть в партитуре и точно озвучить «тематические сцепления». Когда «Поэмой экстаза» будет дирижировать Кусевицкий, когда она вообще станет «привычнее» для уха, ощущение «хаоса» уйдет. Пока чистоту голосоведения можно было только «изучить».

Быстрая смена тем и настроений не позволяла расслышать детали, сочетание голосов. И Григорий Прокофьев скажет о пагубном «динамизме» скрябинской музыки, которую можно по-настоящему услышать, лишь проштудировав ее нотную запись или исполняя, а не просто слушая. Энгель заметит, что стремление «развести» невнятицу в сплетении тем и подтолкнуло Скрябина от фортепиано к оркестру: разнообразие тембров делает музыку Скрябина более понятной, а 5-я соната потому и звучит «смазанно», что в ней нет тембрового различия.

Вопрос Григория Прокофьева — «не является ли музыка Скрябина лишь временно неясной, «музыкой будущего» в лучшем смысле этого слова?» — прозвучал не без сомнений. Но не прозвучать он не мог. Что не может уловить современная публика, наверное, сумеет услышать тот, кто «раскрепостит» свой слух.

Из рецензентов почти никто не стал «слушателем будущего», даже самые чуткие застывали в состоянии вопроса. Живой слушатель не знал этих сомнений. Энгель, и восхищенный «Поэмой экстаза», и ужаснувшийся ею, мог сказать: «Огромная, новая, потрясающая музыка, но и проклятая». Публика страха не знала. Кто не мог принять эту музыку — покидал зал. Кто оставался — чувствовал только всепоглощающий восторг и завершал концерты громом оваций. В камерных выступлениях композитора ему приходилось еще подолгу играть на бис для самых «отчаянных» почитателей. Они подступали к сцене и ловили каждую ноту, каждую «тень» от ноты, оживавшую под скрябинской педалью.

«Нигде — ни за границей, ни в России — сочинения его не привлекали столь напряженного общего внимания, как у нас». Слова критика о москвичах выхватили общее впечатление. Скрябин был признан — со всей очевидностью, хотя и со всякими оговорками, — «номером первым» среди композиторов, живущих в России. Родной город становился главной опорой в его последующем творчестве. Он завоевал свою аудиторию. Продолжать восхождение к «Мистерии» ни в Брюсселе, ни в Женеве, ни в Лозанне не имело смысла. Теперь Москва слушала его с куда большей жадностью, чем Европа, она готова была внимать каждому его звуку.

*

Странным образом успех Скрябина наложился на разрыв отношений с тем человеком, который невероятно много для этого успеха сделал. Знал ли он, что приглашение от дирекции Русского музыкального общества в Россию — не только «дело рук» Маргариты Кирилловны Морозовой, одного из членов этой дирекции, но и результат ее согласия на многие денежные расходы? Шум прессы, переполненные залы, восторженная толпа молодежи — всего этого не могло быть без общего ощущения значительности творчества композитора. Но и без стараний Маргариты Кирилловны тоже.

Конечно, роль «первой скрипки» в нелепой размолвке сыграла Татьяна Федоровна. Экзальтированная от природы, она любую случайность могла для себя истолковать как пренебрежение. Ведь на Морозову столько возлагалось надежд в переговорах с Верой Ивановной, переговоры же не дали ничего. Как тут человеку, обостренно воспринимающему каждый враждебный шаг, враждебный взгляд, враждебный шорох, не заподозрить неладное? Вера Ивановна словно нарочно старается играть одного Скрябина, а Маргарита Кирилловна всегда столь подробно рассказывает именно о ее концертах. Значит, подругой осталась, но повлиять на нее не хочет?

Если вчитываться в воспоминания Морозовой, то все произошло почти случайно. На самом деле — неизбежно. В письме к другу, Евгению Николаевичу Трубецкому, Маргарита Кирилловна напишет: «Вожусь со Скрябиным, хожу его слушать очень часто — он много мне дает! В основах и вообще во всем кредо мы чужие с ним! Но в переживаниях, красках, подъемах — он мне близок и мил!» Ее волновала лишь музыка Скрябина, он же всегда хотел большего. Ей «вселенские проекты» композитора были

неясны, хотя в них тоже было что-то захватывающее дух. Но когда этот ребенок, мечтающий «взорвать Вселенную», стал говорить о чем-то конкретном — о храме в Индии, когда мечта его стала превращаться в дикую утопию, — Маргариту Кирилловну она уже не столько увлекала, сколько пугала. Кусевицкий, только-только сдружившийся со Скрябиным, на все эти «проекты» мог смотреть снисходительно. Маргарита Кирилловна слишком хорошо знала Александра Николаевича, в мечтах доходившего до фанатизма, чтобы обманывать его притворным согласием.

Однажды Скрябин подойдет к ней с почти безумным вопросом-укором: «Поедете ли вы с нами в Индию?..» И когда она, не зная что ответить, промолчит, заметит: «А вот Сергей Александрович едет»...

Позиция Кусевицкого легко объяснима. Вероятно, он действительно полагал: пусть проект Скрябина созреет, тогда возможно и «организовать поездку». Как человек деловой, он мог думать о скрябинских идеях с неизменным храмом в Индии как о «странных мечтах». Но и с задней мыслью: если здесь обнаружится хоть что-то реальное, почему бы не организовать какое-нибудь «турне»? Скрябин же «условное» согласие Кусевицкого на его проекты, высказанное в самом общем виде, воспринял слишком по-своему, уверовав, что нашел единомышленника. На Маргариту Кирилловну после ее замешательства, зная, что и с Верой она поддерживает приятельские отношения, он не мог не смотреть с подозрением. Морозова чувствовала, что «метафизические полеты» Скрябина необходимы его музыке, но в их реальность поверить не могла.

Но все же и случай сыграл свою роль. Генеральная репетиция. Множество людей, которые жаждут познакомиться с сочинениями нашумевшего композитора. Маргарита Кирилловна увидела Скрябиных в директорской ложе, окруженных поклонниками. Почти случайно ее глаз упал на одинокую, «покинутую» Веру Ивановну. Жалость заставила ее подойти, сесть рядом, чтобы хоть как-то ее поддержать.

Скрябины заметили. Александр Николаевич энергичными жестами пытался выразить свое неудовольствие. После окончания симфонии, встретившись с Морозовой в коридоре, они с Татьяной Федоровной «набросились» на нее с упреками.

История эта рассказана Морозовой и, конечно, при всей ее выдержке и стремлении быть объективной, рассказана пристрастно. Если вспомнить, что Татьяна Федоровна успела и в Европе, и в Америке, а теперь и в Москве «хлебнуть презрения», то бурная сцена выглядит вполне правдоподобной. Но ведь при столь болезненном внимании ко всему, что «за Веру» и «против них», Скрябиным все теперь казалось

«преднамеренным». Завтрак у Неменовой-Лунц со слезами и почти истерикой у Татьяны Федоровны («Вы за нее! Вы против нас!»), возможно, довершил дело. Остальное — было лишь вопросом времени. Вечер, проведенный Скрябиным у Морозовой в конце февраля, последние часы их дружбы.

*

Эту встречу Маргарита Кирилловна готовила давно: Андрей Белый, чей творческий путь начался с «симфоний» в прозе, с пламенных мистических «зорь», с предчувствий и предвестий чего-то неведомого, и Александр Николаевич Скрябин, писавший «огненную» музыку и торопивший такой же «космический переворот» во всем мироздании. Ей казалось — они по-разному говорили об одном, в «Божественной поэме» вспыхнул тот же свет, что и в «звездах» Андрея Белого. Она думала — эти люди должны понять друг друга с полуслова. И вот они увиделись. И все вышло иначе.

«Помнится мне встреча со Скрябиным у Морозовой в присутствии Метнера, — вспоминал Белый. — Скрябина Морозова мне всегда подносила; и, кажется, многое обо мне говорила ему; но, кажется, мы в те годы не слишком нуждались друг в друге (Скрябин пришел позднее ведь к необходимости пропустить сквозь себя символистов); из нарочно подстроенной встречи немного вышло, судя по тому, с какой утрированной вежливостью поворачивала ко мне бледная фигурочка Скрябина свой расчесанный и пушистый гусарский ус, доминировавший над небольшою светловатой бородкой, в то время как тонкие пальчики бледной ручонки брали в воздухе эн-аккорды какие-то, аккомпанируя разговору; мизинчиком бралась нота «Кант»; средний палец захватывал тему «культура»; и вдруг — хоп — прыжок указательного через ряд клавишей на клавиш: Блаватская! Четвертую ноту не воспринимало уже ухо; воспринимались: встряс хохолка волос и очаровательная улыбка с движением руки от меня, через Морозову, Метнера к сидевшему вместе с нами ехиднейшему когеньянцу, Б. А. Фохту, — с игривым: «Не правда ли?»...

Фохт рассматривал маленького «маркизика» с пристальным восхищением из... бешенства; но запевал он лукавым и бархатным тенором:

— Оно, коне-е-е-чно... Блава-а-а-тская... любопытна!.. Не мне судить!

Кант, смею вас уверить, Александр Николаевич, это немного — не та-а-а-к-с!..

На что Скрябин с жестом, пленяющим нас, поворачивал голову к Татьяне Федоровне (жене), молча евшей глазами нас; и, смеясь, соглашался: «Не смею спорить».

Но оставлял в нас уверенность, что про себя он думал иначе. И было что-то веселое в торжественной светскости, в его задорной бородке и пышных усах: волосы — редковатые; сюртук сжимал тонкую талию; лицо чуть дергалось: Морозова прыскала лукаво глазами на него; Метнер весело искашивался на меня; и у самого Скрябина в глазах таилась лукавость: каждый про каждого знал многое из того, что не есть предмет «светского» разговора; и было ясно, что к личностям друг друга мы относились с симпатией: но — что нам друг с другом делать?»

Воспоминания Белого об этом вечере пронизаны нервным ритмом и приправлены иронией. Скрябин увиден далеким, незначительным и смешным. Философ Фохт, здесь задирающий Скрябина, через год появится вновь, совсем в ином облике. Пока ему было за что досадовать на Скрябина. Когда-то в далекие годы на катке он и еще несколько юных «джентльменов» пытались ухаживать за Наташей Секериной. Ей же был интересен только этот, тогда совсем безусый музыкантик, так много о себе мнивший.

Впрочем, правда ли Фохт в этот вечер был столь усмешлив, дерзок, придирчив и непримирим? Или память Андрея Белого, всегда изменчивая, с опорой на воображение и на сиюминутное настроение, «желаемое» поднесла как действительно бывшее? Не пытается ли Белый «столкнуть» героев своих воспоминаний, как прозаик сталкивает персонажей своего романа? Слишком уж смиренен будет Фохт в своих музыкально-философских беседах со Скрябиным через год.

«В заключение Скрябина попросили играть; он сел за рояль; гибко откинулся; поставил вверх выпяченные усы; взвесил в воздухе ручку, ею поворачивал; и разрезвился на клавишах, откинувшись еще более; впечатление от игры его — скорей впечатление изящнейшей легкости, чем глубины; признаться: я более любил Скрябина в исполнении Веры Ивановны, его первой жены, которую в этой же комнате я столько раз слушал».

Пышноусый «маркизик» «резвится» на клавишах. Не столько портрет, сколько карикатура. Ироничный мемуар Белого и не мог быть иным. Будущая обида за Морозову не могла не «аукнуться» в этих писаниях. Сама Маргарита Кирилловна, человек благодарный каждой выпавшей в ее жизни

встрече, вспомнила об этом вечере с прощальной теплотой. Как отличается ее восприятие Скрябина-пианиста от впечатлений Белого!

«Одно было прекрасно в этот вечер, — то, что, Александр Николаевич сел за рояль и сыграл 4-ю и 5-ю сонаты. Играл прямо необыкновенно! Сколько красоты было в звуке, какая тонкость оттенков, какая-то нездешняя волшебная легкость! Никогда не забуду его игры!. И сейчас как будто слышу его и вижу мою комнату в этот вечер и его у рояля, как всегда каким-то грустным, задумчивым, как будто импровизирующим. Этот конец 5-й сонаты, куда-то улетающий, как будто отделяющийся от земли! Это было в последний раз, что Александр Николаевич играл у меня и был у меня!»

Главная досада, которая ее мучила, — «невстреча» Белого со Скрябиным. Трудно было понять, почему они взглянули друг на друга столь равнодушно. Через несколько дней Скрябин и с Морозовой разойдется бесповоротно. Развязка пришла с жестокой неумолимостью.

Обед у Кусевицких. Скрябин, Татьяна Федоровна, братья Метнеры, А. Б. Гольденвейзер. Маргарита Кирилловна, которая тоже приглашена, чувствует себя среди безвкусной роскоши хозяев дома не очень уютно. Было и предчувствие чего-то затаенно недоброго.

После обеда гости отправились в кабинет Сергея Александровича. И тут разыгралась дурно отрепетированная сцена. Кусевицкий витийствовал: нелепое семейное положение измучило Александра Николаевича, любое напоминание о болезненном вопросе расстраивает его, неопределенность его положения мешает его творчеству, а Вера Ивановна с редкой настойчивостью упорствует, отказывает ему в разводе. Александр Николаевич решил окончательно порвать с ней всякие отношения, и все, кто считает себя его другом, должны поступить так же...

Татьяна Федоровна живо кивала каждой услышанной фразе. Видно было, что это ее решение, а вовсе не Александра Николаевича. Жестокий выбор был поставлен. Скрябин? Он сидел и молчал.

Маргарита Кирилловна почти не знала Кусевицкого. Она слышала тон осуждения в его речи, словно ее сделали здесь обвиняемой. Чувствовала, как закипала кровь: по какому праву этот человек вмешивался в ее столь долгую и столь теплую дружбу с Александром Николаевичем?! Чего хотел этот человек? Отречься от Веры значило предать.

Ее ответная речь была сбивчива и сумбурна от возмущения. Ведь Александр Николаевич сам просил ее «присмотреть» за Верой Ивановной! За Морозову вступились и братья Метнеры: плохой театр в кабинете Кусевицкого им тоже не понравился. Скандал «состоялся».

Маргариту Кирилловну душил гнев. Она встала и, хотя в сердце ее клокотали самые горькие чувства, спокойно простилась со всеми и уехала. Ей были безразличны ее отношения с Кусевицким, но Скрябин... Скрябин молчал.

Больше они не виделись. Точнее — *почти* не виделись. Лишь однажды она будет слушать его выступление в Большом зале Благородного собрания. Ей тогда покажется, что он играет с тяжестью, — уставший, постаревший, с потухшим взором. В антракте она все-таки решится зайти в артистическую. Татьяна Федоровна как ни в чем не бывало ответит на приветствие со светской улыбкой. Скрябин поздоровается сухо. И посмотрит куда-то мимо ее лица. Эта мимолетная встреча и объяснит поведение композитора в те мучительные минуты у Кусевицких. Когда все его помыслы будут устремлены к «Мистерии», не посмевающая пожертвовать малым ради главного дела его жизни, не посмевающая перешагнуть через прошлое Морозова будет казаться ему отступницей.

Сцена у Кусевицких — одна из вершин скрябинского «бесчувствия». Слишком многим он был обязан Маргарите Кирилловне, чтобы так с ней расстаться. И все же — он оказался обиженным ребенком среди взрослых людей. Ребенок, от которого, похоже, ждали слова, но который наперекор всему насупленно молчал.

Кусевицкий в этом некрасивом спектакле готов был играть главную роль не без торжества: Морозова была слишком *богатым* другом Скрябина. Их разрыв должен был привязать композитора к его, Сергея Александровича, делу, к его концертам, его издательству. Сейчас, когда их дружба со Скрябиным вступала в полосу расцвета, он не мог даже предполагать, что возмездие — их собственный со Скрябиным разрыв — дело скорого будущего. Слишком он понадеялся на силу капитала, еще не подозревая, насколько неуступчив временами бывает милый и добрый Александр Николаевич.

Поведение самого Скрябина в «театре Кусевицкого» лишь отчасти можно объяснить его детским фанатизмом, несгораемым устремлением «все ради Мистерии». Возможно, сосредоточенный на своих концертах, он перестал чувствовать «человеческое, слишком человеческое». Еще вероятнее — он просто безмерно устал. Однажды сестры Монигетти увидят его издали на одном из концертов. Ольга Ивановна вспомнит пережитое ими потрясение:

«— Боже мой! Боже мой! Неужели это Саша? Ольга! Да ты видишь его? Бедный! Бедный! До чего он переменился...

Шепот сестры выражал все возраставший ужас: я растерянно водила

биноклем, никого не находя:

— Да, вот, вот! Смотри! Прямо против нас: два крайние к проходу кресла!

Я наконец навела бинокль по указанному месту и едва не выронила его из рук: это Саша? Да ведь я видела эту фигуру раньше, чем он занял свое место? Но могла ли я предполагать, что он до такой степени изменился. Я пропустила его, как чужого. Я искала почему-то прежнего, милого «Скрябочку» с нежным, детским цветом лица, с веселыми карими глазами, иногда такими задорными, иногда мечтательными, но всегда полными жизни, с мягкими, изящными движениями, с милой, немного застенчивой улыбкой больших румяных губ. А теперь! Исхудалое, мертвенно-бледное лицо, такое безжизненное, такое апатичное, что у меня больно сжалось сердце. Он сидел, устало откинувшись на спинку кресла; его маленькая бледная рука, на которой так ясно обрисовывались косточки, бессильно свешивалась с кресла.

Он, очевидно, рассеянно слушал, что ему говорила его соседка, и наконец отвернулся от нее в сторону, сделав рукой утомленный жест, как бы говоривший: — Ах. Ну, все равно. Оставьте».

Стоит только переместить этот портрет из концертного зала в кабинет Сергея Александровича и посадить рядом с Татьяной Федоровной, Натальей Константиновной и всеми, кто был на званом обеде у Кусевицкого, чтобы увидеть скрябинское молчание не как поступок обиженного ребенка, но как поведение измученного резко пришедшей известностью и обострившимся «непризнанием» его семьи человека. Кусевицкий витийствовал, Татьяна Федоровна угодливо кивала головой. Скрябин сидел осунувшийся, изможденный, ко всему безразличный, и весь вид его говорил все то же: «Ах. Ну, все равно. Оставьте!»

Там, выходя из концерта, привыкнув и к «осуждениям», и к внезапной славе, он двигался под руку с Татьяной Федоровной «с гордо поднятой головой, медленной величественной походкой», «не удостоивая взглядом никого из стоящих вокруг», слыша восторженно-испуганный шепот со всех сторон: «Скрябин! Скрябин!» Здесь он сидел, также глядя мимо всего происходящего и уже не стараясь держать голову гордо.

Творческая усталость скажется и в другой «неудачной встрече» — с юным начинающим музыкантом Борисом Пастернаком, когда мальчика приведут к Скрябину «на прослушивание».

Неизменный скрябинский самовар, чай, пот, который катился со лба и то и дело стирался платком. Потом — кабинет, рояль, три исполненные вещи. Скрябин внимательно слушал. «Следуя постепенности исполнения,

он сперва поднял голову, потом — брови, наконец, весь расцветши, поднялся и сам и, сопровождая изменения мелодии неуловимыми изменениями улыбки, поплыл ко мне по ее ритмической перспективе. Все это ему нравилось. Я поспешил кончить. Он сразу пустился уверять меня, что о музыкальных способностях говорить нелепо, когда налицо несравненно большее, и мне в музыке дано сказать свое слово».

Композитор хвалит и не чувствует смятения юной души: маленький Пастернак терзается отсутствием абсолютного слуха и за такой мелочью готов видеть трагедию.

«Больше всего на свете я любил музыку, больше всех в ней — Скрябина» — прозаическое признание Бориса Пастернака. В стихах — о том же, но еще откровеннее и еще точнее: «Куда мне бежать от моего божества!» Скоро Пастернак и «сбежит» от музыки в философию (к ней его тоже подтолкнет Скрябин), оттуда — в поэзию...[\[127\]](#)

*

Два месяца на родине. И сколько всего произошло! По экстатичности, звинченности мыслей и чувств лишь один великий русский художник стоит рядом со Скрябиным — Федор Михайлович Достоевский. Он тоже тяготел к изображению мгновений, в которые вмещается огромное количество времени, наделяя этим экстатическим ощущением мира и многих своих героев. «Время не будет, потому что не надо!» — выпаливает свое главное чаяние о «последней черте» Кириллов в «Бесах». Мистерия будет длиться семь дней и семь ночей, и за это время мы проживем миллионы лет! — вторит ему Скрябин. В России он пробыл два месяца, но словно прожил несколько лет. Он уезжал уставшим, измученным — и воодушевленным.

Последний концерт в России Скрябин дал 15 марта в Петербурге. На следующий день он с Татьяной Федоровной уехал за границу, увозя массу впечатлений и воспоминаний. Он помнил восторги и шиканья, помнил овации на последнем концерте. Знал, что в его отсутствие Татьяне Федоровне пришлось принять депутацию с просьбой еще об одном концерте в России. Родина ждала его возвращения. И все же он не должен был появиться «просто так». Он должен был приехать с новым детищем, таким, какого еще не знала история музыки.

Есть одна общая черта в различных критических отзывах на завоевательное «шествование» его произведений по двум столицам. Каждый из

рецензентов пытался разобраться в «не всегда понятной» композиции — и прибегал к сравнениям. Часто совсем не «музыкальным».

«...в самом конце пьесы является ясная тема, исполняемая с колоссальной силой удвоенным оркестром, являющаяся, как луч яркого света после предшествовавшего хаоса...» — произнесет ошеломленный услышанной «какофонией» Виктор Вальтер.

«Этот Скрябин — какой-то вызов условному благозвучию, всяким тесным формам. Переливчатая многозвучная призма, которая не останавливается на одной краске, а перебирает все...» — восклицает восхищенный Коптяев. Он же в другой раз прибавит: «Какая-то колоссальная фабрика духа с настоящими доменными печами вдохновения, выбрасывающими божественный огонь, который вздымается к небу и набрасывает на все красные тоны. Именно — яркие. Музыка Скрябина ассоциируется у меня с цветами: красный, оранжевый...»

Григорий Прокофьев тоже «склонится» к похожим сравнениям. Он объясняет, почему только медленные темпы музыки Скрябина доходят до слушателя, почему «быстрый» Скрябин (особенно 5-я соната) воспринимается как некое утомительное однообразие:

«На 18-ти страницах не нашлось места для одного хотя бы консонанса! И получилось нечто трагическое: где слух не успевал осмыслить иллюзию (противоположных же мест немного, пожалуй, лишь изложение первой и второй темы), он воспринимал только шум, что-то серое, бесцветное. Музыка напомнила оптику, учение о спектре. Солнечный спектр состоит из основных, *ярких* тонов; но начните их быстро вращать, и общее впечатление будет одноцветно-серым. Так и у Скрябина: каждое мгновение так ярко, так самодовлеюще, что целое стало однотонно серым...»

Объяснить это впечатление можно было проще: слушатель новой музыки — дело будущего. Но одну важную черту творчества Скрябина критики уловили. Не зря они прибегали к этим образам: призма, ощущение огня, цвет, спектр. Музыка Скрябина заставляла себя *видеть*. Потому он и хотел ввести светомузыку уже в «Поэму экстаза». Но свет не должен был стать простой «иллюстрацией» звуков. Нужен был продуманный «световой язык».

Один пример такого «языка» попался ему на глаза в феврале 1909-го. В шестом-седьмом номерах «Русской музыкальной газеты», рядом с рецензией на один из петербургских концертов Скрябина была опубликована заметка, мимо которой не мог пройти глаз композитора.

«**Метода цветозвуко-чисел** А. В. Унковской напечатана в январской книжке «Вестника Теософии». Теория цвета-звука-числа автора

предназначена для развития мысли и слуховой и зрительной наблюдательности в детях и начинающих музыкантах и художниках. Применяв свою методику при наблюдении природы, автор убедился, что он помогает отыскивать чистую основную звуковую и цветовую ноту в смешанных звуках природы, которые называются шумом, и в смешанных красках, которые называют черными, коричневыми и серыми цветами. Подобно этому, теория помогает чувствовать и ритм, связываемый с понятием о числе. Вот некоторые приемы, лично испытанные г-жой Унковской для создания цветозвуковой картины.

«Один способ состоит в том, чтобы петь и играть краски природы или картины и составлять из них музыку. Другой заключается в том, чтобы перекладывать ноты музыкальных пьес на краски и из них составлять картины, соответствующие, по своему содержанию, идее музыкального произведения, и, наконец, третий способ в том, чтобы под впечатлением своего внутреннего настроения представить себе картины в красках, нарисовать ее и переложить ее краски на звуки. В том, другом и третьем случаях ритм пьесы связан или с внутренним настроением, или с движением, присущим известной представляющейся нам форме и характеризующим ее. — Если мы примем за сходную точку аналогию колебания ноты до с колебаниями красного цвета и будем продолжать звуковую диатоническую гамму и спектральную диатоническую гамму и спектральную цветовую гамму, мы получим 2 параллельных гаммы, одну звуковую, другую цветовую:

Красн.	Оранже.	Желт.	Зел.	Голуб.	Син.	Фиол.
<i>Do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14 и т. д.

Диезы и бемоли в красках соответствуют переходным цветам, а в цифрах — половинам (дробям)... Эти данные уже дают возможность наблюдать природу и ее жизнь у цветозвуко-числах».

Читал ли композитор эту заметку с интересом? Могло обрадовать, что не только он думает о «звукоцвете». Но отождествление музыкальной «шкалы» с цветовым спектром было здесь слишком уж прямолинейным. Для Скрябина названным звукам соответствовали совсем иные цвета. Именно свое видение композитор считал правильным. И то, что и покойный Римский-Корсаков многое видел так же, могло убедить его в

своей правоте. Расхождения между ними тоже были, но их легко объяснить: Римский-Корсаков видел лишь «эмпирически», «субъективно», он же видит — «объективно», осознанно. Спектр ложится на тональности, но не на ту их последовательность, которая обнаруживается в обычной До мажорной гамме (как из простой аналогии решила это Унковская). Спектр ложится на кварто-квинтовый круг^[128], то есть зависит от «родственности» тональностей, а не только от расположения звуков в До мажорной гамме. К тому же «чистый» цвет может даже попасть «между тональностей».

Позже к цветовой гамме Скрябина не раз будут обращаться исследователи. О ней будут вспоминать и те, кому довелось расспросить Скрябина о его цветоощущениях. В разное время он некоторые цвета называл не совсем одинаково. Не потому, что окраска тональности «менялась», но потому, что точно выразить внутреннее видение не так уж просто. «Красно-оранжевый» и «оранжево-розовый» — не одно и то же. Но внутренний цвет Соль мажора лежал где-то между ними. И точно назвать подобное «междущетие» было не так просто. Тем более что внутренний цвет, кроме «окраски», может иметь и «подсветку», и фактуру, быть «блестящим», «матовым», «муаровым». Скрябинское видение не хотело превращаться в «расцветку»: До — красный, Ре — оранжевый, Ми — желтый... Он видел не столько звуки или ноты, сколько тональности, мажорные тональности: До — красный, Соль — оранжево-розовый (то есть между красным и оранжевым), Ре — желтый, Ля — зеленый, Ми — сине-белесоватый (или голубой), Си — опять сине-белесоватый, Фа-диез — ярко-синий, Ре-бемоль — фиолетовый, Ля-бемоль — пурпурно-фиолетовый, Ми-бемоль и Си-бемоль — металлический блеск, Фа — темно-красный. Тот кварто-квинтовый круг, на который легла эта цветовая «шкала», включил не только видимый спектр. Дважды повторенный «металлический блеск» в первом случае (Ми-бе-моль) — это, по-видимому, ультрафиолетовый, во втором (Си-бемоль) — инфракрасный. Минорные тональности он видел так же, как параллельный мажор (ля минор — как До мажор, ми минор — как Соль мажор и так далее), только более «тускло».

За этим стремлением ввести свет в новое произведение стояло не просто желание «раскрасить» звуки или тональности. За идеей света прочитывалась идея метафизическая.

В свое время Федор Тютчев написал стихотворение, явив в слове радугу:

Как неожиданно и ярко,
На влажной неба синеве

Воздушная воздвиглась арка
В своем минутном торжестве!
Один конец в леса вонзила,
Другим за облака ушла —
Она пол неба обхватила
И в высоте изнемогла.

О, в этом радужном виденье
Какая нега для очей!
Оно дано нам на мгновенье,
Лови его — лови скорей!
Смотри — оно уж побледнело,
Еще минута, две — и что ж?
Ушло, как то уйдет всецело,
Чем ты и дышишь, и живешь.

Лев Толстой, прочитав эти шестнадцать строчек, напротив восьмой: «И в высоте изнемогла» — поставит несколько восклицательных знаков. Настолько точно строка передала и воздушную «истому» радуги, и человеческий восторг, смешанный с чувством невозможности охватить умом величие Божьего мира.

Стихотворение говорило и о сиюминутности истинной красоты, и о краткости жизни. Но и о том, как может быть явлено человеку чудо: лишь на миг, но невероятно ярко, «крупно», так, что и сомнения не зародится в том, что это — высшая правда. Стихотворение сказало и о том, что эту благодать, которая может на миг сойти к человеку, — нужно ценить, как явленный тебе смысл жизни.

...«Смысл жизни». В книге Евгения Трубецкого с таким названием будут процитированы четыре строки из этого стихотворения:

Один конец в леса вонзила,
Другим за облака ушла —
Она полнеба обхватила
И в высоте изнемогла.

С ними рядом будет стоять цитата из Библии: «Я полагаю радугу Мою в облаке, чтобы она была знамением вечного завета между Мною и землею.

И будет, когда Я наведу облако на землю, то явится радуга Моя в облаке; и Я вспомню завет Мой, который между Мною и между вами и между всякою душою живою во всякой плоти; и не будет более вода потопом на истребление всякой плоти».

К откровению поэта и к Слову Божию, явленному в Священном Писании, Трубецкой прибавит свое пояснение. Тот, кто способен видеть вокруг только Гераклитово «все течет», только «потоп», только всеобщую изменчивость, пребывает в нескончаемом мраке. Но для религиозного сознания радуга сродни откровению, в ней видится символ надежды, «мост» между миром земным и небесным.

«Это — не слияние небесного и земного, — продолжает Трубецкой, — а органическое их соединение: проникая в текучую влагу, солнечный свет не уносится ее движением; наоборот, он приобщает это движение к покою небесных сфер, изображая в льющемся на землю потоке твердое начертание воздушной арки; в безостановочном течении бесформенных водных масс радуга воспроизводит неподвижную форму небесного свода. Единство недвижимого солнечного луча сохраняется в многообразии его преломлений, в игре искрящихся и как бы движущихся тонов и переливов. Неудивительно, что для религиозного сознания радуга остается единственным в своем роде знамением завета между небом и землею. В книгах Ветхого и Нового Завета она выражает мысль о грядущем преображении вселенной, об осуществлении единой божественной жизни в многообразии ее форм и о приобщении ее движения к недвижимому вечному покою».

Свет неизбежен там, где необходимо выразить *религиозное* чувство. Потому так часто образ света встречается в Библии. И для Скрябина свет тоже не был лишь одним из «средств воздействия». Его светомузыкальная «радуга» — не «оптический обман», не простое «преломление лучей». Она — связь мира земного и мира небесного.

*

Прибыв в Брюссель, Скрябин сразу же пишет письмо бабушке и тете («Крепко от всей души целую вас, дорогие... с самым горячим чувством вспоминаем вас, мои любимые...»), Татьяна Федоровна — Неменовой («Много, много у нас воспоминаний о Москве и России вообще и почти все хорошие»). Если не считать краткосрочной поездки в Париж для встречи с Кусевицким, в Брюсселе Скрябин пробыл до самого отъезда

в Москву. Лето было холодное и дождливое. Маленьким утешением был крошечный садик, в который можно было выйти после напряженной работы.

Доходили ли до композитора новые отзывы из России, где Скрябина называли и «мастером оркестровых произведений большого калибра», и «выдающимся фортепианным миниатюристом»? Знал ли он, что и пианистическое его мастерство оценивали исключительно высоко: «Вряд ли кому из пианистов удастся дать столько энергии и подъема в драматических местах и столько поэзии в разных *andante*»... Его музыка жила уже собственной жизнью. Она звучала в Европе, она исполнялась в России.

В Москве Первой симфонией великолепно продирижировал Рахманинов. Эту скрябинскую вещь Сергей Васильевич ценил особенно. В Петербурге, в Москве, в Берлине, в Лондоне будут звучать Первая и Третья симфонии, ранние фортепианные пьесы и те вещи, которые уже было принято называть «средним периодом творчества». Не могла не порадовать и Глинкинская премия за 5-ю сонату. Отовсюду — из Германии, России, Лондона — шли запросы: нужны были биографические сведения, фотографии, просили разрешение напечатать «для иллюстрации» ноты какой-нибудь небольшой фортепианной вещи.

Исполнялась и «Поэма экстаза»: прозвучала еще раз в России, затем — в Германии. Дирижер Хессин зазывал Скрябина в Берлин, на репетиции. Соблазн представить свое любимое детище достойно был велик, но Александр Николаевич постарался мягко отказаться: «Я с громадным удовольствием приехал бы туда на несколько дней, если бы срочная работа (поэма для оркестра с фортепиано) не приковывала меня к рабочему столу еще по крайней мере недели на три».

Эти недели, как всегда, неимоверно растянутся, но теперь композитор был движим не одним стремлением к совершенству. По замыслу, «Прометей» должен был заговорить со слушателем и совершенно новым гармоническим языком, и языком света, который надо было также «сочинить».

Что-то медленно менялось и в обычной жизни. Приятно было получить письмецо от Танеева: пусть он не принял «Поэмы экстаза», но как трогательно простился в Москве! Вслед за письмом пришел и подарок. Учитель слал своему ученику один из главных теоретических трудов своей жизни, только что вышедший в издательстве Юргенсона «Подвижной контрапункт строгого письма», книгу, которую со времени ее появления уже не мог обойти своим вниманием ни один полифонист.

Захотели возобновить отношения и Монигетти. На первую весточку от Ольги Ивановны Скрябин ответил. Следующее июньское письмо он вряд ли мог читать без волнения:

«Дорогой Скрябочка!

У меня просто нет терпения дождаться Вашего ответа! Ведь уже месяц, больше! прошел с моего второго письма! Или *Вы* его не получили, или *Ваше* до меня не дошло? Это одно из предположений, которое я предпочла бы всем другим, которых в моей голове пронеслось множество! Ваше письмо в ответ на мою открытку было такое милое, такое «прежнее» — все тот же мой дорогой, любимый «мальчик» Скрябочка, что я не могу предположить, чтобы Вы хотели только ограничиться любезным ответом и больше ничего. Поймите, Саша, что любить Вас все мы *никогда* не перестанем, интересоваться Вами, Вашей жизнью (с кем бы и чем бы она ни была связана) тоже не можем перестать. Вы слишком нам близки, дороги, воспоминания прежних лет слишком сроднили нас, чтобы все это можно было выкинуть и из головы; и из сердца!

Осенью, когда Вы с женой приедете в Москву, мы обо всем с Вами переговорим, конечно, если только Вам желательно возобновить наши отношения!»

Как странно иногда проговаривается женское сердце. Что мог подумать Скрябин, прочитав: не перестанем интересоваться Вашей жизнью «с кем бы и чем бы она ни была связана»? Если бы письмо попало на глаза Татьяне Федоровне, прочитать о себе «с кем бы и чем бы» ей вряд ли было бы приятно. Но последние слова письма были так «кстати» для ее ревнивого и острого характера: «Жду от Вас ответа, Скрябочка, сюда скорее, а пока сердечно, крепко жму Вашу руку и шлю привет Татьяне Федоровне».

В своем ответе Скрябин «дружески сдержан», но ему трудно не сделать шаг навстречу: не хочется, чтобы жизнь с Татьяной Федоровной лишила дорогого для памяти прошлого.

Одно из главных известий — появившийся в Москве «кружок скрябинистов». Сюда вошли ценители его музыки: Э. Купер, А. Б. Гольденвейзер, К. С. Сараджев, В. В. Держановский, М. С. Неменова-Лунц... Были и другие. При мысли, что у него, кажется, появляются свои «апостолы», Скрябин чувствовал воодушевление: очертания «Мистерии» становились все отчетливее. Но радость была преждевременной. Скоро от новоявленных единомышленников пришел запрос: можно ли для концертов, организуемых кружком, привлечь Веру Ивановну Скрябину? Композитор неприятно поражен. Он ожидал от тех, кому дорого его

творчество, хотя бы должного такта. В письме Гольденвейзеру ему приходится объяснять очевидное: «Неприглашение Веру Ивановну не озлобит; она не может этого ожидать, так как кружок основан М. С. Лунц с участием других близких мне и Татиане Федоровне лиц, если же к Вере Ивановне обратятся с просьбой принять участие в концертах, то это обстоятельство ее очень окрылит и, конечно, помешает делу развода». В письме к Неменовой-Лунц он выражается еще решительнее. Ему кажется, что в кружок попали и лица «не совсем доброжелательные». Само возникновение вопроса об участии первой жены в концертах кажется ему невероятным:

«Когда Вы написали мне об учреждении кружка, то я подумал, что он будет состоять из группы людей, искренне преданных моему искусству, которое для них является средством радостных и высоких переживаний. Такое общество и для меня было бы источником большой радости. Если же из-за этого предприятия могут произойти какие бы то ни было неприятности, могущие нарушить мой душевный покой (в котором я очень нуждаюсь), то я буду вынужден отказаться от всякого участия в кружке; да и зачем он тогда? Вы понимаете, что не одна практическая цель (пропаганда) меня здесь интересует, но еще и, главным образом, сторона духовная. Кружок из нескольких лиц, проникнутых духом моего творчества, может больше содействовать осуществлению моего замысла, чем целая толпа».

Еще больше огорчило общение с отцом. Николаю Александровичу пришлось исповедоваться в письме:

«Дорогой папа!

Получив после такого долгого промежутка твое письмо, я очень обрадовался, но, по обыкновению, радость продолжалась недолго. Все то же сухое и холодное ко мне отношение. Я думаю, что, когда ты мне писал, советуя ехать в Россию одному, ты не сомневался в том, что я этому совету не последую? Мои взгляды на этот вопрос тебе известны, так как я достаточно подробно тебе их высказывал полтора года тому назад у нас в Лозанне. С тех пор я мог только укрепиться в своем мнении. Не знаю, с какими моими доброжелателями ты разговаривал; вероятно, ты ошибся и это были завистники; у нас их достаточно. К чести России должен сказать, что она приняла меня, как подобало, а также, несмотря на всю мою щепетильность, я ни разу не имел повода быть недовольным отношением к Татиане Федоровне. Что же касается неуважения чужого мнения, то твои упреки совершенно несправедливы, в этом отношении я считаю себя безукоризненным. Очень жалею, если наше присутствие в Москве может

кого-нибудь оскорбить; против этого я ничего не могу, так же как не могу выселить из России многих лиц, оскорбляющих меня своим присутствием. В Москву мы не только поедем, но даже поселимся там с будущего года, а может быть, и останемся теперь же. Меня призывает туда моя артистическая деятельность. Все, что ты пишешь, дорогой папа, дает мне понять, что ты хотел бы избежать для себя и для своей семьи свидания с нами ввиду нашего невольно нелегального положения вместо того, чтобы помочь нам выпутаться из него и уважить настоящее чувство, в котором ты мог убедиться и которое в наш век очень редко. Мало того, ты не только не уважаешь высокую личность Татианы Феодоровны, ты оскорбляешь ее вдвойне, намекая на нее как на моего врага, дающего мне дурные советы, и не передавая ей поклоны от мамы и сестры. Ты восстанавливаешь свою семью против меня, вместо того чтобы научить ее почитать в моем лице русское искусство. Ты все время говоришь мне о семье, но всеми своими действиями даешь мне понять, что семьи у меня нет. Раскрыть свои объятия Татiane Феодоровне и твоим внукам, когда мы обвенчаемся, — это захотят сделать многие — чужие, а от своего отца и от своей семьи я мог бы ожидать да и (наивный) ожидал немного большего по отношению к человеку, который более пяти лет самоотверженно делит мою жизнь и все мои невзгоды, которых было, как ты знаешь, немало. Если я не ошибся и цель твоего письма была дать мне все это понять, то я спешу успокоить тебя и сказать, что, как до сего дня я считал своим долгом заехать к Вам с моей женой, теперь это же самое я почел бы не деликатностью.

До свиданья, дорогой папа. Любящий тебя сын Саша.

P. S. Ты волнуешься, когда пишешь мне, а я заболеваю, когда читаю твои письма. А мне нужно сидеть по 14 часов в сутки над срочной работой!»

Это смятенное послание отправлено в середине декабря. В январе Александра Николаевича снова ждет Москва. «Прометей» за границей так и не был закончен несмотря на то, что работал Скрябин с редким накалом и напряжением. Немногочисленные признания в письмах, вроде «работаю, как безумный», лишь отчасти отражали его состояние. Крайняя новизна «Прометея» требовала для своего воплощения усилий, времени, житейского спокойствия, которого пока не хватало.

*

Что-то произошло в художественном сознании Скрябина, какую-то

черту он переступил, за которой проявились еще пока неясные очертания совсем другого мира, достаточно удаленные от мира земного и в то же время напрямую связанные с ним. «Будем, как Солнце!» — возглас Константина Бальмонта звучал в унисон с «Поэмой экстаза». Не «будем», а «есть», — уточнил ученый Дмитрий Чижевский, — земная жизнь чувствует ритмы солнечной активности, планета живет под непосредственными «касаниями» мирового пространства.

«Русские космисты» — Чижевский, Вернадский, Циолковский — почувствовали ту пуповину, которая связывала Землю с породившей ее Вселенной, и перевели эту интуицию на язык науки. Скрябин переводил свои предчувствия на язык звуков. Вне России, без глубинного соприкосновения с «русским космизмом» мир «Прометея» вряд ли мог воплотиться в нужные, единственно возможные звуки и формы.

3 января 1910 года Скрябин возвращается в Москву. Уже навсегда. Музыкальный мир следит за ним, живет в преддверии новых сенсаций. «Биржевые ведомости», подводя итоги прошлого года, Скрябина выделяют особенно: «Впервые мощный, цельный, оригинальный, хотя и болезненный талант Скрябина стал во весь рост перед большой публикой...» Впереди концерт, «Поэма экстаза», которую на этот раз должен исполнить сам Кусевицкий. Для Скрябина это, недавно столь дорогое сердцу произведение — теперь только «ступенька» к «Прометею», этой «Поэме огня», окончание которой Скрябин предвкушает.

Но и «Прометей» — не последнее его устремление. За каждым своим сочинением композитор все яснее провидит будущую «Мистерию» — главное дело жизни. Русские космисты были убеждены, что человек должен вмешаться в жизнь космоса, так как сам — часть космической силы. Так думал и Скрябин.

В 1910 году композитор живет целиком во власти своей «Поэмы огня». Мемуары современников оставили нам несколько «моментальных снимков» с его «прометеевского» облика.

Воспоминания Ольги Ивановны Монигетти. Они ироничны, ибо во второй жене Александра Николаевича она видит тайного врага всей семьи Монигетти и... творчества любимого «Скрябочки». Возможно, в душе благородной Ольги Ивановны шевелится и тайная ревность к Татьяне Федоровне. По крайней мере, все, о чем она пишет, окрашено ее неприязнью к спутнице композитора.

Кусевицкий приводит сестер Монигетти к Скрябиным. Ольга Ивановна окидывает взглядом обстановку:

«Комнаты были чудесные, но в них царил хаотический беспорядок: на

всех столах и стульях были разбросаны разные вещи. На полу игрушки подвертывались под ноги. Двое ребят производили адский шум визгом, беготней и лазаньем по стульям».

Скрябин, застигнутый врасплох, стесняется беспорядка, детского шума, малоприветливого лица своей жены. Татьяна Федоровна ведет себя на грани допустимых приличий, мужа то и дело одергивает, не давая нормально разговаривать с гостями: «Саша, не трогай это... Саша, зачем ты сюда садишься? Саша, принеси то! подай это!»

Второй «снимок» Ольги Ивановны дополняет первый: Скрябин, совершенно беспомощный, появляется у них на квартире. На него давит возложенное поручение, и великий «преобразователь мира» превращается в растерянного мальчика. С изумлением крутит в руках маленькую обувку: по ее «образу и подобию» он должен купить детские туфельки.

Монигетти дружно смеются над незадачливым видом их дорогого «Скрябочки». Елизавета Алексеевна сразу берет дело в свои руки: «Саша, поручите это мне. Это будет гораздо лучше исполнено, а вы сидите у нас. Куда полезнее, чем метаться по магазинам».

И вот — горничная отправляется на поиски нужной обувки, а радостный, сбросивший с себя обузу ответственности Александр Николаевич музицирует в компании дорогих друзей. Он вспоминает свои ранние импровизации, смотрит поверх рояля в далекое прошлое... Когда горничная вручает автору «Поэмы экстаза» купленные ею туфельки, он — только что вернувшийся из мира звуков — вертит их в руках с недоумением: что это? зачем это? *И тут же* вторит горничной, не сразу вникая в смысл: дети «растут»'.

«— Да-да, растут, — вдруг быстро прибавил он, вернувшись, наконец, к действительности, — да! правда! растут, с сожалением в голосе повторил он.

Я засмеялась на его тон.

— А вам бы хотелось, чтобы они всегда оставались маленькими?

— Ах, что вы? Боже сохрани, — ответил Александр Николаевич, даже закрыл уши руками точно слышал детский крик.

Настроение его сразу изменилось, хотя он продолжал разговаривать, но чувствовалось, что его волнует какая-то мысль. Он постоянно брал в руки злополучные туфельки и озабоченно рассматривал.

— Я очень беспокоюсь, что Татьяна Федоровна будет недовольна, что они больше на номер, — наконец робко сказал он. — Вы знаете, она всегда требует, чтобы ее поручения исполнялись точно, а я всегда что-нибудь или по рассеянности, или по неумению впросак попаду, и потом пойдут разные

разговоры и неприятности. — Он вздохнул. — Как это все скучно, — сказал он тоскливо, глядя на детские туфельки...»

Есть у Ольги Ивановны и другие, куда более интересные зарисовки. Она спорит со своим «Скрябочкой» и тогда, в 1910-м, и много позже, когда пытается запечатлеть воспоминания на бумаге.

«...Он часто приходил очень утомленный, расстроенный, сидел долго молча и изредка ронял фразы: «Как у вас хорошо! Тихо!» Или: «Ведь жизнь — это счастье, это — великий дар, она может и должна быть праздником! А что люди делают из нее!» Но он никогда никого не обвинял в том, что жизнь не является для него праздником.

«Вероятно, я сам такой, что не умею пользоваться жизнью, — говорил он, — не умею сделать ее праздником».

Какое бы ни было у Скрябина настроение, стоило ему сесть за рояль и начать играть свои юношеские произведения, перенестись в прошлое, он весь оживал, глаза блестели. Иногда вдруг переставал играть и спрашивал: «Правду вы говорите, что это хорошо? Вы это нарочно говорите! Я вам не верю! Разве красота только в сложности? Нет! Вы послушайте вот это, я вам сыграю коротенький отрывок, он еще не на бумаге, это мое последнее и это только пока в голове! Это, будет «Поэма», разве можно ее сравнить с тем! То — это детский лепет!»

Он начал играть и не сводил глаз с моего лица, ища ответа.

— Мне не нравится, — откровенно сказала я, когда он кончил.

— Почему?

— Тут вы опять не Скрябин, а «хитроумный Одиссей».

Помните, как я вас называла, когда вы после сафоновских указаний начинали все переплавлять и вообще «химию разводить».

— Это потому, что вы ничего не понимаете.

— Очень может быть, — честно созналась я, — но я ведь считаю, что музыка должна быть прежде всего искренна, непосредственна, рождаться от вдохновения, — тогда она действует неотразимо, а такая надуманная сложность оставляет холодным.

— Разве это надуманно? Вы прислушайтесь. Тут пять тем: вот первая... — Он стал басом напевать темы одну за другой. — Вот — вторая, ей встречная, вот вступает третья... вот четвертая — им противоречит, вот опять первая, уже измененная, все поглощает, над всем господствует. Слушайте, разве они не красивы? Не захватывают?

— Да! Темы прекрасны сами по себе, но, так переплетаясь, они образуют какофонию, утомляющую ухо.

А. Н. несколько раз повторил отрывок, видимо, стараясь внедрить его

в мое ухо и в мою тупую голову. Это было тщетно.

— Ну как? Не нравится?

— Не нравится, Скрябочка, для рояля это не годится! В оркестре — это другое дело: там все темы будут разноцветные и, так переплетаясь, создадут чудный узор, но на рояле они все одного цвета, ухо не может их проследить (мое, по крайней мере), и получается впечатление контрапунктической нагроможденности; это ничего не говорит душе; это опять алгебра!

— Вы дерзкая девочка и больше ничего! Как вы смеее мне это говорить?! — слова были грозные, но тон добродушный, так что я не очень-то испугалась.

А. Н. стал рассеянно перебирать пальцами клавиши, куда-то внутрь себя устремив взор.

— Да! — сказал он вдруг быстро. — Вы правы; для рояля это не годится; это должно быть в оркестре. Какие чудные цвета! Какое сочетание красок в этих зигзагах, как языки пламени! Это будет потрясающе!! — он вскочил из-за рояля. — Знаете, я побегу!

Из передней он опять вернулся: глаза его горели, по его лицу я увидела привычным глазом, что он весь во власти какой-то дивной, могучей идеи, мечты: «Знаете, я все-таки добьюсь своего, я увижу эти цветные звуки, добьюсь!»

Впоследствии, слушая «Прометея», я узнала этот отрывок, бывший предметом нашего спора, хотя он был несколько видоизменен.

В этих воспоминаниях Скрябин слегка «романтизирован». Но поражает глубинная честность мемуариста: ведь, в сущности, они со Скрябиным разговаривают *на разных языках*. Для Ольги Ивановны ранний Скрябин — это непосредственность, вдохновенность, а значит, и простота (гармония — «как у всех»). А вот «Прометей» (точнее — отрывки из «Прометея», которые она узнает уже позже в концерте) — это «надуманная сложность». Скрябин, «прикоснувшийся к космосу», — это холодность и ненужность. Ей хочется прежнего «Скрябочки», милого, «шопенизированного». Та музыка — это их общая молодость и юное «взаимопритяжение».

Превратности судьбы! Ольга Ивановна, которой *тот* Скрябин даже сделал однажды предложение, не решилась тогда связать свою судьбу с *той* его музыкой. Теперь она, столько душевных сил отдающая борьбе за своего «Скрябочку», совершенно не признает его нынешнего творчества. Конечно, она понимает, что прошлое — и тот безусый Саша Скрябин, и раннее его творчество, и замечательный, уютный XIX век, в котором они

появились на свет, — ушли безвозвратно. Но всеми помыслами и всею своей душой Ольга Ивановна возвращается туда, в сладкое прошлое — из нынешнего, несбывшегося «сейчас». А в настоящем — есть Александр Николаевич Скрябин, на которого дурно и страшно влияет Татьяна Федоровна, и есть, несмотря ни на что, все тот же «Скрябочка», милый, чудесный «Скрябочка», который в глубине своей души влиянию Татьяны Федоровны неподвластен.

Еще один любопытный эпизод венчает эти воспоминания о десятом годе. Здесь для «разноязыких» Александра Николаевича и Ольги Ивановны вдруг наступает мгновение полного взаимопонимания.

«Почти каждый раз, когда А. Н. бывал у нас, заходил разговор о необходимости устройства нового инструмента, так как рояль не может воспроизвести того звучания, которое было ему нужно. А. Н. часто бывал в чрезвычайно угнетенном настроении от того скептического отношения к его мысли о создании нового инструмента, которое он встречал со стороны представителей музыкального мира, которым он доверял свои идеи, и даже со стороны самых близких ему людей.

В другой раз он вошел, когда я играла.

— Какая красивая вещь!! И какой чудный тон! — сказал А. Н., останавливаясь на пороге.

— Да. Чудный этюд, и я обожаю тон *Des-dur*^[129], — ответила я, вставая ему навстречу.

— Нет, чудное туше у вас, я хотел сказать. А почему вы любите *Des-dur*? Разве он красивее других?

Мне показалось смешным, что он как-то испытующе смотрит на меня, и я улыбнулась.

— А разве не все равно назвать его *Cis*^[130]?

— Ох! нет! нет! Совершенно не все равно! — Я даже поморщилась.

— Да ведь это же энгармонизм, милая, что вы!

— Ну да, мало ли что «энгармонизм», а все-таки звучит совсем иначе!

Он быстро двинулся к роялю и взял меня за руку.

— Иначе? — переспросил он. — Ну, так вы поймете меня. Вы поймете, что для меня нужен другой инструмент; вот вы не признаете энгармонизма...

— Нет, как не признаю, Саша!.. Но во всяком случае разница же *Додиез* или *Ре-бемоль*!

— Ну, вот, вот! — радостно закричал А. Н. — Я и говорил! А они смеются, говорят, что это за новая музыка, для которой нужны какие-то

особенные новые инструменты! Вот вы подойдите сюда... — он за руку притянул меня к роялю. — Слушайте. Энгармонизм — это только для темперированного инструмента, как рояль, правда? Но это звучание условное. Оно неправильное; есть другое, я его слышу (да может быть, и не я один). Оркестр мог бы дать такое звучание, но и он связан во многом с темперированным инструментом, так как вся музыкальная литература основана на темперации. А мне надо другое: вот это, этот аккорд... — (он сел за рояль). — Он звучит какофонично, а почему? Потому что рояль — темперированный инструмент, на нем одинаково звучит уменьшенная терция и увеличенная секунда. Разве это правильно? Септима: интервал диссонирующий? А увеличенная септима звучит октавой — чистейшим консонансом. Уменьшенная — она опять-таки звучит секстой, то есть интервалом консонирующим! И обратно получается все то же самое! Вы хотите дать консонанс, скажем, например, уменьшенную терцию, а она звучит диссонансом, то есть увеличенной секундой, и все так! Это неправильно! Как они этого не понимают! Какая тут утопия? В чем новаторство? Какое оригинальничанье? Ах, это все ужасно! И ни в ком из них поддержки! — Лицо его было прямо страдальческое. — Я только не знаю, как мне практически подойти к этому; мне нужен человек, знающий механику, который понял бы меня».

Если не считать ошибок в терминологии (уменьшенная терция «приравнена» не к большой, а к увеличенной секунде), то этот эпизод — из ключевых.

Один из важнейших «изгибов» в истории европейской музыки — темперация. Если желать только «чистых» (точно воспроизводимых) звуков — то любой клавишный инструмент, где молоточек ударяет по струнам, сможет охватить лишь малый круг тональностей. Темперация — это деление октавы на 12 равных (в идеале) частей, деление, которое дает возможность использовать все тональности, хотя многие тоны и звучат при этом «приблизительно».

Величайший европейский композитор Иоганн Себастьян Бах был горячим защитником темперации, хотя в его время эта идея многими музыкантами воспринималась как «звуковая ересь». Бах не просто сочувствовал идее — он написал «Хорошо темперированный клавир», два тома — 48 прелюдий и фуг, специально рассчитанных на новую настройку инструмента. В каждом томе любая из 24 возможных «темперированных» тональностей представлялась прелюдией и фугой.

В юности Скрябин тоже написал свои 24 прелюдии (ор. 11) по «тональностям». Но ко времени «Прометея», когда слух композитора

обострился до различения обертонов, идея темпериции (то есть, в сущности, «приближенного звучания») ощущается им как враждебная самим основам его музыки. О «Прометее» не однажды скажут, что в этой поэме фортепиано противостоит оркестру, как человек противостоит мирозданию. Но здесь и неизбежная для фортепиано темпериция противостоит оркестровой возможности дать чистый, природный строй. Оркестр и в этом своем качестве олицетворяет природу, стихию, космос. Фортепиано — рациональное начало, расчет, «механику» земного происхождения.

*

Словесный «портрет» Скрябина в 1910 году оставил и Борис Александрович Фохт, тот самый философ, которого Белый, описывая встречу в феврале девятого года, изобразил ироничным антагонистом Скрябина. Но Фохт был учеником Сергея Николаевича Трубецкого и уже этим мог вызвать симпатию композитора.

Они встретятся на одном из философских собраний. Скрябин вдруг бросит: «Нет, это невозможно, чтобы вы, такой живой человек, были кантианцем, нет, я не верю». Фохт ответит, что от Канта — «прямой путь к Фихте, мужественно снявшему все препоны и преграды». — «Ну да, — обрадуется Александр Николаевич, — я так и думал, что вы не можете быть узким кантианцем и что вы интересуетесь Фихте...»

Дальше — три заранее назначенные встречи, три философских диалога. Скрябин играет роль «солиста», Фохт задает наводящие вопросы, иногда пытается — каждый раз весьма обтекаемо и «неокончательно» — ответить на вопросы композитора.

Композитор рассуждает на любимые темы: что бытие не есть нечто законченное, но есть деятельность и творчество; что это творчество — созидающее, оно само создает себе «материю» и, значит, однажды при сопутствующих обстоятельствах может «осуществить некоторую дематериализацию»; что, наконец, и «материализация», и «дематериализация» — звенья одного и того же свободного творчества, этой вечной клокочущей мировой энергии.

Он скажет и об участии «личного Я» во вселенском творчестве: не может быть никакого «личного Я», творящего мир, но «Я» не может быть и пассивным орудием. То, что делает художник, — это и есть часть этого мирового действия, и в какой-то степени оно равно ему.

Скрябин играет гостю на фортепиано, играет не пьесы, но *идеи*. И философ вдруг открывает для себя: этот музыкант не зря сказал о себе, что обладает совершенной техникой композиции, он действительно через звуки способен был передать не только «настроения», но и «понятия». Скрябин «произнес» музыкой не только «Я есмь!», которое мог извлечь из «Божественной поэмы» или из «Экстаза». Но он сумел изобразить и вовсе отвлеченные «дефиниции» (Фохт их перечисляет): «изменение, абстракция, конкретное единство, непрерывность, возникновение и т. п.». Правда, на вопрос Фохта, как он вслед за «Я есмь!» изобразит «не-Я», Скрябин призадумался, потом признал: пока не готов это выразить музыкой.

Здесь не было «невозможности изобразить», здесь крылось различие ума чисто философского, с одной стороны, и музыкально-философского — с другой. Философу легко из тезиса выстроить антитезис и повести это различие к единству, к синтезу. В музыке антитезису должен предшествовать целый «процесс». Ответом на вопрос Фохта должна была быть не побочная тема, следующая сразу за главной, но целое произведение. В «Поэме экстаза» роль антитезиса (побочной партии) лишь частично выпала на долю темы «возникших творений». Ведь «Я», которое полагает «не-Я» и через это пересоздает себя — это не просто тезис — антитезис — синтез, но *сама деятельность*. И о ней «повествует» не столько та или иная тема, сколько *вся «Поэма экстаза»*.

Фохт поражен не только «музыкальными понятиями» Скрябина. Но и связью идей о синтетическом искусстве с общей его философией. Скрябин уверен, что именно через музыку бытие может «непосредственно открываться человечеству и говорить ему о себе», поскольку бытие «*само в себе музыкально*». Но и в этом «откровении через слух» нет окончательной истины. Постигнуть суть бытия как изначальной деятельности нельзя через одну область творчества, даже через музыку.

«Ведь бытие, — вспоминает слова композитора Фохт, — не может пониматься как чем-либо ограниченное, браться в каком-либо аспекте, ведь тогда оно не будет уже бытием подлинным и первоначальным. Мне кажется поэтому, что к бытию нельзя подойти никакими обычными способами — ни научным познанием, ни отвлеченной мыслью о трансцендентном, ни даже чувством в обычном смысле этого слова как некоторой эмоции; но если можно подойти к первоначальному бытию, *слиться с ним* или, по крайней мере, приобщиться к нему как основной и первоначальной деятельности, то путь к этому должен быть совсем иным, необыкновенным и в некотором смысле даже таинственным и во всяком случае *чрезвычайным...*»

«Мистерия» Скрябина и должна была стать тем чудом, где всечеловеческое действо сольется с кульминацией космического процесса. И музыка, играющая в храмовом действе ведущую роль, должна стать не «средством познания», но — внутренней «силой» общего действия. Идти нужно не через науку или искусство к бытию, идти нужно *от бытия* — через науки, искусства, через музыку — к его насущным стремлениям. Тогда возможно всеобщее слияние, не «единичный», но всеобщий «экстаз».

Поворот мысли Александра Николаевича был настолько неожидан, что ухватить все оттенки философ не мог; спустя многие годы он сумел вспомнить лишь «идейные» очертания того разговора. Но пафос скрябинских идей он, невзирая на суховатость своих коротких мемуаров, все-таки сумел запечатлеть.

Задача творчества, к которой неизбежно приходит художник, — все *пересоздать*, открыть «иную жизнь». Поэтому композитору совершенно чужд идеализм «затверделый», где даны или вечные изначальные «идеи», или замкнутые в себе «монады», или по-кантовски ограниченная «вещь для нас». И жизнь, и Вселенная — это нескончаемое творчество. И доказывать неверность иных воззрений ни к чему: *«нам нужно действовать, творить, и это должно быть нашим единственным и всепобеждающим доказательством...»* Действие же и ведет к синтетическому храмовому действию, общая задача которого разрешается в мировой катаклизм:

«Творчество и жизнь человечества должны стать творчеством и жизнью всей природы, а за ней и всего космоса, не маленький мир нашей планеты, но весь космос, вся вселенная должна стать выражением и воплощением единой музыкальной деятельности, если хотите, музыки самого бытия».

У Фохта начинала кружиться голова. Скрябин говорил вещи — с точки зрения здравого смысла — невероятные, фантастические. Но в его суждениях были внутренняя стройность и цельность, и сам композитор был так обаятелен, что в эту минуту Фохт — похоже не без ужаса — чувствовал, что готов следовать за Скрябиным, забыв всякое благоразумие. Композитор поселил в этом спокойном и внутренне устойчивом кантианце смятение, бросив напоследок: «Музыка и смерть несоединимы, и существо, способное к глубокому музыкальному выражению, тем самым бессмертно».

Оскар Фрид сначала в Петербурге, затем в Москве дирижировал Третьей симфонией. С прошлого года это произведение Скрябина сделалось особенно популярным. 10 февраля в Москве Кусевицкий исполнил Первую симфонию, потом Скрябин сыграл несколько небольших фортепианных вещей, затем зазвучала «Поэма экстаза».

Еще до концерта Кусевицкому, который в сезоне 1909/10 года выходил на эстраду в последний раз, преподнесли роскошный венок. Когда во втором отделении у рояля появился Скрябин, его троекратно увенчали лаврами и засыпали цветами — букеты летели и с хоров. Правда, в исполнении «Поэмы» не было того сенсационного подъема, какой запомнился по прошлому году. К некоторым деталям исполнения можно было и придраться. В зале Дворянского собрания не было органа. И в момент главной, финальной кульминации, где орган своей мощью поддерживал оркестр, общее звучание было тише задуманного композитором. И все же главное, почему общее впечатление было не столь ошеломительным, как год назад, — это (заметил Энгель) отсутствие ощущения острой новизны. О Скрябине уже знали, что он — талант исключительный. Потому не было и удивления.

После концерта Александра Николаевича, Татьяну Федоровну и некоторых знакомых композитора Кусевицкий зазвал к себе. Леонид Сабанеев, новый знакомый Скрябина, человек со вкусом, впервые увидев эти хоромы, был неприятно поражен их мрачноватой буржуазной пышностью. Чопорная хозяйка, чересчур подтянутый хозяин, холодные лакеи, бульдоги как часть обстановки, лиловые лампы-баклажаны, свисающие с потолка. Кусевицкий похлопывал композитора по плечу, называл его «Сашей», но разговоры шли без должной душевности. Скрябин сидел на краешке стула, вежливый и словно бы отсутствующий. Лишь когда разговор коснулся творчества и Сабанеев как музыкальный критик на мгновение попал в центр внимания, Скрябин оживился и повернулся к нему:

«— Какие планы у меня, какие планы!.. Вы знаете, что у меня в «Прометее» будет... — он замялся, — свет...»

Спустя пятнадцать лет Сабанеев вспоминает этот эпизод не без теплой улыбки. Тогда ему пришлось пережить почти испуг.

«— Какой свет? — довольно наивно спросил я.

— Свет, — повторил он. — Я хочу, чтобы были симфонии огней... это поэма огня. Я вам сейчас покажу.

И он быстро побежал за огромными партитурными листами и, показывая мне их, стал объяснять:

— Вся зала будет в переменных светах. Вот тут они разгораются, это огненные языки, видите, как тут и в музыке огни...»

Пока еще шапочно знакомый со Скрябиным Леонид Леонидович вспомнил разом все слухи о сумасшествии композитора. Он посмотрел на его детски открытое лицо. Бросил взгляд на Кусевицкого. Сергей Александрович слушал композитора, как взрослый слушает лепет ребенка.

«Связался черт с младенцем!» — подумает Сабанеев в ту минуту. Но скоро сам признает, что странное, почти нелепое это содружество быстро начало приносить плоды.

«Поэмой экстаза» Кусевицкий будет дирижировать неоднократно. О февральском дебюте Сергея Александровича в роли истолкователя скрябинской «Поэмы» Энгель заметит: «В его исполнении слишком много «мяса»; слишком он прост и здоров для взвинченного сверхдионисиевского экстаза и всяческих «tres parfume» Скрябина». Чуть позже Каратыгин выскажется о судьбе скрябинского произведения: «Можно думать, что объективного, беспристрастного суда истории «Экстаз» дождется еще не скоро. Слишком необычайна и своеобразна эта музыка, слишком свободны и дерзки формы ее, слишком долго придется ждать, пока эти звуки, эти формы перестанут быть предметом поклонения одних и отвращения других; пока они, сделавшись привычными, перестанут непосредственно интересовать и волновать нас...»

Деловой и собранный Сергей Александрович вникнет в знаменитое детище Скрябина как никто, он, собственно, и сделает «Поэму экстаза» знаменитой. В 1909 году слушатели с особым подъемом внимали «Божественной поэме». «Экстаз» казался тогда вещью сильной, но несколько хаотичной и однообразной. Кусевицкий же своим исполнением открыл «Поэму экстаза», которая теперь на глазах современников превращалась в вершинное произведение Скрябина. Дирижер будет исполнять «Экстаз» так, как того требовала эта музыка — с трепетом и восторгом. Знаменитый Никиш, услышав одну из таких интерпретаций, заявит, что лучше Кусевицкого эту вещь исполнить нельзя.

В том же десятом, уже после ноябрьского исполнения «Поэмы экстаза» в Петербурге, Сабанеев, перебирая все новые рецензии на произведение, подведет предварительный итог:

«Интересно сравнить эти отзывы с теми, которые были написаны после первого исполнения «Экстаза» в прошлом году. Тогда было осуждение и осмеяние, почти столь же единодушное, как теперь восторг и восхищение. «Экстаз» с тех пор не изменился; надо полагать, что изменилась воспринимающая среда. Однако такое заключение было бы

опрометчиво. Именно «Экстаз» переменялся, представ перед публикой в совершенно исключительно-удачном исполнении. Вся критика, все очевидцы утверждают, что «пророк Скрябина», неутомимый пропагандист его творений г. Кусевицкий был на этот раз в особенном ударе и дал интерпретацию, захватывающую по мощи и силе выражения. Надо пережить самому «Экстаз» и надо быть чрезвычайно технически совершенным дирижером, чтобы разобраться в этой исключительно сложной и тонкой оркестровой ткани. Как бы то ни было, но художественное исполнение, хотя бы одного «Экстаза», достаточно для того, чтобы доставить «пророку Скрябина» имя мирового дирижера».

До этого «победного» исполнения, завоевавшего и публику, и критиков, оставалось не так уж много времени, чуть более полугода. Пока же первым подходом к «Экстазу» Кусевицкий готовил этот триумф.

*

После напряженного февраля Кусевицкий собирался дать музыкантам отдых, а провинциальным слушателям — «праздник музыки». Он задумал турне по волжским городам. Пароход, дивные берега и просторы... Скрябин был приглашен как пианист и солист в своем фортепианном концерте. Выступать с этим давним сочинением теперь, в преддверии «Прометей», ему было немного странно. Но ведь путь к новой музыке лежал через прежнюю. Чтобы человек смог по-настоящему *услышать* «Поэму экстаза» и будущего «Прометей», он должен был сначала шагнуть на первую ступеньку, узнать ранние вещи, потом на следующую: фортепианный концерт, первые две симфонии... Там, на Волге, не знали даже этого.

И Скрябин раздваивается: вспоминает за фортепиано старые вещи и — сочиняет совершенно небывалую музыку, будущую «Симфонию света»... В этот момент он и узнает о смерти своего сына. Все произошло опять, как в Третьей симфонии: полет в мир творчества, мир дивных образов, и вдруг — «страшный обрыв»...

Лёва Скрябин появился на свет в 1902 году, незадолго до того, как его родители расстались, умер 16 марта 1910 года, в возрасте восьми лет. Его прах упокоился близ монастыря Всех Скорбящих Радость. Мы почти ничего не знаем об этом событии. Сумрачные и отрывистые воспоминания современников доносят лишь смутные, разрозненные впечатления...

Скрябин не появился ни у постели больного ребенка, горячо им

любимого, ни на его похоронах, вызвав немало кривотолков, дав повод другим говорить о его бесчувствии, его «черствости» и «бессердечии». Спустя четыре года, когда композитор захочет увидеть своих старших детей, он получит отповедь Веры Ивановны, которая припомнит его отсутствие на похоронах.

Известно, что тетя композитора, сообщив о несчастье в письме семейству Монигетти, просила их ничего не говорить Александру Николаевичу, стараясь, видимо, по давней привычке «оберечь Шуриньку» от неприятностей. Вполне вероятно, Скрябин, зная о болезни сына, весть о его смерти получил позже других. Возможно, увидев, что муж собирается на похороны, Татьяна Федоровна сделала все, что было в ее силах, дабы он остался дома. Она помнила, сколько заботы о Вере Ивановне сквозило в письмах из Везна, когда хоронили маленькую Римму, и не могла не опасаться нового «потепления отношений» мужа и его первой жены^[131]. Ольга Ивановна Монигетти вспоминала, что после смерти маленького Льва Скрябина произошла «серьезная размолвка» между Александром Николаевичем и Татьяной Федоровной, а все переживания Скрябина закончились нервной болезнью... Обычно Александр Николаевич недолго переживал «удары судьбы», он редко «застревал» на прошлом. Будущее — лишь оно захватывало его целиком и заставляло работать, работать сверх человеческих сил. Прошрое он воплощал в «божественную игру», в творчество. Но всегда ли?..

Идея дать цикл концертов в русской провинции не была особенно оригинальной. Время от времени провинция могла слышать серьезную музыку. И все же встреч с симфоническими оркестрами, тем более столичными, было мало. Потому в рецензиях провинциальных газет на подобные концерты нотки самоуничижения нередки. «Медвежий угол», «музыкальная пустыня» или «темное царство» — далеко не самые жесткие самохарактеристики. Но о том, насколько провинция знакома с симфонической музыкой, они давали довольно точное представление.

«До сих пор, — писал автор «Нижегородских музыкальных новостей», — в России было лишь несколько привилегированных городов, в которых или систематически, или хотя бы изредка можно было слышать действительно художественное исполнение музыкальных сочинений. Громадное большинство русских городов совершенно лишены музыкальной жизни, совершенно незнакомы не только с современным состоянием музыки, но даже с ее прошлым, ставшим уже классическим».

О том, какие неожиданности могли ожидать музыкантов в провинции, свидетельствуют сложившиеся уже после поездки анекдоты. Слушателей,

привыкших к треску духовых, изумил чистый звук прибывшего оркестра. Объяснение было найдено простое: медные «молчат». Запомнился и колоритный образ размахистого купца, который, плохо слушая музыку и больше наблюдая за оркестрантами, все как-то странно подмигивал тромбонисту, а когда зрители захлопали — выскочил на сцену, выхватил у изумленного музыканта инструмент и с силой выдернул кулису, усмехнувшись в бороду: «Что, брат, силенок маловато?»

Но курьезные происшествия лишь подогревали интерес провинциальной публики к серьезной музыке. Главная цель, которую ставил перед собой Кусевицкий, была просветительская, без расчета на прибыль. Как скажет Сабанеев — «нечто вроде музыкального передвижничества».

Дирижер-организатор отправлялся в путь с оркестром Большого театра. Ехали и солисты: скрипач А. Могилевский, виолончелист Р. Эрлих, певец В. Дамаев, хотя главной «величиной» здесь был, конечно, пианист и композитор А. Н. Скрябин. До 25 апреля, дня отбытия, музыканты едва успели сыгаться: Кусевицкий только-только оправился после болезни. Но уже первое выступление в Твери, — где и Скрябин со своим фортепианным концертом, и Кусевицкий показали себя с наилучшей стороны, — прошло с блеском. Настроение действительно воцарилось праздничное — на весь месяц этого удивительного турне.

Дирижер зафрахтовал целый пароход, название которого, «Первый», многие готовы были прочесть символически. На борту оказалось шестьдесят пять музыкантов, члены их семей, знакомые, разного рода «почетные путешественники» — всего более ста двадцати человек. Предусмотрено было все: музыкальные критики (в том числе и зарубежные корреспонденты), доктор (в поездку взяли Владимира Васильевича Богородского), был и художник, немец Р. Штерль, заносивший в блокнот портреты музыкантов и панорамы волжских берегов, не раз запечатлевший и Скрябина. Отправился в путешествие и владелец рояльной фабрики Андрей Андреевич Дидерихс. Специально для этого турне фирма «Бехштейн», которую он представлял, изготовила рояль. Он был меньше обычного, — поскольку не раз ему предстояло переместиться с палубы на берег, далее — в зал и обратно. Но звук инструмента сочностью и тембром ничем не уступал своим большим сородичам.

Рыбинск — Ярославль — Кострома — Нижний Новгород — Казань — Симбирск — Самара — Саратов — Царицын — Астрахань. В некоторых городах концерты давали дважды, в Саратове, Самаре, Казани и Нижнем Новгороде играли и на обратном пути. В программах были Бетховен,

Чайковский, Римский-Корсаков, Вагнер, Танеев, Сен-Санс, Лист и — Скрябин. Судя по отзывам волжских газет, концерты превращались в музыкальные праздники. Один музыковед назвал выступления Скрябина триумфальными. Письма Татьяны Федоровны знакомым сопровождались похожим рефреном: «Выдающийся успех».

Что эта поездка дала самому композитору? Концерты, аплодисменты, радость от того, что и провинция его не только узнала, но и полюбила? Воспоминания о живописных волжских берегах? О соловьиных трелях, долетавших до самой палубы? Или об Угличе, о древних церквях, колокольных звонах, которые будили воображение? Остановка в Угличе была «тихая», без концерта. Пассажиры «Первого» сошли на берег и к вечеру этого же дня осмотрели город, древние палаты. Сторож снабдил их свечками, и они двинулись внутрь собора, где мерцали в полумраке строгие лики на темных иконах. Вид знаменитого колокола, «ударившего в набат», когда город узнал об убиении царевича Дмитрия, заставил вспомнить, что разъяренный Годунов сослал колокол в Тобольск и что Михаил Федорович, первый из династии Романовых, возвратил «опальный колокол» на родину.

О чем думал Скрябин, глядя на эти святыни? О своем недавно умершем сыне, с которым он так и не простился? Или о будущей «Мистерии», о «дематериализации» и встрече умерших с живыми? Или о том колокольном звоне, с которого должна была начаться «Мистерия»? Или о «Прометее», который должен был завершаться колоколами?

Скрябин начал «Поэму огня» еще за границей. Первый приезд в Россию в начале 1909 года и прием, ему оказанный, всколыхнули в композиторе творческие силы. Но за восемь последующих месяцев в Брюсселе закончить свою «Поэму» он так и не сумел. Для воплощения «космической» музыки Скрябину были нужны и ширь реки, и волжские берега, и соловьиные трели, и колокольные звоны, и древний Углич. И даже сам этот смятенный год.

*

Смерть Комиссаржевской, стремившейся преобразить театр, смерть Врубеля, умевшего своей живописью выразить даже «невыразимое». Скоро последуют смерть Балакирева, уход из дома и смерть Льва Толстого...

Март 1910 года — это и конец русского символизма. Одно из самых мощных литературных течений рубежа веков устами Вячеслава Иванова и Александра Блока заявило о том, что главной задачи — теургического

преображения мира — оно не выполнило. И все же символисты не могли отказаться от главного. Они верили: преобразование это наступит неизбежно. Но каким оно будет?

Блок вслушивался в «роковую о гибели весть», Андрей Белый по-прежнему мечтал о «жизнетворчестве», Вячеслав Иванов думал о «всемирной драме». О «Мистерии» — про-шальном, гибельном для человечества, но и «жизнетворческом» действе — думал Скрябин. «Прометей» должен был стать первым серьезным шагом от музыки как таковой ко всеобщему Действу. На этом пути ему пришлось уже в партитуру «Прометея» ввести хор, колокольный звон, «симфонию света», пересмотреть общепринятые нормы музыкальной гармонии, нарушив привычную для человеческого уха «музыкальную логику». Вряд ли он знал, что был не единственным «преобразователем» основ человеческого бытия, всего «человеческого, слишком человеческого». Новое мироощущение, мирослышание, мироосмысление проступало в самых далеких от музыки областях. *Вроде бы далеких...*

В 1904 году, когда Скрябин ставил свою первую веху на пути к «Мистерии» — заканчивал «Божественную поэму», в Казани вышел сборничек стихов «Тоска по вечности». Имя автора — Николая Васильева — никому ничего не говорило. Стихи были бледноваты, столь же «понятийны», как и скрябинские. Лейтмотив книги был настойчив:

— «Страшно видеть, что все, что я вижу кругом,
только бледный и лживый фантом...»

— «В непознаваемом тумане
Возможны странные миры...»

— «Есть мир иной, мир беспечальный,
Где все единство без конца...»

«Тоска по вечности» — это не просто «символическое» название книги. Это — тема поэта, который в стихах создавал «модели» иной жизни и разглядывал их. Программные строки книги неожиданно выводили на знакомый Скрябину синтез философии и музыки. Только писал об этом не музыкант, а поэт-философ, стремившийся наполнить отвлеченную мысль музыкой:

И философия стремится
Мир как симфонию познать,
В его гармонию излиться,
Его *andante* разгадать.
Томясь по вечности нетленной,
Стремясь к волнующей звезде,
Ищу я музыку вселенной,
Ищу всегда, ищу везде.

Некогда герой рассказа Достоевского «Сон смешного человека» собирался застрелиться из-за своего «несогласия» с миром. Накануне рокового деяния он вдруг заснул. Ему привиделась иная земля, где жили иные люди, жили в согласии, во всеобщей любви. Сон стал для героя откровением.

Васильев тоже видит подобные «сновидения». Он уходит мечтой в столь же фантастический мир:

Мне грезится безвестная планета,
Где все идет иначе, чем у нас,
Где три лукавых солнца волны света
Льют в каждый дня и ночи час,
Где каждый миг трепещут очертанья
И каждый миг меняются цвета:
То в пурпурном, то в синем одеянье
Скользит по небу красота.

Он вглядывается в мироздание, созданное силой воображения, и начинает различать страннейшие его черты:

Лишь там любить возможно бесконечно

И вечно новой будет там любовь,
Чарующее слово: вечно, вечно —
Там значит только: вновь и вновь.

Имени Николая Васильева не найти в истории русской литературы. При жизни книжка его была едва-едва замечена. Но в 1910 году автор «Тоски по вечности» выпускает в свет работу, которая многое значила в иной области: «О частных суждениях, о треугольнике противоположностей, о законе исключенного четвертого». На следующий год (у Скрябина 1910-й и 1911-й — самое «прометеевское» время), появится брошюра Васильева «Воображаемая логика». Если Скрябин поставил «с ног на голову» законы музыкальной гармонии, то Васильев то же самое совершил с законами логики. Впрочем, у «нарушителей основ» был предшественник: Н. Лобачевский. «Параллельные линии никогда не пересекутся». Этому постулату Евклида человечество следовало столетиями. И вдруг в XIX веке в России появился человек, который сначала спросил «почему?», а потом начертал иные основания геометрии. Законы Евклида работали, если геометрический мир располагался на плоскости. Когда же он лег на искривленную поверхность, прежние законы тоже исказились.

Васильев довольно часто ссылается на Лобачевского. Только свой интеллект он обрушил на логику Аристотеля, на самую ее основу — «закон противоречия».

«А не может быть одновременно не-А». Но почему? Если через этот закон мы различаем истину и ложь, то действительно этот закон незыблем. Но если речь идет о предмете или о «факте»? Кружка может быть или металлической, или деревянной. Но разве нельзя представить такой мир, где она была бы и металлической, и деревянной — в каждом своем изгибе, в каждой точке, в каждом атоме? В сознании Васильева-логика словно зазвучали его давние стихи:

Мне грезится безвестная планета,
Где все идет иначе, чем у нас...

В этом причудливом мире возможны были бы иные формы суждений.
А есть В;
А есть не-В;

А есть одновременно В и не-В.

В мышлении действует все тот же закон противоречия. Но на «иной планете» Васильева кружка обрела способность быть и железной, и деревянной одновременно. Более того, можно было вообразить и стеклянную кружку, и глиняную. И вскоре Васильев заговорит о n -мерной логике, где один предмет сможет совмещать не два, но n признаков.

Впрочем, бороздить воображением дали космоса, чтобы найти место для столь причудливой логики, не было никакой необходимости. Ученый способен убедить и в этом:

«Раз закон противоречия есть эмпирический и реальный, то мы можем мыслить и без него и получим тогда воображаемую логику. Ведь на эмпирическом основании я могу строить по произволу какие угодно воображаемые объекты и воображаемые науки. Я могу создать кентавров, сирен, грифов и воображаемую зоологию, могу создать утопии — воображаемую социологию, могу создать воображаемую историю...»

Человек давно уже создал воображением и человеколошадь (кентавра), и крылатых львов, и сфинкса. У человечества давно уже существуют «воображаемые миры», а значит, и логика Васильева существовала давно, только не была «сформулирована», явлена в чистой мысли.

То, что делал Скрябин в «Прометее», поразительно напоминает «отлеты» Васильева. Скрябин будто покидает мир земной. «С «Прометеем» Скрябин вступил в сферу космического начала...» — так выразил впечатление о начале «Поэмы огня» Асафьев. И ассоциация эта оказывается не столь уж случайной. У Скрябина «отключен» один из основополагающих законов европейской музыки — тяготение к тонике. В «Прометее» словно начинают действовать законы невесомости.

В пояснениях к своим умопостроениям Васильев оказался таким же безудержным утопистом и фантастом, как и Скрябин. Но поразительно, его «воображаемая логика» не была чем-то выдуманным и нереальным. Она работала не в видимом мире, но в мире гипотез. Когда человек близок к открытию, он перебирает самые различные возможности решения. Истина — до того мгновения, когда она превращается в очевидность, — состоит из множества вопросов и взаимоисключающих признаков. В этот момент сознание человека работает не по Аристотелевой логике, но по «воображаемой логике» Васильева. Иначе говоря, чудесная идея Васильева могла опереться не только на мифологию с ее кентаврами, сфинксами, коврами-самолетами и так далее, не только на предположение, что возможны где-нибудь в мироздании и другие планеты, но и на творческое воображение, рождающее новые идеи и новые миры.

Скрябин уже написал сочинение о творческом воображении, творческом сознании как таковом — «Поэму экстаза». Но если композитор забывает все «земное», если его жизнь почти сплошь совпадает с его творчеством, то с неизбежностью меняется и его художественный язык.

Доминанта и субдоминанта, на которых стоит мир «тяготений» в классических произведениях, у Скрябина затушевываются, зато самая далекая в этой системе от тоники тональность — на расстоянии уменьшенной квинты — услышана композитором как «близстоящая».

Его звуковое мироздание преобразилось. Скрябин ушел от аксиом классической гармонии. «Геометрия» его звукового мира подобна геометрии Лобачевского. В ней «проснулось» третье измерение, и элементы этого мира «не хотели» жить «на плоскости»^[132].

Мир «начал» Евклида, где параллельные всегда отстоят друг от друга на одном и том же расстоянии, — не просто «идеальный». Это — мир земной. Когда мы преодолеваем земное тяготение, уходим в космическое пространство, мы «вкладываемся» в другую геометрию. Но «разглядеть» эти миры мы можем и на земле. Их художественное воплощение — живопись древности и Средневековья. Но время их понимания — все та же «рубежная эпоха», когда Скрябин создавал «Прометея», а затем «Мистерию».

«Иконостас» и «Обратная перспектива» — так будут названы работы отца Павла Флоренского. Мыслитель будет вглядываться в «геометрию» классической живописи и в «геометрию» иконы. На картинах, начиная с Ренессанса и до конца XIX века, отчетливо «прорисованы» законы перспективы: чем дальше предмет, тем более маленьким он видится. Вся картина мира, в конце концов, сходится в одной точке на линии горизонта. И даже один и тот же предмет, уходя «в глубь» картины, — уменьшается. При первом же взгляде на икону обнаруживается нечто противоположное. «Дальнее» не уменьшается; задняя сторона стола или табурета, если они попадают в мир иконы, — могут быть больше передней. Зримы становятся те стороны изображения, которые живопись Нового времени не видит. Горизонт находится не в бесконечности, но внутри человека, стоящего перед иконой: не человек смотрит на мир, но икона смотрит на человека. Он находится под Божьим оком.

На самом деле в перспективе, открытой Флоренским, картина еще сложнее. Жестко «поставленной» точки горизонта нет, она слегка «рассеивается». Человек, стоящий перед иконой, не просто стоит перед Оком, но он «обволакивается» этим Зрением, он виден не только «в лицо», но «вокруг», «со всех сторон». И сами иконы пишатся не «светотенью», как

ставшие привычными человеческому взору картины, но только *светом*.

Есть у Флоренского и еще одно, близкое по глубинному смыслу сочинение — «Мнимости в геометрии». Из одного математического явления здесь вычерчивается целая модель мироздания. Если взять обычный лист бумаги с нашей «земной» геометрией, то мир мнимых величин, тех, где царствует квадратный корень из минус единицы, — это обратная сторона того же листа. То есть мир «мнимостей» столь же реален, как и мир действительный. Это лишь «изнанка» земного мира. Утверждение можно и перевернуть: земной мир — «изнанка» мира иного. Когда Римский-Корсаков бросит о «Поэме экстаза»: «Все же это какой-то квадратный корень из минус единицы», — он своим «классическим» ухом подтвердит *реальность* скрябинских «мнимостей».

Но плоскостью не ограничивается эта модель мира. Флоренский заставляет читателя увидеть сферу, где все, что находится «внутри», — это мир земной, мир действительных величин. Все, что вовне, — это мир «мнимостей». А в сущности — мир символов, «божественных сущностей», сверхсветовых скоростей. Земной мир — это космос, ввёрнутый в замкнутое пространство. Космос — мир земной, «вывернутый наружу».

В момент творчества соединение двух миров неизбежно. Только творчество может идти изнутри человека, но может и «нисходить» на него. Человек, писавший икону, был не только творцом, но и существом Богом творимым. Попав в поле вечного Творчества, он попадал в мир иных законов, и написанное изображение светилось «обратной перспективой».

Можно вспомнить и еще одно неожиданное «качество» мира мнимостей, которое Флоренский объяснил через сновидения, через ту «пленку», которая лежит на границе мира реального и мира иного.

Что это? Только сон?

Или вправду меня закололи?

След укуса блохи.

Так запечатлел свой сон японский поэт Кикаку. Укус блохи в мире реальном стал причиной сновидения. Но в мире сна все было иначе: сначала снилось действие, которое пришло к трагической развязке («меня закололи») как следствию.

Время сновидения, то есть время в мире мнимостей, бежит в сторону, *обратную* реальному времени. Когда исследователи «Прометея» увидят зарождение гармоний не в басу (звуковой «причине» гармоний), но в

верхних звуках — они заговорят об «обратном времени» в «Прометее».

То, что было явлено Лобачевским, Васильевым, Флоренским, что запечатлелось в их идеях, — разные стороны одной и той же пронзительной интуиции. В звуковом мире позднего Скрябина сошлось это все: странная геометрия, обратная перспектива и обратное время, «воображаемая логика», реальное звучание «мнимостей». Современники слышат странные, призрачные звучания, выходящие из-под его пальцев. Как заметит Сабанеев, — «он касался клавиш словно поцелуями, и его виртуозная педаль обволакивала эти звуки слоями каких-то странных отзвуков, которых никто после из пианистов не мог воспроизвести». Эту звуковую «мнимость» Скрябин тоже сделал реальностью в поздних своих сочинениях.

Создав в музыке мир, где параллельные пересекаются, где человеческое «я» выворачивается и сливается с космосом, он, в сущности, снова рассказал о творчестве, его законах. Точнее — о процессе Творения, того Творчества, которое уместнее писать с большой буквы. Теперь не только на языке тем, но и на языке гармонии.

Но у него сближаются не одни лишь «дальние» тональности, но и гармония с мелодией, то есть то, что музыканты называют словами «вертикаль» и «горизонталь». Скрябин «стягивает» их воедино, в «звуковой крест». Мелодия рождается из созвучия.

«Иначе и быть не может, — вспоминал его слова Сабанеев. — Ведь гармония и мелодия — две стороны одной сущности. Мелодия есть развернутая гармония, гармония есть мелодия «собранная». Раньше их разделяло как бы существенное отличие, гармония противопоставлялась мелодии. Теперь они должны, как и все в мире, слиться в Единое. И вот у меня в «Прометее» уже гармония и мелодия — одно, мелодия состоит из нот гармонии, и обратно. Ведь когда говорят о мелодии, всегда почему-то понимают не линию звуков, а именно это лирическое настроение. А у меня его, конечно, теперь не может быть, потому что это совсем иной план... Ведь почему в классической музыке *могла быть* гармония, отличная от мелодии, — потому что там была в гармонии полярность тоники и доминанты; доминанта, доминантовая гармония тяготела к тонической... А у меня в «Прометее» уже иная система, у меня полярность не тоники и доминанты, а полярность вот этих созвучий, находящихся на расстоянии уменьшенной квинты... Это совершенно аналогично тоническому и доминантовому последованию, каденции, только в ином плане, этажом выше».

Так свой новый язык Скрябин объяснил из главного принципа всего

своего творчества — принципа Единства. Так первая тема «Прометея» (как, впрочем, и другие темы этого произведения) рождалась из звуков начального, мрачно «дрожащего» аккорда.

*

Из того, что было написано до этого времени Скрябиным, в «Прометее» всего более заметно его увлечение Индией и теософией. Когда сочинялась «Поэма экстаза», он уже готов был мысленно поместить храм для исполнения «Мистерии» в Индии. Но в «Экстазе» слишком отчетливо слышится действующее «я», вполне европейское. Да и сам «путь», который проходит «звуковая личность», — путь восхождения от тишайшего и тончайшего звукового узора («потенции») до грандиозного форте (воплощения этой «потенции») исполнен в духе европейского сознания. Если и можно различить здесь некое подобие индийского мироощущения, где частичное, ограниченное «я» стремится к растворению во вселенском духовном начале, то лишь в самом финале, где личность творца произведения как бы сливается с самой сутью своего творения.

Звуковой материал «Прометея» расположен иначе. Первые такты — это музыка без «я», музыка «Первоначала». «Я» просыпается в звуковых недрах этой скрябинской вселенной, оно находит свое тематическое воплощение, проходит земные испытания, различные превращения, чтобы в конце произведения произвести самоуничтожительный «взрыв». Если увидеть в «Поэме огня» один из многочисленных циклов в жизни мироздания, Брахму, «выдохнувшего» из себя мир и «вдохнувшего» обратно, то сочинение Скрябина действительно «пахнет» Индией, от него и вправду «веет» теософией. Тем более что в «Тайной доктрине» Блаватской, исперщенной пометками композитора, образ Прометея связывается с индийскими «прамантха», палочками, для получения браминами священного огня. А фраза, прозвучавшая в этой главе книги, — «Дух упал в материю», — может звучать как ключ к самой идее «Поэмы огня».

Исследователи творчества Скрябина отыскивали немало параллелей между его философскими записями и мыслями Елены Петровны Блаватской, для композитора — самого важного лица в теософии. Многие отрывки из сочинений Елены Петровны и вправду звучат совсем «в духе» идей композитора. В «Тайной доктрине» есть даже абзацы, которые можно прочесть как своеобразную «программу» скрябинской «Поэмы огня»:

«Первая причина есть бесконечное или безграничное. Это дает бытие

первому конечному или ограниченному. (Логос в его проявлениях и Вселенная.) То, что производит границу, аналогично движению. Проведенная граница есть точка, сущность которой есть движение; но, будучи без частей, эта сущность не есть действительно движение, но лишь стремление к нему... От этого сначала происходит распространение, пространство, форма и последовательность, или время. Как в геометрии точка порождает линию, линия — плоскость и плоскость — тело, то тут стремление точки направляется к линиям, плоскостям и телам. Другими словами, Вселенная заключается in ovo, в первой естественной точке. Движение, к которому стремление направляется, есть круговое, ибо круг есть наиболее совершенная форма...»

Начало «Прометея» можно услышать как голос безликого и беспредельного «Предвечного», Духа Вселенной. Знаменитый «Прометеев аккорд» может быть воспринят как духовная основа мироздания, которая проявится в отдельных «конечных» сознаниях. За звуковой, «проявленной» материей скрябинского сочинения можно даже услышать мировую Немоту, — так же в индийских учениях и в теософии за миром видимым, за покровом «Майи», находится бытие «не-проявленное».

Само строение «Прометея» может напомнить учения, ценимые Скрябиным. Дух проникает в материю, она «проявляется», все более и более наливаясь плотью, дробясь, порождая внутри себя столкновения различных своих «частей». Дойдя до предела «плотскости», мир — через человеческий разум — устремляется в обратном порядке, от материального, грубого — ко все более тонкому, пока земное бытие не перейдет опять в духовное состояние.

Вряд ли Скрябин был готов следовать учению Блаватской во всем. В «Тайной доктрине» говорилось о смене человеческих рас^[133]. И нынешняя, пятая, еще далеко отстояла во времени от последней, седьмой, наиболее «просветленной». Скрябину так хотелось приблизить «времена и сроки», что он готов «ускорить» своим творчеством мировые события, ускорить настолько, что и нынешняя раса способна будет подойти к заключительной «Мистерии». И все же авторитет Блаватской был для него незыблем. Совпадений в «Тайной доктрине» и в строении «Прометея» много. Вплоть до совершенной формы круга или шара, за образом которого можно прочесть идею «цикличности» Вселенной, идею бесконечных перевоплощений, переселения душ. Можно заодно прочесть и «круговые лады» Скрябина (как их называли некоторые музыковеды), и даже число «пи», первые пять цифр которого — 3,1415 — вычитывали в нотах «прометеевского аккорда». Даже число тактов — 606, то есть ноль между

двумя шестерками, можно прочесть как символ круга, где ноль играет роль центра. Впрочем, символика «Прометея», и числовая, и тематическая, столь сложна, что с неизбежностью рождает на свет новые и новые толкования.

Если «теософское» прочтение «Прометея» довести до логического конца, то при желании можно предположить: после просиявшего последнего аккорда «Прометея» очередная «Манвантара», то есть период живого проявления Вселенной, сменится «Пралайей» — временем ее «отдыха». Или иначе: «Поэма огня» прозвучит, наступит пауза, чтобы в свое время этот звуковой мир начал рождаться снова.

И все же «индо-теософское» слышание произведения ведет к невольному его упрощению. Тем более что и названо сочинение было все-таки не «Агни», а «Прометей», то есть в согласии с европейской, а не индийской культурой. Да и «теософское» прочтение этого сочинения могло идти совсем не «по-блатовски».

В 1911 году (какие невероятные мировые энергии «выплеснулись» в земную жизнь в одно и то же время!) в Санкт-Петербурге выйдет еще одна примечательная книга. Она подобна «мостику» между «Тайной доктриной» и «Воображаемой логикой» Васильева. При этом идеи, в ней прозвучавшие, устремлены куда-то в сторону «Мнимостей в геометрии», которым будет суждено появиться на свет в 1922-м. Это «*Tertium organum*» Петра Демьяновича Успенского. Своеобразный «мистико-математический» труд, который о «не-проявленном» бытии сумел рассказать с геометрической ясностью.

Математика для Успенского — мысленный «телескоп» в «мир возможностей», столь же реальный, как и мир действительный. В основе всех мысленных опытов автора трактата «*Tertium organum*» лежит идея, что время — есть четвертое измерение нашего мира. Идея не нова. Но Успенский сумел вдохнуть в нее целое мировоззрение.

Улитка не знает наших пространственных измерений. Ее пространство — линия, по которой она ползет. Все, что встречается на пути такого существа «со стороны» — ему не подвластно. Это и есть для улитки время. Животные (лошадь, кошка, собака) видят поверхности, в сущности — двумерный мир. Кошка в одном из «мысленных опытов» Успенского обходит куб. И облик этого геометрического тела меняется: на нее смотрит то грань, то ребро. Неподвижный куб для кошки — существо, которое движется. Человек видит это тело в пространстве, кошка — еще и во времени. Сам человек привык жить в мире трех измерений. Но то время, которое он переживает, наблюдая за какими-то движениями, не есть ли это

четвертое измерение пространства, которое пока человеку неподвластно? Успенский не сомневается: «Мы воспринимаем как ощущения и проектируем во внешний мир как явления *неподвижные углы и кривые четвертого измерения*». А что, если, расширив свое восприятие пространства, человек сумеет «обуздать» время?

Современная логика, через которую мы познаем мир, да и сам человеческий язык связаны с трехмерностью пространства. В четырехмерном мире этим орудием пользоваться уже невозможно. Ведь испытание «расширенным» пространством должно принести — если вспомнить выражение Скрябина о своих гармонических преобразованиях — совершенно «новые ощущения».

«Человек на этой ступени должен испытывать то же самое, что испытывает животное, становясь человеком. На мгновение заглянув в *новый мир*, оно жизнью опять притягивается обратно. Мир, который оно только на мгновение увидало, кажется сном, мечтой, созданием воображения — но прежний старый мир тоже уже не тот, в нем уже тесно, в нем уже нет места. Оно уже не может жить прежней жизнью, дикой и свободной жизнью зверя. Оно уже знает что-то, слышит какие-то голоса. И в то же время *тело* держит его. И оно не знает, куда и как оно может уйти от него или от себя.

Человек на границе нового Мира переживает буквально это самое. Он слышал звуки небес, и скучные песни земли больше не задевают, не волнуют его; а если задевают и волнуют, то говорят о небесных звуках, о недостижимом, о неизвестном, о том, что только смутно ощущается, а не может быть названо».

Автор трактата пишет эти слова, будто создает свое толкование мифа о Фамире-кифареде. И они многое могут прояснить в жизни и творчестве Скрябина. И его «томление» в преддверии открытия нового мира, и его «полеты» в этот мир.

Успенский формулирует «законы» логики четырехмерного пространства, которые звучат очень близко к выкладкам Васильева: «А есть и А, и не А» или «Всякая вещь есть Всё». Но он и не пытается что-либо здесь «разрабатывать» и углублять, поскольку логический язык в мире четырех измерений, по его мнению, весьма условен: «В действительности идеи высшей логики в понятиях *невыразимы*». Человек, переступивший границу четвертого измерения, чувствует то, что в трехмерном мире казалось абсурдом: величина может быть неравна самой себе, часть может быть равна целому или больше его и т. д. Сознание словно переходит в мир бесконечностей, «текучих величин». И здесь человеку по-настоящему

помогает не логика, не язык понятий, но интуиция и озарение. Где нет «я» и «не-я», где нет «жизни» и «смерти», нет «разделенности», присущей трехмерному миру, там всё — живое, всё едино, там «всё во всём». Тот мир — *«Большое Нечто, обладающее сознанием самого себя»*, а мы — «лучи этого сознания». Только в трехмерном пространстве мы своей причастности «Большому Нечто» не сознаем. А в пространстве четырех измерений это становится очевидностью. *«Тот мир и наш мир не есть два разных мира. — Мир один. — То, что мы называем нашим миром, есть только наше неправильное представление о мире»*. Этим выводом венчает свои «онтологические» рассуждения П. Д. Успенский. И, развивая уже моральную сторону своих рассуждений, приходит к идее «новой расы», новых сверхлюдей, которые — будь то основатели религий, или пророки, или великие поэты, музыканты, художники — уже давно существуют в человечестве. Они-то и призваны повести всех в новый, «расширенный» мир.

«Прометей» Скрябина может быть «прочитан» и в этом ключе. Гармония «Прометея» — это и есть исчезновение «противоположностей». Все произведение — это ощущения на границе мира четырех измерений. Заключительный аккорд — ослепительный выход в этот мир, где «времени не будет». И сама «Поэма огня» походит не столько на *сочинение*, сколько на *прозрение*. Впрочем, не бесконечное ли количество толкований может породить это детище Скрябина?..

*

Изучить в деталях «метафизическую» основу «Прометея» — столь же невозможно, как невозможно в деталях познать не закон, но живое воплощение какого-либо природного закона. Мы можем объяснить грозу и никогда не сможем проследить за каждой каплей: какая упала в реку, какая врезалась в лист дерева, какая разбилась о крышу дома. Но мы можем слышать, как звенит под ударами капель река, как непрерывно вздрагивают листья деревьев, как дробно шумит кровля, как сам воздух наполняется водяной пылью... «Стихию» «Прометея» познать нельзя, можно лишь прочертить отдельные линии, например, заметить, как Скрябин работает с темами.

Вот начало, сумрачный рокот знаменитого «промеева» аккорда. Вот из его звуков рождается тема «Прометея», тема «творческого начала» Вселенной: мелодия рождается из гармонии. В тремоло начального аккорда

— «хаос шевелится», в теме «творческого начала» слышится затаенная мощь.

Позже тема будет меняться. Она «разделится» на три части. Первая станет символом темы. Но она же, преображенная, начнет звучать «теплее», согласно авторской ремарке — «с наслаждением». Третий «кусочек» начальной темы выделит из себя еще меньший отрезок. Опутанные переливами трелей, эти отрывки прометеевской темы заживут самостоятельной жизнью, будут превращаться в нежные вздохи, очаровывать, завораживать, впадать в экстаз и трепет. Первые два «отрезка» темы соединятся в «широкую величественность». Начальный фрагмент будет звучать и «воинственно», и с нежной робостью, и снова «воинственно», и снова робко... Осколок этого «куска» темы явится в одном эпизоде в скрипках — «все более воодушевляясь», восходя каждый раз на тон и звуча все более громко. К концу поэмы укороченная начальная тема проводится форте (валторны, трубы, хор, орган), «с ослепительным блеском», окруженная колоколами, трелями, звуковыми взвихрениями. У самого финала этот фрагмент темы преображается в «окрыленный танец», который переходит в танцевальный «вихрь». В последней «точке» произведения эта тема — вместе с другими — «вплющивается» в ослепительный, торжествующий аккорд.

Итак, в движении музыки сумрачное, холодное «начало» мира потеплело, «очеловечилось», «материализовалось», разбившись на несколько частей, обретших самостоятельность, чтобы после сплестись, соединиться в танцевальном вихре и «пролучиться», «обесплотиться» в ярчайшем сиянии последнего аккорда. Принцип единства выдержан во всем: и в рождении «горизонтали» из «вертикали», и в соединении осколков начальной темы.

Но тем в произведении множество. Есть темы, составившие группу «волевых», есть темы «томления», есть тема «разума», тема «игры творческого духа»... И многие из них — дробятся, испытывают самые замысловатые превращения, чтобы в финале «впечататься» во все тот же лучезарный финальный аккорд. И все их многомерное чередование, сплетение, разрывы и слияния проходят неизбежный путь — через «оплотнение», «материализацию» — к «обесплочиванию» и «дематериализации». Творческий мировой дух, проступивший из вселенского хаоса, «создает» космос, «воплощается» в мир, дробится на частности, расходится на вещественное «множество», чтобы после, возгоняясь до божественного смысла мира, — развоплотиться, когда разрозненные части, сплетаясь, приходят к аннигиляции, к яркой вспышке

света. За музыкальным произведением — почти научная гипотеза, история мироздания, одного ее цикла.

Когда исследователи подступят к партитуре «Прометея» «с лупой», вычленив не только темы, но и проходящие звуки, «подголоски», они увидят еще более мелкие дробления начальных тем. Звуковые тематические молекулы делились на атомы, которые могли стать на время самостоятельным целым или войти в новые, сложные молекулярные соединения. Но и атомы дробились на электроны, нейтроны и позитроны. Да и те были способны разломаться в пыль кварков... И все это звуковое многообразие с неумолимой неизбежностью возвращалось к единству, к ослепительному сиянию последнего аккорда. В сущности, та же «метафизика» воплотилась и в световой партии «Прометея».

*

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый;
О — синий: тайну их скажу я в свой черед...

Так начинался сонет Артюра Рембо «Гласные». Каждый звук имел свой цвет. Если читать сонет далее — то и свой характер.

Поэт способен *видеть* звуки речи, музыкант — видеть звуки мелодии, видеть тональности. Вообще человек способен видеть не только действительное, но и воображаемое, «мнимое». Свой цвет могут иметь и цифры, и числа, и буквы, и слова, и ноты, и мелодии, и аккорды, и тембры, и даже интонации. Люди, обладающие «цветным восприятием», живут во всей цветовой пестроте мира слышимого и воображаемого. Но при том, что способность «видеть» невидимое не так уж редка, сама «окраска» этого «невидимого» часто бывает неповторимой. Когда психологи пытались установить какие-то «законы» в цветовосприятии, они могли дать одну лишь «статистику». Большая часть «видящих» сходилась на том, что «А» — красного цвета. Но могли быть и такие, кто видел «А» белым. Артюр Рембо вбил в эту общую картину свой «непоправимый» гвоздь: «А» — черный... У «видящих» музыкантов «До» чаще всего — это белый цвет. Но Скрябин стоит на своем: «До» — красный.

В партии «Luce» свет записан нотами. Это световое «двухголосие» (на нотном стане сплетаются именно две световые «линии») порождало самые невероятные толкования. От прямолинейного: «вздор» и «нелепость» — до

столь же прямолинейного: «это сакральные знаки», «магический язык, изобретенный Скрябиным и доступный только посвященным».

При жизни композитора «Прометей» лишь однажды прозвучал со светом — в Нью-Йорке, под управлением Модеста Альтшулера. Он был «явлен миру» без участия автора, значит, — все-таки с произвольной трактовкой световой партии.

Общий смысл скрябинских обозначений исследователи вскрыли значительно позже, опираясь на черновики, на свидетельства современников, на сабанеевскую партитуру «Прометея», куда Скрябин просто словами вписал свое световое видение поэмы.

Из двух световых «голосов» один меняется медленно. 86 тактов «сияет» Фа-диез, 24 такта — Ля-бемоль, с тою же неповоротливостью появляется Си-бемоль, До, Ре, Ми, снова Фа-диез. Этот «свет» будет держаться уже до конца. Если вспомнить, как эти тональности «окрашивались» в сознании Скрябина, получится ряд: ярко-синий — пурпурно-фиолетовый — металлический блеск (в сущности — ультрафиолет или инфракрасный) — красный — желтый — синевелесоватый — снова ярко-синий. Для Скрябина синий («Фа-диезный») — цвет чисто духовный, красный («До») — до крайности материальный. Эта целотонная гамма «от Фа-диез до Фа-диез» — та же история зарождения мира от духовного начала, его путь к внедуховной «матерьяльности» и новое восхождение к Духу.

Это скрябинский комментарий к «Прометею». На сей раз — внесловесный. Из него часто «вычитывали» индийские учения или теософию. Можно здесь увидеть и другое. Световой круг «замкнут». Что это — «циклическое время», которое живет в культуре древних индийцев или древних греков? Или — память об Апокалипсисе, конце мира? Такое прочтение тоже возможно. Творческое Начало создает мир, жизнь, человека. Мир все более «наливается плотью», становится грубо материальным. Но через человека он далее — неуклонно — идет к просветлению.

Сложнее было понять «подвижный» световой голос. Но и эти знаки расшифровать удалось: Скрябин «проанализировал» систему тональностей «Прометея», тональностей в своем понимании этого слова, и записал ее нотами, которым тоже соответствует свой цвет. В начале партитуры многие такты держатся Фа-диез и Ля, то есть ярко-синий и зеленый. Но если обратиться к сабанеевской партитуре со скрябинскими надписями, этот словесный комментарий дает более детальный рисунок светомузыки: «Таинственный полумрак. Зеленовато-фиолетовый, трепещущий», а после

соло трубы будут: «отблеск красного», «свинцовый», «более яркий свет, зелено-фиолетовый» и далее — «чистый, синефиолетовый», где «луч пронизывает мрак»... Нотная запись света была еще более несовершенной для воплощения идей композитора, нежели нотная запись его музыки. Появится в сабанеевской партитуре и «яркий синий с зеленоватыми вспыхами». Если ноты могли запечатлеть окраску, то не могли прояснить интенсивность, характер, оттенки. Световая партия и в «оживленном» голосе была лишь тезисом, «конспектом», но не образом. Световой образ мог воплотиться лишь при непосредственном участии автора.

И все же главное было сказано строкой «Luce». Это была не «раскраска» звуков, но явленная в свете метафизика. И не только в «медленном» голосе, но и в «быстром».

Световой «параллелизм» «Прометея» — это светомузыка в тезисном изложении. Это световая «гармония» без световой «мелодии». Это тот «световой колокол», из «ударов» которого могут рождаться будущие светомелодии, которые пока существуют лишь «в зачатке».

Но свет — это и музыка, живущая вне акустики, музыка «не для ушей», но для глаз. Звук разносится в воздухе. Свет — музыка «безвоздушная», музыка Космоса. На языке света и нужно рассказывать о сотворении мира.

Пусть «Luce» — еще не разработанная «светомузыка». Пусть — это только «тезисы»: мир родился, «материализовался» и «развилился». Но язык света здесь — по своему смыслу — *изначален*. А музыка «для уха» — это детализация, это «подробная» запись того же мифодействия.

Музыка звука и музыка света. Одна относится к другой так же, как земная жизнь — к жизни Вселенной. Наша речь воплощена в звуки. Космос говорит светом. Но человек — часть Космоса, он способен понять световое слово. И, значит, через свет может воплотиться связь человека с мирозданием.

Но «связь» — это буквальное значение слова «религия». Свет, связующий Космос с земной жизнью, должен пробуждать в человеке религиозное чувство.

«Прометей» и был подобием храмового действия. Первым наброском «Мистерии». Но его ослепительный заключительный аккорд звучит как вопрос. Финалы классических симфоний подобны точке в конце романа. Скрябин предпочел «многоточие». Световая партия говорит о том же.

В кульминации «Прометея» стираются различия между цветами. Все заливается ослепительным белым светом^[134]. Все цветовые различия тоже приходят к абсолютному Единству. И этот белый свет — поразителен. Он

равно пригоден и для «рождения мира»: «Да будет свет!» Пригоден и для «конца света»: «зимний блеск» атомной бомбы или солнечных-звездных взрывов. В сущности — предвестие надвигающихся катастроф наступившего века.

*

Лето 1910 года отдано «Прометею». В Архангельском под Москвой, в имении Лили Гуговны Марк, поклонницы Скрябина, сочинение было закончено. В сентябре Скрябин был уже в Москве.

Дальнейшие полгода — концерты в столицах, в провинции, в Европе. «Поэма огня» — второе название нового сочинения — вскоре должна появиться в печати. Кусевицкий готовил премьеру. К восторженным отзывам в столичной прессе композитор привык. К энтузиазму и к недоверию европейцев тоже. Провинция пока еще была величиной малоизвестной.

Январские гастроли 1911 года помог организовать давний товарищ-«зверевец», Матвей Леонтьевич Пресман. Из Москвы Скрябин выехал 5 января вместе с Алексеем Александровичем Подгаецким. Что творилось в душе Александра Николаевича, который то и дело с тоскою кидал взор в качающееся окно на мелькающие деревья, плывущие мимо поля и перелески, — об этом мало кто знает. Со дня на день Татьяна Федоровна должна родить третьего ребенка. Семейство увеличивалось. Дети подрастали, требовали все больших забот и затрат. Чтобы заработать, нужно было снова концерттировать. «Мистерия», о которой композитор после завершения «Прометея» думал все настойчивее, отодвигалась на неопределенные сроки.

Первое выступление Скрябина состоялось в Новочеркасске. Ему не хотелось сразу «обрушивать» на публику новые сочинения, которые и в столицах воспринимались не без трудностей. Свой репертуар он ограничил ранними вещами и произведениями среднего периода. Но и «этот Скрябин» был для многих слишком непривычен. По воспоминаниям одного из очевидцев, недоумевавших было много. Во время исполнения слушатели вставали и уходили из зала. И все же и здесь, в Новочеркасске, было немало и тех, кто принял его музыку сразу, безоговорочно, с восторгом. Потому он мог, не покривив душой, послать весточку Татьяне Федоровне: «Изумительный успех. Публика благоговейно внимала». В следующем письме — признание: «Перед концертом безумно волновался, как всегда;

измучил бедного Алексея Александровича; сегодня я несколько спокойнее...»

То, что он был взволнован, — понятно и естественно. Странно другое признание: «Боюсь, что могу все-таки привыкнуть к эстраде!» Мучительно переживать волнение перед концертом. Но спокойствие было еще страшнее. Перед каждым выступлением он переживал тревогу — и полную победу над ней. Только тогда он сам ценил свое выступление, невзирая на то, сумеет ли понять его музыка публики или ему придется услышать шиканья и ропот.

За Новочеркасском был Ростов-на-Дону. Здесь Скрябин повторил ту же программу: ранние прелюдии и этюды, ноктюрн для левой руки, 3-ю сонату и две поэмы 1903 года. В Ростове он встретился с Пресманом.

Давний товарищ редактировал ранние скрябинские вещи для Юргенсона, который издавал «Педагогический репертуар для фортепиано из сочинений русских композиторов». Скрябин просмотрел свои сочинения и, как свидетельствовал сам Пресман, наговорил столько комплиментов, что старый товарищ не мог не почувствовать себя польщенным. Александр Николаевич оставил ему даже письменное свидетельство своего одобрения и благодарности, которое пригодилось позже Пресману в его письменном диалоге с издателем.

Оба вспомнили юные годы, занятия у Зверева, давние шалости. В один из свободных вечеров приятели договорились встретиться, поболтать, сходить в кинематограф.

Когда Матвей Леонтьевич решил повести друга в самый лучший кинотеатр, Скрябин вдруг заартачился: ему захотелось в другой.

В темноте, во время длинной картины композитор сидел тихо. Но когда началась вторая, комедия, — Александр Николаевич начал нашептывать: «Смотри! Сейчас будет!.. А сейчас он через забор перепрыгнет!» Пресман удивленно смотрел на товарища:

— Откуда ты знаешь, что произойдет?

Скрябин затих. Потом рассмеялся:

— Да скучно было ждать тебя до восьми. Я и пошел в тот театр, куда ты хотел меня повести. Вторая картина там была та же, что и здесь.

На обратном пути вспоминали прошлое. Матвей Леонтьевич вдруг спросил:

— Почему бы тебе не попробовать подирижировать? Хотя бы и своими произведениями? Публика твоими сочинениями очень интересуется, встань сам за дирижерский пульт, — и народ пойдет, и себя материально обеспечишь.

Александр Николаевич покачал головой:

— Никогда в жизни не дирижировал. Знаешь, я даже боюсь взять в руку дирижерскую палочку.

— А романсы? Ты не пробовал писать романсы? Их так охотно берут издатели.

— Не могу, — признался Скрябин. — Не могу писать на чужой текст, а мой меня не удовлетворяет.

...Последний концерт Скрябин дал на следующий день в Екатеринодаре. И сразу, через Ростов, выехал в Москву, успев к рождению дочери Марины. За спиной оставлял не только южную Россию, воспоминания о своих концертах, но и очередную полемику. В газете «Донская жизнь», как в миниатюре, повторялось то, что недавно еще происходило в столицах. Рецензент, скрывшийся под псевдонимом Ars, вымолвил доброе слово лишь о нескольких вещах. Остальное — громил: «Какой-то кошмар, гашишный чад, все, что хотите, только не музыка...» Наибольший гнев вызвала 3-я соната: «Вакханалия звуков на клавиатуре вне тональной, гармонической и вообще логической связи...» Восторг многих музыкантов и поклонников композитора показался критику «официальным». Его новшества — устаревшими. Сам Скрябин — «смутной сверкнувшей» звездой.

Но ответное «Письмо в редакцию» учительницы музыки Юлии Поповой разом перечеркнуло все претензии критика. Вещи Скрябина слушались «с наслаждением», и 3-я соната «открыла нам великую, страдающую, порывающуюся к свету душу человека, перед которым следует только молча преклониться». Но и в письме защитницы можно расслышать оттенок досады: «Даже в этих прекрасных композициях мы не видели Скрябина во весь его колоссальный рост». Назывались и первые симфонии, и «Божественная поэма», и «Поэма экстаза» («этот радостный гимн свободному духу»). За названиями сквозил тайный упрек: композитор не решился сыграть вещи более поздние и более смелые.

Этот отклик не был последним. Рецензент и защитница обменялись еще несколькими «письмами» все в той же газете, с перечислением прежних, давних и древних знаменитостей (Бетховен, Моцарт, Гендель, Бах, Орландо Лассо, Палестрина...), разворачивая свой спор, рассыпая его на детали.

Партитура «Поэмы огня» увидела свет в начале 1911 года. Грандиозное «детище» Скрябина пришло в мир. В нем можно было различить все «симфоническое прошлое» композитора. Его фортепианный концерт, хоровой финал Первой симфонии, философический тематизм Второй и Третьей, новизна музыкального языка «Поэмы экстаза» — все здесь переплелось и перевоплотилось в нечто совершенно новое.

Ранее творчество художника сливалось с творческим началом мира — об этом сказала «Поэма экстаза». Теперь художник и мир противостоят друг другу. Человек-творец запечатлен в звуках фортепиано. Ему предшествует голос космоса — голос оркестра. Человек возникает «по образу и подобию» Высшего начала (тематический материал фортепианной партии), но далее он должен пройти путь от Адама до Апокалипсиса. Человечество дробится и множится, проходит через низменные желания, раздоры, войны... — чтобы, пережив свою «грешность», снова вывести мир к духовному началу.

Композитор уже не ощущает себя создателем Вселенной. Он — как фортепиано в «Прометее» — лишь часть мирового оркестра. Его задача уже — не преобразить мир, но лишь подвести человечество к этому преображению. Раньше ему казалось, его сердце и сердце Вселенной могут биться в унисон. Теперь он вслушивается в это огромное сердцебиение. Он — та «клеточка» мироздания, которая призвана уловить космическую пульсацию и сказать о ней, изъясняясь особым, доселе неведомым художественным языком.

Он заранее знал, что далеко не все этот язык поймут. Но и непонимание иногда было значимым.

Рахманинов, увидев только что вышедшую в Российском музыкальном издательстве партитуру, сразу заинтересовался. Сел за рояль, начал читать с листа. Его окружили музыканты. Александр Оссовский, очевидец этой сцены, стоял за спиной Сергея Васильевича:

«Знаменитый первый аккорд «Прометея» поразил, даже восхитил Рахманинова. Но дальше... дальше следовали одно за другим колкие замечания, недоуменные пожимания плечами, улыбки.

— Какого цвета тут музыка? — иронизировал Сергей Васильевич по поводу *tastiera per luce*.

— Не музыка, Сергей Васильевич, а атмосфера, окутывающая слушателя. Атмосфера фиолетовая, — отвечал Скрябин.

— Этот аккорд не будет звучать, оркестровые голоса расположены нелогично, — на ходу бросает замечание Рахманинов.

— А мне и надо, чтобы он именно так звучал, — парирует Скрябин.

Так Рахманинов безжалостно продолжал лить ушаты холодной воды на голову композитора. Скрябин не вытерпел, раздраженно захлопнул партитуру, прекратил игру и предложил желающим прийти к нему вечером послушать «Поэму огня», которую он сам сыграет со световой клавиатурой, приспособленной у него в кабинете».

Не менее «острый» прием ждал композитора и у Сергея Ивановича Танеева. Об этом вспомнит Леонид Сабанеев:

«...Нельзя понять было: шутит он или в самом деле сердится.

— Все-таки как же это *от вашей музыки* конец света наступит? А если кто не хочет конца света? Как ему быть? Застраховаться надо где-нибудь? Я вот совсем не хочу, чтобы был конец света.

— Для вас его и не будет, — таинственно отвечал Скрябин, спокойно смотря на недоуменное лицо Танеева.

— Ничего не понимаю. Это мороченье какое-то, — досадливо отмахнулся он. — Ну а что же Кусевицкий, вам выстроил этот световой инструмент? — спросил он.

— Нет, — отвечал Александр Николаевич, — в первом исполнении света не будет — инструмент оказался очень дорог.

Он уже был несколько скисшим и отвечал вяло и неохотно.

— Значит — *конец свету!!* — захохотал Танеев оглушительно и заходил по комнате».

Ждать иного от «консерваторов» было трудно. Но Рахманинова вступительный аккорд не отпускал. И Марк Мейчик, и Сабанеев запомнят, как его поразит этот таинственный рокот в оркестре: «Как это у тебя так звучит? Ведь совсем просто оркестровано». Ответ Скрябина мог быть очевиден только для тех, кто вникал в его зрелую музыку: «Да ты на *самую гармонию-то* клади что-нибудь. Гармония звучит...»

Попытка сразу исполнить «Прометей» по замысленному, со светом, была неудачной. Еще в феврале Сабанеев с Кусевицким в Колонном зале забирались выше хор, осмотрели прожекторы, были крайне разочарованы их состоянием. Как Первую симфонию на премьере исполнили без финальной части, так и «Прометей» прошел «не полностью», без света.

Московская премьера «Поэмы огня» состоялась 2 марта, петербургская — через неделю. Публика — это уже становилось традицией — разделилась: шиканья смешались с неистовыми овациями. То же наблюдалось и в критике. Сабанеев и Держановский сделали все, чтобы подготовить почву для премьеры «Поэмы огня»: загодя печатали статьи в журнале «Музыка», Леонид Леонидович в преддверии концерта успел выступить и в газете «Голос Москвы». После концерта в журнале

«Музыка» дали сводку откликов из разных газет. Правда, далеко не полную.

Неумолчный гул голосов, который был поднят премьерой «Прометея», почти неопишуем. Издевок было предостаточно, и не только по поводу так и не засиявшего света. «Музыка Скрябина оставляет такое впечатление, как будто он не писал по нотной системе, а прямо-таки сажал кляксы» — это было мнение далеко не «одионое».

И все же нашлись «слышащие», хотя не все из тех, кто оценил эту музыку, готовы были признать его «световую клавиатуру». Для Каратыгина «Прометей» — творение, «превосходящее решительно все, что появлялось в русской музыке за последнее время». Для Гольденвейзера — произведение не до конца понятное, но «произведение будущего». Одна из поразительнейших рецензий вышла из-под пера Г. Конюса. Критик достал партитуру, тщательно ее изучил и тогда лишь — приложив немало усилий — сумел оценить произведение по достоинству.

Со временем к «Прометею» «привыкнут», красоту этого сочинения будут открывать новые и новые критики. И публика.

*

Рождение большого произведения. Никогда у Скрябина оно не обходилось без несчастий или, по меньшей мере, неприятностей. «Божественная поэма» — и смерть дочери. «Поэма экстаза» — и внезапная слепота. Замысел «Прометея» — и смерть сына. Но и этого было мало. Еще не смолкли овации в зале, где только что отзвучал последний аккорд «Прометея», а уже начинались дразги.

Ссора назревала давно, когда за волжские гастроли Скрябин получил смехотворный гонорар. Но дело было не только в том, что Кусевицкий был способен заплатить неожиданно мало. И не в том, что «жены» не ладили. Татьяну Федоровну, правда, раздражала гордая, властная и «снисходительная» Наталья Константиновна. Но вряд ли это могло быть положено в основание ссоры. Вернее всего, Скрябина мучило то, что рядом с гонимым, настоящим художником в Кусевицком жил и «делец», тот «грядущий Хам», который уже в XIX веке неуклонно набирал силу, а в XX стал главной и по-настоящему слепой силой истории^[135]. В стараниях Кусевицкого «угодить» Скрябину было много нелепого и претенциозного, стоит лишь вспомнить те «троны», на которые он однажды усадил Александра Николаевича и Татьяну Федоровну перед исполнением «Поэмы

экстаза». То же впечатление «хамской роскоши» производил пышный и безвкусный в своей вычурности особняк Кусевицких.

Сергей Александрович мог одновременно самозабвенно дирижировать «Поэмой экстаза» и думать о прибыли своих концертов. Художник и делец в одном лице уживались не без внутреннего конфликта. Но все-таки художник и деловой человек в Кусевицком легко ладили между собой. От Кусевицкого-художника Александр Николаевич часто был в восторге. Но ладить с «дельцом» ему было непросто.

Скрябин тоже должен был нервировать Кусевицкого — своим самомнением. И той интонацией, с которой «небожитель» обращается к простому «практическому человеку». «Как ты смеешь мне предлагать такой гонорар!» — это оскорбленность Скрябина-художника Кусевицким-дельцом. «А ты большего и не заслуживаешь!» — это в сердцах выкрикнул Кусевицкий, оскорбленный, что в нем видят только дельца, а не «художника». Но в этой-то фразе, в сгоряча брошенных словах и сказался именно «практический человек». Скоро он проявится и в письме, посланном Скрябину: «Тобою забыта та часть нашего словесного договора, где имеется в виду, что и после пятилетнего срока твои сочинения будут издаваться в Российском музыкальном издательстве». Подсчет «долга» ошарашит Скрябина: он-то полагал, что ежегодные пять тысяч — это не аванс, а стипендия, подобная той, которую высылала Морозова. «...Итого уже теперь тобою получено лишнего 13 500, — писал Кусевицкий, — значит, каким-либо способом должен же ты компенсировать полученный тобою излишек».

О разрыве музыкантов газеты заговорили 17 мая. Они с какой-то остервенелой радостью ухватились за сенсацию:

«Уход композитора Скрябина. Известный композитор г. Скрябин покинул г. Кусевицкого и его концерты и перешел в Филармонию. В будущем сезоне Скрябин выступит в абонементном концерте московского филармонического общества 10 декабря вместе с Рахманиновым»^[136].

«Разрыв А. Н. Скрябина с Кусевицким. Вчера музыкальные круги, близкие к знаменитому композитору А. Н. Скрябину, были удивлены известием о разрыве его с дирижером Кусевицким, отдавшим так много сил и материальных затрат на пропаганду новых творений Скрябина. Разрыв этот объясняют недоразумением, происшедшим на почве «манер в обращении», которые прежде назывались «сафоновскими». Вчера Скрябиным подписан контракт с московским филармоническим обществом, в котором он выступит 10 декабря на симфоническом концерте

под управлением С. В. Рахманинова»^[137].

К середине лета сенсация стала обретать живые черты музыкальной сплетни: «Скрябин и Кусевицкий. Теперь уже окончательно выяснилось, что ссора Скрябина с Кусевицким не из тех, о которых говорят: «милые бранятся...» Г. Кусевицкий, бывший на днях в Москве, обвиняет Скрябина во всевозможных злодействах, включительно до... третирования его, Кусевицкого. Как бы там ни было, но бывшие друзья разошлись навсегда. Особенно решительно этот разрыв подчеркивается Скрябиным, который не только отнял у Кусевицкого право первого исполнения своих ненапечатанных произведений, но и ушел окончательно из «Российского музыкального издательства», оплотом и членом жюри которого он был. Все свои новые произведения, — среди которых, кроме большого количества фортепианных миниатюр, имеются 6-я соната и новая оркестровая партитура («Danses»), — композитор решил отдать музыкальному издательству М. П. Беляева, с которым связываются лучшие и отраднейшие воспоминания его личной и артистической жизни. А. Н. Скрябин, живущий сейчас под Москвой, в имении Карповых, находится теперь в весьма жизнерадостном и бодром настроении и переживает сильный подъем творческой энергии. В предстоящем сезоне Скрябину придется много выступать и в собственных концертах, и в некоторых концертных учреждениях. Между прочим, весьма возможно, что «скрябинский цикл» все-таки состоится, но как частное предприятие. Говорят о возможности выступления в этом цикле в качестве дирижера С. В. Рахманинова, которого особенно привлекает исполнение «Прометея».

В многочисленных «сенсациях», которые «вспыхнули» на страницах газет, вымысел перемешан с действительными планами композитора. Его «Симфонические танцы» — желание переложить на оркестр некоторые свои фортепианные пьесы — этот замысел так и не был осуществлен. Издательству Беляева Скрябин на этот раз предпочтет издательство Юргенсона, у которого когда-то начинал печатать свои сочинения бесплатно, а теперь ему, даже за небольшие вещи, предлагали весьма приличное вознаграждение. И все же самым фантастичным выглядит сообщение о возможном исполнении «Прометея» Рахманиновым. Возможно, газетчики перепутали Рахманинова, весьма скептически смотревшего на позднее творчество Скрябина, с его другом и дальним родственником А. И. Зилоти. Отношения с ним у Скрябина завязались через Матвея Пресмана и сразу приняли самый доброжелательный и уважительный характер.

Судя по всему, Сергей Александрович Кусевицкий переоценил силу

своего денежного покровительства. За несколько месяцев их отношения со Скрябиным испортились непоправимо.

Никакое последующее примирение, если бы оно состоялось, никогда бы не вернуло их дружбу 1909 года. Впрочем, большинство скрябинских друзей и не захотели бы такого примирения. И все-таки желание помириться было. Современники вспоминали, как в одном концерте за кулисами неожиданно встретились Скрябин и Наталья Константиновна, как композитор, по-детски забывший все обиды, с широкой улыбкой и раскрытой душой подошел, чтобы поздороваться, а надменная Наталья Константиновна демонстративно отвернулась. Еще позже судьба готова будет свести Кусевицкого и Скрябина в одном вагоне из Петербурга в Москву, разместив их в соседних купе. Андрей Андреевич Дидерихс, увидев это роковое совпадение, поспешил послать в кассу человека, который должен был позаботиться о билетах обоих музыкантов, чтобы развести недругов по разным вагонам. Позже, узнав об этом, Кусевицкий с досадой воскликнет: «Зачем ты это сделал?! Ведь такой хороший случай был нам помириться!»

Перешагнуть через обиду и гордость, чтобы первым пойти навстречу, Сергей Александрович сможет, лишь услышав о смертельной болезни композитора. В том страшном 1915 году, уже после смерти Скрябина, он даст цикл концертов из его произведений, дабы поддержать семью покойного. И воздать дань памяти, увы, уже бывшему другу.

«МИСТЕРИЯ»

«Изумительнейшее явление человеческого духа» — в этих словах Мясковского о «Прометее», произнесенных на излете 1911 года^[138], словно была подведена черта под еще одной эпохой в жизни Скрябина. Сам композитор был исполнен ликования и торжества, когда узнал, что его «Поэма огня» получила Глинкинскую премию. Если бы он знал, какие невероятные столкновения внутри членов совета произвело его новое сочинение!

«При обсуждении в 1911 году в беляевском Попечительном совете «Прометей», выдвинутого мною на присуждение «Глинкинской премии», — вспоминал Оссовский, — Глазунов в величайшем нервном возбуждении решительно отказался признать это сочинение музыкой и в самых резких выражениях высказался против премирования Скрябина. «Прометей» («Поэма огня») все же был премирован после бурного заседания, закончившегося поздно ночью. На следующее утро, в необычно ранний час меня вызвал к телефону Лядов. На мой недоуменный вопрос о причинах столь раннего звонка Анатолий Константинович смущенно ответил: «Знаешь ли, плохо что-то спалось ночью. Все не идет с ума мысль: подписать-то протокол о премировании мы подписали, но хороши же мы будем, когда недельки через две узнаем, что Скрябина свезли на Удельную».

В этом неожиданном сюжете удивляет не то, что Лядов вспомнил дом для умалишенных на станции Удельная по финляндской железной дороге, но то, что он ранее согласился поддержать скрябинское произведение, совершенно ему непонятное. Новейший Скрябин ему не просто чужд, он, похоже, его пугает, и лишь воспоминания о прежнем да знание, что после разрыва с Кусевицким композитора опять ждут денежные трудности, могли сподвигнуть Анатолия Константиновича переступить через свое отношение к новейшим произведениям Александра Николаевича.

«Послепромеевская» жизнь Скрябина пестра, полна и взлетов, и трудностей, полна новых идей и неизбежного «мяса» жизни. Но если вслушиваться в эту его эпоху — внешняя пестрота исчезает, она вытягивается в очередной «круг», словно следуя главной идее «Прометей». Дух «нисходит», «материализуется», все более обрастая «плотью», и, когда доходит до «дна» материализации, — отталкивается от него и — через творчество композитора — восходит ко все большему и большему

«обесплочиванию», истончается до одной лишь идеи «Мистерии». Если попытаться представить это движение жизни через язык света, установленный композитором в «Прометее», то от ярко-синего свет «спустился» бы — через голубой, зеленый, желтый и далее — до красного и стал бы снова «наливаться» духовной синевой, предчувствуя конечную ярко-белую вспышку.

Изначальный фиолетово-синий, после Глинкинской премии за «Прометея», начинает переливаться зеленоватыми тонами. В течение жизни композитора нет прежней «порывистости», в ней больше четкости и порядка, нежели ранее. Кусевицкий исчез — появился Зилоти и братья Юргенсоны. Более отчетлив стал круг друзей: Сабанеев, Жилиев, доктор Богородский, Подгаецкий, княгиня Гагарина и Лермонтова — сестры Сергея Николаевича Трубецкого. Скоро сюда войдут и поэты-символисты: Вячеслав Иванов, Юргис Балтрушайтис, Константин Бальмонт. Из более редких, но интересных посетителей дома Скрябина — Сергей Булгаков, Павел Флоренский... Последнего ввел в скрябинский круг Вячеслав Иванов. Флоренский не был увлечен замыслами Скрябина непосредственно, его интересовала идея «Мистерии» как одно из возможных проявлений тяги человечества к соборному храмовому действию. Бывают у композитора и «чистые» музыканты: Неменова-Лунц, Александр Гольденвейзер, Михаил Гнесин, Лев Конюс, брат известного композитора Георгия Конюса.

О скрябинском круге позже произнесут немало гневных слов. Чего только стоит высказывание знаменитого пианиста Генриха Нейгауза:

«Чрезвычайно вредили Скрябину мистики и мракобесы вроде Л. Сабанеева и Б. Шлёцера, создавшие вокруг него нездоровую атмосферу безудержного поклонения, доходившего до культа. Они превозносили именно все наиболее надуманное, нездоровое, выморочное из того, что создавал Скрябин. Болезненные, фантастические замыслы «Мистерии» и «Предварительного действия» они ловили на лету и провозглашали гениальными, пророческими откровениями. Среди близких Скрябина не нашлось никого, кто сказал бы ему отрезвляющее слово правды».

В те годы, когда у пианиста вырвалась эта негодующая тирада, в «мистики и мракобесы» было легко зачислить не только сумбурного Шлёцера и неустойчивого в своем мировоззрении и в своих пристрастиях Сабанеева, но и Вячеслава Иванова, человека энциклопедических знаний и твердого круга идей, и о. Павла Флоренского, поразительнейшего мыслителя, способного умом проникать непроницаемое.

Скрябинский круг не нравился и современникам. Особенно — старым

друзьям.

— Я вообще сомневаюсь, — это слова Зинаиды Ивановны Монигетти, — чтобы Саша сумел собрать вокруг себя «кружок» достойных себя людей, он такой плохой психолог, совершенно не умеет различать людей, он так ко всем относится доверчиво, так всегда хочет верить всему хорошему в людях, что его обмануть ничего не стоит, чем и будут, конечно, пользоваться, я в этом ни минуты не сомневаюсь.

— Да, в этом вы, пожалуй, правы, Зиночка! — вторит ей подруга. — Ведь у Александра Николаевича все люди хорошие! Я за все время нашего с ним знакомства ни разу не слыхала, чтобы Александр Николаевич про кого-нибудь говорил дурно или хотя бы поддержал чужое дурное мнение о ком-нибудь; если и человек заведомо скверный, ничтожный и его при нем осуждают другие, он или промолчит, или уж в «крайнем случае» скажет: я его не люблю!

Но самый тесный скрябинский круг — это не просто друзья композитора, это друзья его начинаний.

Станным образом он мог добродушно отнестись к знакомому, который не мог понять его музыки, но сразу охладеть к человеку, который не принимал его идей. Композитор Анатолий Александров услышит, как после исполнения в домашнем кругу 9-й сонаты Скрябин спросит мнения Льва Конюса. «Ты знаешь, Саша, — скромно ответит Лев Эдуардович, — я ведь совершенно не понимаю такой музыки». И Скрябин с полным спокойствием примет его слова. Но когда однажды Николай Сергеевич Жияев, обожавший музыку Скрябина, выслушав от композитора фрагменты его стихотворных заготовок к «Мистерии», в сердцах бросит: «Довольно вам заниматься всякой ерундой, писали бы просто музыку», — Александр Николаевич замкнется, сделается сухим и далеким.

Композитору нужны были не просто друзья, но единомышленники. «Отрезвляющее слово правды» могло лишить его не только теплоты в отношении к «носителю» этой правды, но и всякого желания сочинять. «Мистерия» — не просто «безумный замысел». Это — смысл жизни. Ее отблеск лежит на всех поздних сочинениях композитора.

*

«Поздний Скрябин» во многом вышел из самой невеселой необходимости. Он стремится развязаться с Кусевицким, заплатить «внезапный» долг, отработать его фортепианными сочинениями. Так

появились поэтичнейшая, прозрачная «Поэма-ноктюрн», загадочные «Маска» и «Странность», изумительные по нарушению общепринятых композиторских правил (параллельные ноты, септимы и кварты) и редкой красоте этюды, две небольшие прелюдии, четыре небольшие поэмы и пять последних сонат. То есть все, что «от опуса 61 до опуса 71». Большая часть вышла у Кузнецкого, в Российском музыкальном издательстве, меньшая (в том числе 9-я и 10-я сонаты) — у Юргенсона. Вся эта музыка полнится небывалыми тембрами, «колокольными звучностями», весь поздний Скрябин — звенит.

Уже современники попытались анализировать эти странные звучания. Простейшее объяснение — новая гармония Скрябина опирается не на соотношения тонов, но на обертоны. Именно обертон и дает «окраску» тембру. Леонид Сабанеев попытался анализировать даже системы скрябинских обертонов, вывел, что они соответствуют звучанию полых металлических предметов, в том числе — колоколов.

Как бы ни были точны или, напротив, фантастичны выкладки аналитиков^[139], фортепиано «позднего Скрябина» не всегда похоже на фортепиано. Еще в «предпрометеевской» прелюдии из опуса 59 можно расслышать мрачную «виолон-чельность» басов. Последний из этюдов опуса 65 — на квартах — это какой-то быстрый бег вверх по звенящей лестнице и следом — гигантские, «со звоном», прыжки «сразу через множество ступенек». В медленной прелюдии из опуса 67 очевидна не просто «колокольность» — удары басов здесь неожиданно напоминают ионинский звон в Ростове Великом с той лишь разницей, что земному четырехдольному звону композитор предпочел «бесплотный», «мистический» пятидольный.

И все же центр творчества композитора — его сонаты. Каждая — своего рода репетиция «Мистерии» с разным исходом. Мрачным — в 6-й и 9-й, радостным — в 7-й и 10-й, загадочным в самой сложной — 8-й.

Говоря о 6-й и 9-й сонате, обычно вспоминают ощущения самого Скрябина: он называл их «черной мессой». В противопоставлении им 7-я и 10-я сонаты — мессы «белые». Восьмая, «средняя» в этом ряду, — одна из самых «мистических», со сложным плетением полифонического звенящего «ажура».

В «черных мессах» современники видели «отравление» души, изначально озаренной чистой мечтой, в «белых мессах» — «олучезаренность» идеей до полного растворения в свете. Несомненно, и в 6-й, и 9-й сонатах отчетливо слышны гулы апокалипсиса. Да и в 7-й, о которой Скрябин говорил, что это совсем близко от «Мистерии» (кто-то

услышит здесь и церковные звоны), различим рокот надвинувшихся катастроф. Только финалы «темных сонат» — «обвал души», а в 7-й, напротив, — экстатический выплеск в звенящую высь. Скрябин скажет о нем: «Это ведь священная, последняя пляска перед самым актом, перед моментом дематериализации».

8-я соната, родственная и 6-й, и 7-й, остается той неизбежной загадкой, над которой можно ломать голову без конца. Она столь сложна, что сам композитор не удосужился ее разучить, чтобы хоть однажды сыграть в концерте. Она так велика, что далеко не всякий пианист решится исполнить ее. И, конечно, идеальное исполнение сонаты подразумевает тончайшие звуковые изменения с финальным «истончением» музыки. Без этого внутреннего «перерождения» звука сочинение может показаться затянутым.

10-я соната — одно из самых светлых творений Скрябина. Она, если верить признаниям композитора, напоена священным дыханием леса. В ней есть восторг звенящих пространств, есть тайная близость с сияющими 4-й и 5-й сонатами. О кульминации 10-й сам Скрябин скажет: «Здесь ослепительный свет, точно солнце приблизилось. Здесь уже есть это задыхание, которое чувствуется в момент экстаза».

В сонатах с рельефной отчетливостью проявились особенности «послепрометеевской» музыкальной речи. Его аккорды расширяются до совершенно «невозможного» количества звуков. Его темы сжимаются, превращаясь в немыслимо короткие мелодические «зовы» или экстатические заклинания. Они часто сводятся к короткому речитативу, «возгласу». Мелодия, «развернутая» из аккорда, аккорд, ставший эмбрионом мелодии, мелодия, сжатая в «точку»... Это прикосновение к той музыке, которая жила в «колокольной» России. Большие колокола — не звук, а созвучие. Это гудящие аккорды сложнейшего строения. Колокольные звоны — это образцы не «горизонтальной», «мелодической» музыки, но музыки «вертикальной». Первая прелюдия из сочинения 67, та, где мистическим эхом отозвалась звонница Ростова Великого, — явила такую музыку как очевидность. Мелодическая линия — элементарна, вся «драматургия» этой вещи — в ее гармонии. В сонатах «горизонтальная» и «вертикальная» музыка приходят к своему синтезу, к единству. Новизна скрябинского языка состояла в пробуждении в композиторе древних уголков человеческой души. В нем проснулось воспоминание о большом годуновском колоколе. Русь расширялась до Российской империи с увеличением массы своих колоколов. Большие, гулкие колокола способны были звуком охватить огромные пространства, Москва и Звенигород могли

«переговариваться» колоколами. Философ-музыкант, возжаждавший собрать все человечество, неизбежно шел к тому же, к звуковой «вертикали», которая объединит все и вся. Гнесина однажды поразит замечание Скрябина: «Как может нравиться музыка Чайковского? Ну, Рахманинов — это я еще понимаю, у него попадают все же красивые гармонии!» Михаилу Фабиановичу этот подход к музыке покажется до крайности односторонним. Но «созвать» человечество в одну точку пространства, в храм, воздвигнутый ради «Мистерии», не могла музыка «мелодическая», но только звуковая «вертикаль». Она и стала тем стержнем, на котором композитор теперь «возводил» свои звуковые храмы.

Поздний Скрябин столь же «метафизичен» в своем творчестве, как и предшествовавший ему «средний» Скрябин. Но вложенные в развитие и контрапункт тем «философемы» — это лишь *предварительная* мысль о «Мистерии». Они не имеют самостоятельного значения. Сонаты (как и некоторые другие вещи из «поздних») стали своего рода «полигоном» скрябинской мысли. Через них он подходил к «Мистерии».

*

Он рад каждому мгновению, когда начинает «хорошо сочинять». И лучшее время для сочинения — лето.

Лишь в 1912 году он проведет его в Европе: осенью его ожидали концерты во Франкфурте и городах Голландии. Обычное же место отдыха — средняя полоса России. Лето 1911-го композитор проведет с семьей под Каширой, в Образцово-Карпово, 1913-го — в Петровском на Оке, в 1914-м его встретит Гривно близ Подольска.

Скрябин на отдыхе. По первому впечатлению — это нечто комичное: по деревне — даже в жару — ходит в костюме, в перчатках, с накрахмаленным воротничком (при встрече с малознакомыми людьми — он тоже весь «накрахмаленный»). Никогда не сядет на траву, только на подстилку, панически боится ужей. Во время походов за грибами редко способен что-либо найти и «нисходит» за грибом «жердью», не сгибая спины.

Кто-то из друзей назовет Александра Николаевича «дилетантом в природе», настолько он, создавший чудесную «лесную» 10-ю сонату, неуместен в живом лесу. И не только в лесу. Художник Ульянов поражен был его неспособностью перелезть через обычную жердь и навсегда запомнил это усилие: «Скрябин наклоняется под изгородь, неловко, по-

стариковски просовывается, ухватившись за жердь, и осторожно, в хорошо выутюженных брюках, заносит ногу». Бывший кадет, некогда «вспрыгивавший» с пола на угол рояля, теперь — неповоротлив, неуклюж, несмотря на небольшой рост и обычную «скрябинскую» подвижность.

Но мог ли он быть иным, уже сочинив «Прометея»? Он ушел не только в иные звуки, он вышел в иные измерения. В земной жизни ему неловко, как иногда неловко чувствует себя человек «в гостях», или, быть может, как стесненно чувствует себя уже почти «готовая» бабочка внутри тесного кокона.

Уйти из «светового пространства» и колокольных экстатических «взрывов» в тишину леса столь же странно, как простому жителю деревни оказаться вдруг на торжественном приеме у высокопоставленного лица.

Но неловок и странен он был лишь для чужого глаза. За внешней неловкостью жила внутренняя сосредоточенность.

Дачная жизнь начиналась с желания отдохнуть. Но уже через несколько дней жизнь без дела становилась невыносимой. Он сгорал от жажды творчества, от нетерпения: пора было приступать к главному делу своей жизни — «Мистерии». В 1911 году и позже на пути к ней стоял долг Кусевицкому. Он не мог писать фортепианные вещи только для «отработки». Готов был месяцами вынашивать какие-нибудь два такта в сонате, лишь бы довести ее до полного совершенства. Эта вторая его страсть — жажда идеала в любом своем сочинении — мешала произведениям закончиться в срок. Каждая вещь должна была нести в себе «эмбрион» будущей «Мистерии», вещи по неизбежности совершенной, абсолютной. И вот 7-я соната подходит к завершению раньше 6-й, 10-я готова «опередить» 9-ю, а 8-я затягивается и последняя «точка» в ней будет поставлена позже, нежели в других. Но то же стремление к идеалу заставляло ставить крест на обычной музыке: он уже устал откладывать.

...В 1913-м, в Петровском, рано утром он появлялся в парке, ходил по аллее, набрасывая на ходу стихи и мысли для «Мистерии». Он уже горел. Борис Шлёцер, гостивший у Скрябина этим летом, запомнил его состояние:

«В нем жило уже страстное нетерпенье и он неоднократно повторял: «Нужно поскорее взяться серьезно за работу. Все это не то! Довольно говорить о Мистерии: нужно делать! Пора перейти к делу!» И тут же он утверждал, что, кроме более или менее мелких фортепьянных вещей, он не напишет уже ни одного крупного оркестрового сочинения, дабы сохранить все силы свои и время для Мистерии: «Я не могу больше писать симфоний, поэм для оркестра, — повторял он, — с этим покончено». Находясь в таком напряженном состоянии нетерпеливого ожидания, он раздражался уже, не

улыбался, как прежде, немного радостно и иронически, когда читал в газетах, в журналах какие-нибудь заметки, большею частью чрезвычайно неверные, о подготовляющейся Мистерии (такие заметки в последние годы его жизни появлялись довольно часто): «Не рано ли начали писать о Мистерии? — беспокоился он. — Вот все ждут теперь, я всем рассказываю, а так мало сделано еще». Он ощущал уже вокруг себя некоторую атмосферу ожидания; это и беспокоило его, и возбуждало одновременно, как благоприятный признак».

Современникам идея «Мистерии» часто виделась или каким-то невероятно туманным замыслом, или ярким, небывалым представлением, или — тоже весьма часто — чудовищной несуразностью.

Карикатурное понимание скрябинского замысла порождало не столько скептиков, сколько насмешников. Гнесин вспоминал, как в Берлине, после концерта, Скрябин с другими соотечественниками оказался в кафе:

«Были: Скрябин, Крейцер, Юлия Вейсберг, Шмулер, Вл. Метцль, философ-гегельянец И. Ильин с супругой, незадолго до того приехавший с какими-то научными заданиями в Германию, и я. Может быть, и еще кто-нибудь был, не помню. За скромным ужином шла крайне одушевленная беседа. Кто-то задал Скрябину вопрос о Мистерии. Еще не остыв от концертного воодушевления, чувствуя себя в кругу друзей, он стал рассказывать, постепенно все более опьяняясь дорогими ему фантазиями: смена рас, мировые катаклизмы и торжественная гибель нынешнего человечества под звуки скрябинской музыки.

Подробно излагалось, что будет происходить в каждый из шести или, вероятно, из семи дней этой Мистерии, гибели (и возрождения?) человеческого рода. Все слушали, конечно, различно относясь к содержанию того, о чем он говорил, но, кажется, равно полные симпатией к пророчествующему полушепотом необычайно одаренному музыканту. Помню, Ильин наклонился к соседу и сказал: «Однако какой ужасающий вздор!» А Скрябин все говорил, говорил... «В такой-то день человечество будет вспоминать лучшее, что происходило на его историческом пути; в такой-то...» — не помню уж, что еще будет... «В пятый день начнутся всеобщие объятия!..» — «Александр Николаевич! Я боюсь, что все съедутся только к пятому дню!» — воскликнул остроумный Шмулер, страстный почитатель Скрябина и его любимец, несмотря на частые скептические замечания. «Ах, вы меня не так поняли: ведь это не будут объятия в физическом плане. Ведь это все будет уже в астральном плане!» — «А... в астральном?! Ну, тогда вовсе никто не приедет!» — восклицает Шмулер. Но Скрябин, не сердясь на него, продолжает рассказ».

Идея «Мистерии» музыкантами воспринимается с чисто комической стороны, но здесь она сдобрена добродушием и острослова, и композитора. Философ Ильин видит в скрябинских мечтаниях одну лишь дикую нелепость. Сам Гнесин вряд ли мог отнестись к этой идее даже со скепсисом. Накануне он слышал один музыкальный фрагмент, сыгранный Скрябиным, когда он пробовал в зале рояль Бехштейна. Это сочинение произвело чрезвычайно сильное впечатление:

«Одна из пьес, сыгранных им тогда, была особенно удивительна. Она безусловно осталась незаписанной. Это была как бы история музыки под скрябинским углом зрения, воплощенная в музыкальном произведении.

Начинался этот довольно значительный фрагмент музыкой, близкой к Моцарту, хотя и шопенизированной. Дальше музыка приобретала некоторые бетховенские черты. Позже появились диссонансы вагнеро-листовского склада. Музыка все более и более «отравлялась» или, по мнению Скрябина, просветлялась, пока не появились, наконец, торжествующие гармонии самого Скрябина (с ундецим — и терцдецимаккордами).

Это странное и все же органичное и убедительное произведение должно было, по словам Скрябина, исполняться в тот день Мистерии, когда человечество, перед тем как погибнуть, должно было погрузиться в воспоминания о лучшем, что было в его истории».

Гнесин, разумеется, ни на минуту не верил в возможность «развоплощения» или «перевоплощения» мира под воздействием синтетического музыкально-драматического действия. Но то, что «Мистерия» в музыке имеет очень серьезное основание, после этой пьесы Скрябина было для него несомненным. Он уже не мог бы назвать «вздором» высказывания, имевшие истоком те же мысли, что и услышанная пьеса, как не мог считать «вздором» и вдохновенные речи Скрябина о связи «обертоновых» гармоний с «астральным телом звука».

Сходное фортепианное сочинение, сразу поражавшее слух, вспоминал и Сабанеев. В пьесе отчетливо слышалось диатоническое «ядро», то есть — вполне «классическая» по музыке «середка», вокруг которой вилось нечто в «скрябинской» гармонии. Словно одно и то же произведение Гнесин услышал во временной протяженности, а Сабанеев в одновременных звучаниях «истории музыки» и ее «скрябинской кульминации». Возможно, Сабанееву просто запомнилась наиболее выразительная часть: явленное в звуках противоборство прошлого и настоящего искусства.

Как бы там ни было, в музыкальных «основах» своей «сумасбродной»

идеи Скрябин был не только не сумасброден, но просто непогрешим. Но и в его «устной словесности» была своя сила. Алиса Коонен вспомнит его речь на ужине, который давал Станиславский перед заморскими гостями, среди которых была и Айседора Дункан. «Это была одна из самых замечательных речей Скрябина, которую я слышала. Он говорил о сложном времени, которое переживает сейчас и жизнь и искусство, о мучительном кипении страстей, которое сотрясает мир. И кончил словами о том, что, когда в искусстве это кипение достигнет апогея, все придет к простой формуле: черная черта на белом фоне, и все станет просто, совсем просто. Речь Скрябина произвела сильное впечатление. Минуту стояла тишина. Потом все горячо заплодировали».

Эта «черная черта на белом фоне» — то есть граница, отделяющая прошлое от катастрофического будущего, уже предчувствовалась. Потому и речь произвела впечатление уже одним своим содержанием.

Но Скрябин мог быть убедителен и в разговорах о «Мистерии»: та же Коонен, на которую Скрябин иногда готов был смотреть как на одну из главных исполнительниц надлежащей роли в «Мистерии», вспоминала свое ощущение:

«Много и упорно говорил Скрябин о том, что все, что он пишет, только преддверие к Мистерии. Всегда внимательно слушая его рассказы об этом грандиозном произведении, которое он готовился создать, я решительно ничего не понимала. Но когда он рисовал картины какого-то вселенского действия, в котором будет участвовать чуть ли не все человечество, я и все, кто его слушал, невольно подчинялись силе его фанатической веры. Его убежденность действовала гипнотически».

Знал ли он сам минуты сомнения? Несомненно знал. Об этом догадывался и близкий его друг Борис Шлёцер: «Окружающие часто поражались уверенностью его в себе или, точнее, верой его в свою призванность. Но думаю, что в этой уверенности было усилие, напряжение и что минуты сомнения, колебаний были гораздо более часты, чем склонны были это думать: он их тщательно скрывал».

Терзала уже сама мысль о грандиозности того творческого подвига, который он был призван совершить. Именно из этих сомнений и родился «спасительный» для него вариант «Мистерии»: «Предварительное действие». Осенью 1913 года он заговорит о том, что прежнюю идею — семидневную «Мистерию» — нужно уточнить. Возможно, придется одну часть сделать «введением» в действие. В ней будет меньше священнодействия, в ней будет больше «искусства», но зато она, исполняемая многократно, сможет подготовить человечество к остальной

части миропредставления.

Идея казалась спасительной: «безопасная мистерия», как назвали это сочинение друзья, давала возможность сосредоточиться только на ней. Откладывать написание «Мистерии» с года на год было мучительно. Но и не чувствовать невыполнимость своего главного замысла он тоже не мог. И «Предварительное действие» сразу стало впитывать в себя и музыкальный материал «Мистерии», и даже значительную часть «идеологии». В сознании композитора это новое сочинение то сжималось до размеров «произведения искусства», то готово было расшириться чуть ли не до первоначальной «Мистерии». Зыбкость этой границы могла объясняться не только неполной ясностью замысла, но и недостаточной уверенностью Скрябина в отдельных «составных частях» своего сочинения.

В музыке он был совершенно уверен. Отдельные куски музыкальной части, услышанные знакомыми, могли довести слушателей до потрясения, как, например, тот поразительный колокольный звон, исполняемый композитором на рояле, под который народы должны были собираться на действие.

Хуже было с поэзией. Сабанеев вспоминал это восклицание Александра Николаевича: «В музыке — другое дело, тут мне *комар носу не подточит!*»

Стихосложение еще нужно было освоить и написать текст так, чтобы к этой части «Предварительного действия» нельзя было придраться. Усложнялась и светомузыкальная сторона. Скрябину уже мало было простого «разноцветья». Он видел светящиеся столбы, «фимиамы» и более сложные формы. Сама идея параллелизма — какая тональность, таков и цвет — его уже не устраивала. Нужен был контрапункт музыки и цвета. Кроме того, нужно было сочинить «язык», каким можно было бы записать движение световых фигур.

Еще сложнее было с хореографией, вообще с «театральной» стороной действия. Эта «составляющая» была менее всего им увидена. Композитора раздражала всякая театральность. В основе его «Мистерии» должна была лежать «заклинательность», лишь редкие блески которой он мог видеть в современности.

— Моим актерам, — вспоминает слова композитора Борис Шлёцер, — придется забыть все свои театральные навыки и приемы и научиться чему-то другому.

Так, с неизбежностью, возникала идея новой театрально-хореографической студии.

Весной 1913 года судьба на мгновение поманила композитора к

созданию чего-нибудь подобного. Об этом есть свидетельство Дроздова:

«У Зилоти, принимавшего деятельное участие в музыкальной жизни того времени и близко связанного со Скрябиным, возникла мысль привлечь меня в качестве директора музыкально-драматического училища Филармонического общества (на место уходящего А. А. Брандукова) и создать в училище, при ближайшем моем содействии, как бы лабораторию оркестровых проб для музыки скрябинского «Предварительного действия». Меня глубоко волновала и привлекала перспектива вплотную подойти к лаборатории скрябинского творчества, способствовать реализации новой величественной художественной идеи. Действовали гипнотизирующие нашептывания Скрябина (говоря о своих заветных сюжетах, он обычно понижал голос) о новых, небывалых музыкальных средствах, тембрах, об экстатических танцах, фимиамах... Более же всего влияли излучаемые его пальцами фантастически-зыбкие музыкальные прообразы будущего «Предварительного действия». Это были совершенно новые — даже в плане скрябинского творчества — звуковые открытия. Музыкальная ткань упростилась, лаконизировалась. Одновременно конденсировалось и по-иному окрасилось эмоциональное содержание. Появилось ощущение глубокого трагизма (некоторые из этих фрагментов, по-видимому, позднее были фиксированы в миниатюрах 60-х и отчасти 70-х опусов). Мои колебания исчезали, я склонен был включиться в орбиту скрябинского пути. Но перспективам этим не суждено было осуществиться: росчерком пера «августейшей» покровительницы Филармонического общества все проекты обновления училища были отвергнуты».

Временные неудачи композитора не смущали. Он был уверен, что рано или поздно все придет само собой. И торопился ускорить события: нужно было сделать все, что зависело только от него. Пусть другие присоединятся позже.

«Мистерия» настолько поглощала его внимание, что он не мог уже слушать чужую музыку, а если и слушал, то услышать в ней мог только нечто, близкое своей идее. Из молодых он ценит Гнесина — но только за «хроматизмы», там, где Михаил Фабианович пытается писать в более классических гармониях, он Скрябину кажется старомодным. Ценит Акименко, в котором заметил тягу к мистике, хотя и несколько «салонной». Но и не любая «острая» музыка у современных композиторов ему по вкусу. Если Метнер ему кажется скучным, поскольку он слишком «устарел», то Стравинский видится эхом Римского-Корсакова. Прокофьев раздражает именно «остротой» своего гармонического языка. Скрябин находил в его нотах «опасные» в гармоническом отношении места, проигрывал несколько

примеров, и морщился:

— Какая грязь!

Александр Николаевич и сам поражался, насколько он становится похожим на Сергея Ивановича Танеева, не терпевшего гармонических «наворотов». Но ведь и сам он теперь пришел к предельной *чистоте* звука. Только с непривычки многим казалось, что Скрябин по-прежнему громоздит диссонансы. На самом деле в музыке он теперь целомудрен, он становится тем «Ъ-омонахом», которого ему напроорочил когда-то Сафонов. Внутри своей новой гармонии он дошел до полного аскетизма. Не случайно Сабанеев будет внушать непонятливым критикам, что в музыке Скрябина вовсе нет диссонансов, как нет их, например, и в музыке Палестрины. Если так увидеть «позднего» Скрябина, если у него то, что по привычке кажется диссонансом, есть консонанс, не требующий разрешения, то «сочетаемость тем» в контрапункте становится абсолютной. Скрябин окончательно уходит от музыкальной логики, наполняя звуки метафизикой, то есть все той же идеей «Мистерии».

*

Он не мог все время думать о главном своем деле. Нужно было позаботиться и о зарботке. Концерты становятся необходимой, хотя и нерадостной частью его жизни. Будь он обеспечен — целиком отдался бы «Мистерии». Но тогда бы мы куда менее знали о Скрябине-пианисте: о всех особенностях его игры, о магнетической связи композитора со «своей» публикой.

Перед концертом он всегда взволнован (знакомые вспоминали его частое: «Сейчас я оскандалюсь!»), но и воодушевлен. Волнение гасил несколькими глотками шампанского, выходил на сцену, садился... И дальше уже начинала говорить его музыка.

Скрябин-пианист существовал рядом со Скрябиным-композитором, и отношения их не всегда полны взаимопонимания. К ранним произведениям автор «Прометея» относился сдержанно. Признавался, что на ранние вещи смотрит «со стороны», но ему нравится играть их как пианисту. Он давно уже исполнял только себя. Но прежний Скрябин нынешнему казался именно *другим* композитором, звуковым «чужаком». Если и можно было включать в концерт произведения «раннего» Скрябина, то для того только, чтобы приготовить публику к более поздним. Концерт мог начинаться почти детским вальсом ор. 1, от которого казался более легким уход «в

дебри» поздних гармоний. Главная, редко преодолимая трудность, которая постоянно сопровождала его выступления, — недостаточная сила звука. Некоторым современникам казалось, что здесь сказывалось его хрупкое сложение. Но, вероятно, причина была иная, давняя: болезнь руки. Левая была и «виртуозней», и мощнее правой.

То, что игра Скрябина не была предназначена для «широких пространств», признавали даже друзья. Сабанеев одну из своих рецензий прямо начал с этого утверждения: «Скрябин — пианист не для больших зал»^[140].

Но на малом пространстве игра эта производила магическое действие. Чем «теснее» был круг слушателей, тем чудеснее преображался Скрябин. Он сам чувствовал неотразимое воздействие собственной музыки не только на слушателей, но и на самого себя, «пьянея» от своих звуков. Его взор слегка прикрытых глаз устремлялся куда-то вдаль от клавиатуры. Как некогда еще студентом он мог на концерте дать совершенно новую нюансировку ранее приготовленной вещи, так и теперь он мог внезапно сыграть свое произведение совершенно неожиданным даже для самого себя образом. Когда он прикасался к клавишам, казалось — произведение рождается сейчас, сразу из-под пальцев. И это впечатление не было ошибочным. Он мог позволить себе не только «переакцентировать» вещь, но и «пересочинить» ее. «Весь в области своего опьянения, — вспоминала Неменова, — он никогда не бывал одинаковым и каждый раз как бы вновь создавал свои произведения. Почти никогда не следуя напечатанным общепринятым «нюансам» в сочинениях других авторов, А. Н. меньше всего придерживался этого в отношении собственноручно сделанных указаний в своих сочинениях. Иногда на мое замечание, что он здесь требовал иного, А. Н. с удивлением спрашивал: «Разве? А по-моему, так лучше»...»

Он поражал не только звуком, но и самой своей манерой, и той атмосферой вокруг концертов, где психологическое размежевание публики на «за» и «против» словно пропитывало самый воздух концертного зала. Алиса Коонен вспоминала, как Юргис Балтрушайтис однажды повел ее на скрябинский концерт в Благородное собрание.

«У входа была огромная толпа. Меня сразу же поразила атмосфера, необычная для концерта: люди стояли группами, о чем-то громко и горячо спорили, чувствовался ажиотаж, как бывает на сенсационных спортивных состязаниях. В фойе и коридорах царило такое же возбуждение. Ко мне кинулась известная пианистка Неменова-Лунц, с которой я была хорошо знакома, страстная почитательница и пропагандистка Скрябина.

— Какая вы умница, что пришли. Скрябин — это чудо!

Раздался звонок, все бросились в зал, молодежь густой толпой стояла у стен в проходах. Осветилась сцена, и в напряженной тишине показалась небольшая фигурка Скрябина. В глаза бросились капризно закинутая голова и пушистые усы. словно не замечая неистовых аплодисментов, Скрябин, подойдя к роялю, тщательно, по-хозяйски, поправил подушку на стуле и сел. Лицо его преобразилось.

Глаза смотрели прямо перед собой, мимо рояля. Руки с какой-то удивительной легкостью едва коснулись клавишей, в то же время музыка хлынула могучим потоком. Я не замечала больше пушистых усов. Необычная, резкая для уха гармония, резкие перемены ритма — поражали. Нервный темперамент Скрябина действовал властно и требовательно. В этом маленьком человеке чувствовалась какая-то огромная покоряющая сила.

Когда Скрябин кончил играть, обрушился такой шквал аплодисментов, что, казалось, готовы были рухнуть стены. Я стояла у рампы, потрясенная чудом, открывшимся мне в этой музыке. А может быть, не только в музыке?!..

Мы долго ходили с Юргисом по сонным московским улицам. У меня было такое чувство, как будто я стремительно несусь куда-то. И еще было ощущение какого-то света и радости».

Вечно восторженный Бальмонт пишет о совершенно сходном впечатлении: «Когда он начинал играть, из него как будто выделялся свет, его окружал воздух колдовства, а на побледневшем лице все огромное и огромное становились его расширенные глаза».

Противников в зале бывало предостаточно. Потому друзья скрябинского творчества и старались особенно шумно выразить свое ликование в конце выступления композитора. Часто концерт заканчивался в полутемном зале, когда самые настойчивые приверженцы Скрябина собирались у сцены, внимая каждому звуку, каждому обертоновому «трепету» этой музыки, а композитор увлекался, и за последней вещью следовала еще одна, потом «самая последняя», и еще одна, и еще... В кругу настоящих друзей его мастерство возрастало до невероятной степени, исполнение утончалось до совершенства. Самые особенности его игры все более и более приближались к его поздним сочинениям. Неменова, слышавшая Скрябина в тесном кругу за границей, пишет: его исполнение «было всегда бесконечно увлекательным, воздушно утонченным, поэтичным, я бы сказала «благоухающим» и, вместе с тем, стремительно полетным». Позже в его игре звук все более и более «истончался»,

временами — до полупризрачного звучания. Анатолий Дроздов, «не расслышавший» Скрябина в петербургском концерте 1909 года, сумел ощутить волшебство его исполнения в конце 1911-го, на открытии Московского представительства фортепианной фирмы «Бехштейн»:

«В эту встречу он выглядел несколько постаревшим: волосы поредели, лицо пожелтело. Печать мысли, творческих переживаний яснее проступала на этом лице.

Вначале состоялась необременительная официальная часть. Затем последовала как бы музыкальная «дегустация» бехштейновского инструментария в виде исполнения Скрябиным нескольких его миниатюр (это могло быть что-нибудь из 50-х опусов). Несмотря на краткость этого выступления, оно дало мне очень многое. Впервые в этом тесном кругу, в непосредственной близости к артисту ощутил и оценил я те тайны его туше и педализации, то фортепианное *дыхание*, ту *дематериализацию* звука, которые были так характерны для его исполнения и которые сыграли такую роль в обогащении нашего пианизма».

И все же самая изумительная игра ждала тех, кто собирался в узком домашнем кругу. Здесь композитор мог добиться невероятной силы, «одолевая» выразительностью своей музыки даже тех, кто был далек от его идей. «Жутковатая магия, чарующая, завораживающая нежность, — вспоминал свое впечатление от 9-й сонаты Ан. Александров, — а потом нервная взвинченность кульминации, вместе с изысканной красотой своеобразного гармонического стиля, захватывали меня, несмотря на то, что тогда я, как я сказал, был далек от подобных настроений».

Наверное, одним из самых чудесных его выступлений стал концерт 15 января 1912 года в Екатеринодаре. Чудо началось с первых же минут. С Татьяной Федоровной Скрябин сошел с поезда, измученный невниманием публики в Ростове-на-Дону. Он давно не встречал такого равнодушия к своей музыке. К тому же Пресман, его встретивший, был подавлен ссорой с дирекцией местного РМО, и вместо веселой прошлогодней, почти мальчишеской встречи Скрябина ждали уставший от скандала с «власть предержащими» товарищ и скучающая публика. В довершение всех неприятностей одного из организаторов концерта осенила дикая мысль — пригласить композитора «для отдыха» в кафешантан. От одного лишь «точечного» соприкосновения с пошлостью Скрябин мог почувствовать себя усталым и разбитым. От Екатеринодара он, похоже, ничего путного не ожидал.

С Татьяной Федоровной они сошли с поезда в настроении подавленном. Но солнце, столь Скрябиным любимое, неожиданно теплый

январь — тринадцать градусов тепла! — заставили улыбнуться. И тут же — сюрприз за сюрпризом. Директор музыкального училища, все тот же Дроздов, и давний знакомый, уехавший «поднимать провинцию» Гнесин встретили их с букетом пышных роз. Неожиданная ранняя весна и невероятное чувство преображения природы, разлитое в воздухе, заставили Скрябиных в один голос, совсем по-детски воскликнуть: «Уже расцвели розы!» До роз в Екатеринодаре конечно же было еще далеко, букет был «заграничный». И Гнесин с Дроздовым знали, насколько обманчиво это преждевременное тепло, которое уже завтра может смениться вьюгами и холодными днями. Но пока погода совпала с их праздничным настроением. Кроме того, с ними был и второй, главный сюрприз. Незадолго до приезда Скрябина Дроздов дал бесплатную лекцию-концерт для всех желающих услышать композитора о творческом пути Скрябина. И сам лектор был воодушевлен, и среди публики нашлись и меломаны, любившие Скрябина, и музыкальная молодежь, чуткая к новшествам. Дроздов показывал им Скрябина «раннего», Скрябина «среднего», Скрябина последних лет. И молодежь с редким интересом внимала незнакомому для нее звуковому космосу.

Узнав от устроителей, что он может исполнять даже самые поздние сочинения, поскольку публика к этому готова, Скрябин радовался, как ребенок, и сразу начал «чудить». Заставил Гнесина, который никак не мог найти лишнего извозчика, ехать от вокзала вместе с ними: «Я буду сидеть у вас на коленях, право же, я легкий!» Гнесин, смущенный скрябинским ребячеством, пытался протестовать, но упорный создатель симфонических произведений, где тема воли точно выражала его собственную несокрушимость, заставил устроителя подчиниться. Татьяна Федоровна с Михаилом Фабиановичем поместились в пролетке, а маленький Скрябин уселся Гнесину на колени. В таком виде они и въехали в город, и, уже воодушевленный, сразу после завтрака Скрябин с женой в компании Гнесина и Дроздова отправился на прогулку в городской сад.

Их встретила смесь цивилизации и дикой природы, грусти и восторга. Длинные аллеи перемежались пустырями. Видны были травянистые степи, болота, далекие горы. От старой, полуразрушенной беседки, встреченной в саду, веяло той печалью, за которой сквозило предвкушение радости. В воздухе уже ощущалась атмосфера музыкального праздника, которую Скрябин обожал.

Зал Общественного собрания, где выступал композитор, был не очень велик. Скрябин уже осязал чуткие души своих слушателей. Волнение заглушил, как всегда, — несколькими глотками шампанского...

Это был один из тех редких концертов, когда все удавалось, поскольку все было «к месту»: и отзывчивая публика, готовая к сотворчеству, и хорошая акустика, и та полетная взволнованность, окрыленность, которую только Скрябин и мог передать в своих сочинениях.

«Концерт был радостный, чудесный, с полнотой отклика у сильно воодушевленных слушателей», — свидетельствует Гнесин. В его памяти вставал образ Скрябина — «утонченно-переливчатый, пленительный и в самой музыке, и в исполнении». Композитор оказался «доходчивым во всех своих тонкостях, технически свободным, высокопоэтичным и темпераментным», — подтверждает и Дроздов. Скрябин начал, как всегда, с ранних вещей: прелюдии из опуса 11, этюда из опуса 8, сонаты-фантазии. Во втором отделении пошли вещи «среднего периода» и более поздние, вплоть до «Окрыленной поэмы», «Танца томления», «Загадки» и «Желания». Венчала выступление лучезарная 4-я соната.

О том, что концерт был исключительный, говорили не только овации, бисы, не только свидетельства устроителей. И Александр Николаевич, и Татьяна Федоровна сходились в оценке: выступление в Екатеринодаре — один из лучших концертов композитора.

И все же особая прелесть этих дней была в домашнем музицировании и долгих беседах. Гостеприимный директор музыкального училища не позволил композитору остановиться в гостинице, поселив его у себя в квартире. Здесь-то немногочисленный круг родственников, друзей и знакомых услышал игру, которую редко могла услышать публика. «Вырванный из своей московской квартиры, Скрябин был гораздо проще и душевно здоровее, чем в обычной своей обстановке», — вспоминал Гнесин. На самом деле композитор, столь тепло встреченный, сразу почувствовал и в Дроздове, и, тем более, в Гнесине, которого знал и раньше, единомышленников. И сразу с упоением стал рассказывать о своих планах.

Это было обычное его обольщение. Его поклонники были далеки от «мистериальных» идей. «Возражать или разубеждать Скрябина в этих вопросах, — вспоминал позже Дроздов, — было невозможно. Характерно, что в своей компании мы никогда серьезно не дискутировали вопрос об «иррациональных» элементах «Мистерии». Почему так? Да просто потому, что для нас вопрос был ясен и обсуждение казалось делом несостоящим. Наше отношение к мистике Скрябина выражалось юмористически: мы просто посмеивались над нею. Посмеивались дружески, добродушно, пародировали мистические образы и терминологию. Особенно излюбленной мишенью для иронии являлись «космические ласки», как

известно, составлявшие заключительный номер «Мистерии». В этом была известная доля ребячества; но, говоря объективно, юмор был наиболее тактичной формой реакции на безнадежный идеологический «заскок» композитора».

Странное предложение, сделанное композитору в Ростове — посетить кафешантан, — тоже было навеяно нелепо понятым «космическим эротизмом» композитора, превратно истолкованной идеей «космических ласк». Но молодые музыканты, собравшиеся в доме Дроздова, не были циниками. Они любили музыку композитора. К тому же их поразили «детская душевная открытость» Скрябина, его наивная вера в то, что «Мистерия» уже близка к свершению. И главное, их действительно завлекла не идейная, но «техническая» сторона дела. За идеей «Мистерии» проглядывало не только желание взрослого ребенка «взорвать вселенную». Музыкантам, уехавшим в провинцию, чтобы здесь поднимать музыкальную культуру, близка была идея синтеза искусств как некоего возможного всенародного праздника. И к этой идее они относились уже безо всякой иронии.

Он концертировал много. Не только в столицах. Объездил юг России: Таганрог, Ростов, Екатеринодар, Херсон, Одесса, Николаев... Побывал в Казани, Киеве, Полтаве, Харькове, Елизаветграде, Кишиневе. Выступал в Минске и Вильно. Не раз играл за границей.

Один из последних концертов, запечатленных мемуаристом, будет дан в Киеве 9 марта 1915 года. Программа начиналась с ранних вещей, но завершалась самыми поздними.

Зал киевского Купеческого собрания не был полон. Тот, кто готовился весь концерт простоять в проходе, мог найти «сидячее место». Пианист Григорий Коган, позже описавший этот концерт, отыскал его совсем недалеко от рояля.

«На эстраду, — вспоминал он, — вышел невысокий, худощавый человек с небольшой бородкой и откинутой назад головой. Внешностью и осанкой он несколько напомнил поэта Бальмонта, только манерам Скрябина было присуще изящество, некий, что ли, «аристократизм», которого у Бальмонта не было вовсе. Скрябин, как мне показалось, был настроен как-то нервозно, может быть, это ему вообще было свойственно при публичных выступлениях, а может быть, он чувствовал настороженность, недостаточное расположение к нему значительной части слушателей. Во всяком случае, в нем совершенно не было той «апломбной» уверенности, какую мы привыкли встречать у приезжающих на гастроли знаменитостей. И игра его была совсем иной, чем у всех прочих пианистов,

которых мне довелось до сих пор слышать. Сидел он за роялем прямо, не наклоняясь к нему, а наоборот, как бы несколько откидывая голову назад. Мощи в звуке, виртуозной бравуры, которой по традиции должен был «ослепить» знаменитый концертант, не было вовсе, не было и большого тона в кантилене. Рояль звучал ласково, безударно, звуки как-то «порхали», взлетали какими-то гирляндами. Девятая соната излучала неролевые вовсе тембры, не ассоциировавшиеся ни с каким вообще знакомым музыкальным инструментом, полыхала мрачным огнем. Но, пожалуй, особенно выделилось, более всего запомнилось исполнение «Странности» (как буквально, но неудачно, неадекватно принято переводить французское название пьесы «Etrangete»). Когда эта маленькая поэма пролетела над клавишами, показалось, словно странная, невиданной расцветки бабочка взвилась над залом и, прочертив в воздухе несколько причудливых узоров, исчезла где-то в пространстве. Это исполнение очаровало всех, покорило даже ту часть публики, которая с недоумевающим холодком принимала остальные номера программы. Тут дружно захлопали не только «скрябинисты» — весь зал устроил Скрябину горячую овацию, не давая ему начать следующую вещь. Неумолкающие аплодисменты, крики «бис» заставили в конце концов композитора повторить пьесу. Видимо, он сделал это нехотя — и что это было за исполнение! Прелестная бабочка, только что трепетавшая жизнью, естественностью, поэзией, превратилась в какой-то мертвый, искусственный механизм, неуклюжие подергивания которого выглядели как карикатура на то, что мы только что слышали. Трудно было поверить, что это, не побоюсь сказать, антимзыкальное, бездарное исполнение рождалось из-под тех же пальцев, что и слышанная только что гениальная интерпретация».

Этот «срыв» легче всего объяснить нервозностью композитора, его чрезмерной чувствительностью, которая ловила во множестве «темные биотоки» чуждых его музыке слушателей. Но скорее всего странность в исполнении двух «Странностей» имеет иную основу. Именно ту, что он не мог не «пересоздавать» свои произведения в момент исполнения. И это «вторичное творчество» было также подвержено капризам, как и «первичное». Только если там композитор годами мог вынашивать несколько нужных ему нот, то здесь, на концерте, его торжество могло мгновенно смениться неудачей. И если первое «перевоплощение» скрябинской «Странности» оказалось шедевром, то во второй раз бабочка так и не выпорхнула из-под его пальцев, и слушатели увидели только чудовищную, жуткую «куколку».

Вероятно, Скрябин предчувствовал такой результат, почему с такой

неохотой поддался требованиям публики. Этот «бис» ломал архитектуру концерта. Да и сам Скрябин давно знал, что два раза подряд «подъем» дать почти невозможно. Но чувствовал и другое: творческая неудача имеет куда большую ценность, нежели лишенное творчества торжество. Сразу «пересочинить» пьесу невозможно, и все же постараться стоит, даже если пьеса не захочет еще раз ожить.

*

Сам он был далеко не единственным исполнителем своих произведений. Время знакомства и дружбы с Кусевицким — всего несколько лет — изменили в жизни Скрябина многое. Разумеется, его музыка рано или поздно нашла бы своего исполнителя и пропагандиста. Но Кусевицкий не просто много сделал для пропаганды произведений Скрябина, он ускорил приход его известности. Теперь его исполняли много и часто. Симфонические произведения Скрябина можно было услышать не только в концертах Зилоти. Его постоянными исполнителями становятся Купер, Крейцер, Сараджев, Малько... Играют Сук, Хессин, Шнеефогт. Включает в концерты Скрябина — невзирая на все, что случилось в Америке, — Василий Ильич Сафонов. Однажды он даже решается продирижировать «Поэмой экстаза». Одним из наиболее частых исполнителей по-прежнему остается Кусевицкий.

Трудно сказать, какое произведение пользуется особой популярностью. Часто звучат и все три симфонии и «Поэма экстаза». Разве что «Прометей» рискует исполнить далеко не каждый. Здесь главенствуют все те же Кусевицкий и Зилоти. В Англии «Прометей» прозвучит под управлением Генри Вуда.

Звучали и фортепианные вещи: Гофман, Игумнов, Мейчик — они уже давно включали сочинения Скрябина в свои программы. Появлялись и новые пианисты, которые умели его хорошо интерпретировать: Евгений Гвоздков, Исай Добровейн, Самуил Фейнберг... Оценил Скрябин и недавнюю ученицу Сафонова Бекман-Щербину.

Александр Николаевич услышал ее игру на одной из «Музыкальных выставок» 1912 года, организованных Марией Адриановной Дейша-Сионицкой, где музыканты могли знакомиться с самыми последними произведениями русских композиторов. Пианистка не стремилась выразить «свое», она пыталась как можно ближе приблизиться к авторскому замыслу.

Александр Николаевич попросил свою знакомую по консерваторским годам, Елену Фабиановну Гнесину, познакомить его с молодой исполнительницей. Так начались их контакты. Вслед за ними — когда Бекман-Щербина захочет «проверить» свое видение скрябинских вещей — и занятия.

К дому композитора в Николо-Лесковском переулке Елена Александровна подходила с дрожью. Он ведь и сам превосходный пианист, и вещи его столь сложны! Знала ли она, что главная трудность, с которой ей придется столкнуться, — вовсе не технического порядка?

Александр Николаевич и Татьяна Федоровна встретили ее радушно. Скрябинская деликатность была гостьей замечена сразу:

«Как вы хотите, Елена Александровна, чтобы я сказал вам мое мнение в общих чертах или показать вам все детально, что мне хочется услышать?»

Ей, разумеется, захотелось «подробностей и частных». И стоило только заиграть 3-ю сонату, как Скрябин ее остановил.

Он сам сел за рояль. С первыми звуками пришло прозрение. Елена Александровна поражена, как неожиданно преобразилось произведение под его пальцами:

«Исполнение самого Скрябина отличалось изумительной тонкостью нюансов. Нотная запись оказывалась несовершенной для передачи всех оттенков, капризных изменений темпов и надлежащей звучности. Многие приходилось читать между строк...»

Скрябина нельзя было играть буквально. Необходимо было вживаться в его музыку совершенно особым образом. Потому и обозначение темпа или характера произведения так часто включали редкие и даже новые термины: «с внезапной нежностью», «остро», «хрупко»... Но и здесь деликатный Скрябин не мог настаивать:

— Вам, быть может, так не нравится?

— Что вы! Очень нравится!

Поразил ее и образный язык Скрябина. Он объяснял доходчиво, с какой-то «внезапной» точностью. «Здесь звезды поют», — скажет он об эпизоде из третьей части фа-диез минорной сонаты, где требовалась особая прозрачность исполнения. В поэме Фа-диез мажор (ор. 32), показав терцию во втором такте, на которую как бы набрасывалась легкая ткань аккорда левой руки, обмолвился: «Оденьте ее!»

Простое прослушивание превратилось в серию занятий. Перед Еленой Александровной открывались новые, неожиданные краски не только в «способе прочтения» скрябинских произведений, но и в самом Скрябине. Он мог позволить себе кое-что менять на ходу, «для более полной

звучности» или по другим причинам. Основа оставалась незыблемой, но детали и оттенки уточнялись и — утончались.

«Кажется, никогда в жизни я не работала с таким увлечением, как в период моих посещений Скрябина. Я старалась впитать в себя как можно больше авторских указаний и стремилась ознакомиться с большим количеством его сочинений», — вспоминала Елена Александровна. Усердие понятное: Скрябин раскрывал не просто «приемы исполнения», но и какой-то иной музыкальный план. Она запомнила эту столь часто повторяющуюся фразу: «Можно, конечно, играть и иначе, но я хочу, чтобы это было идеально!»

Нотная запись у Скрябина была лишь слабым приближением к какому-то невыразимому нотными знаками идеалу. Между записью и исполнением лежало большое расстояние. Было здесь что-то платоновское: запись была лишь «тенью» той идеи сочинения, которая оживала в исполнении, причем идеальном исполнении. Не только за нотами, но и за самой его манерой игры слышалась особая «метафизика».

*

Этот второй, «идеальный» план его произведений не мог не смущать и публику, и критиков. После «Прометея» деление зала на «приверженцев» и «недоумевающих» было делом обычным. С той же неизбежностью раскололся и лагерь музыкальных обозревателей. Часто и те, кто поначалу шел за Скрябиным с увлечением, «срывались» на последних его произведениях. Знаменитый Николай Кашкин считал, что вершина Скрябина — Третья симфония, «Поэму экстаза» ему было принять уже труднее. Анатолий Коптяев, с радостью писавший свои отзывы в 1909 году, возвеличивая «певца экстаза», не смог принять сердцем «Прометея»:

«Тот Скрябин, который ищет эксцентрической новизны во что бы то ни стало, победил (дай Бог, на время!) другого Скрябина — поборника красоты. Увы, последней немного в новом произведении; та хаотичность и тот парижский «последний модный крик», которые смеялись над нами уже в «пятой сонате», оскалили здесь свои страшные зубы».

Вопль Коптяева — не отступничество, это подлинное отчаяние: «Каким удивительным бывает ход развития крупного таланта или даже гения. Лишь толпа может думать, что это — прямая линия; я же назову ее параболой. Быть может, и сам композитор взглянет когда-нибудь на своего «Прометея», как на шаг в сторону».

Главные приверженцы композитора в последние годы — это музыканты и критики, «перешагнувшие» опус 60, те, кого по-настоящему поразила «Поэма огня». Самые последовательные пропагандисты Скрябина — Владимир Держановский, Николай Мясковский, Леонид Сабанеев. Часто рядом с ними оказывался и Вячеслав Каратыгин. Ряды критиков-«приверженцев» будут расти, появятся Борис Асафьев, писавший под псевдонимом Игорь Глебов, Николай Малков. Многих из них объединит «Музыка» — тоненький журнал с небольшою брошюру. В этом еженедельнике «скрябинская» линия будет вестись довольно отчетливо.

Будут у композитора и «закоренелые» противники. И если М. Иванова из «Нового времени» или Н. Бернштейна из «Петербургской газеты» вряд ли стоило принимать в расчет — их рецензии слишком уж легко вырождались в заурядную брань, — то Юрий Сахновский, один из упорнейших преследователей Скрябина, был фигурой более сложной, потому и более неприятной.

Юрий Сергеевич вышел из композиторов-неудачников. В критике он был устойчивее, самоувереннее. Скрябина он принимал, но только до Третьей симфонии включительно. Дальнейшее творчество композитора казалось ему звуковой «алхимией».

Сахновский настойчиво призывает композитора «повернуть назад», вспоминает прежнего Скрябина (до 4-й сонаты) с неизменным пиететом. О более поздних вещах пишет с издевкой и тайной ненавистью.

Вот Кусевицкий полностью выложился в «Поэме экстаза», исполнив ее с блеском. Сахновский был в концерте:

«...Такова уже неизбежная судьба этой партитуры, что чем тщательнее она разучена оркестром, чем безукоризненнее проведет ее дирижер, тем неумолимо ярче проявляются ее крупные недостатки. Так и на этот раз: чем крепче сжимался мешок, тем очевиднее вылезали из него шила плохой инструментовки, не знающей яркости колорита, тщедушности ходульных замыслов и сусальной позолоты шутовского плаща мегаломании в искусстве. Снова дико переплетались отрывочно-перистальтические тёмки с плохо наклеенными на них теософско-философско-претенциозными ярлыками...»

Вот Юрий Сергеевич появляется на выступлении Скрябина, где композитор исполнил новинки: 9-ю и 10-ю сонаты. И снова — с болезненной неотвязностью следует рецензия:

«...Благое намерение автора дать миру нечто новое, самодовлеющее в области искусства, хотя бы и на узкой дорожке певца сладострастия, — так и осталось пока одним из тех благих намерений, которыми весь ад

вымощен. И главная причина лежит все же в принесении в жертву Молоху существовавших, установившихся понятий о тональностях и, тем самым, полного убийства самого понятия об одном из величайших факторов существующего настоящего искусства музыки Баха, Бетховена, Вагнера, Глинки, Мусоргского, Шопена, Грига, — понятия о *модуляционном плане*, без которого, на каком бы адски интересном и необычно настроенном аккорде ни лепились перистальтически вздрагивающие отрывки quasi-мелодических мыслей, — все сочинение неминуемо должно обратиться во что-то бесформенно однозвучно-серое и, несмотря на красоту и новизну отдельных тактов, в конечном результате оставить впечатление неестественности, предвзятости и фальши, — впечатление, доходящее временами до кошмара».

Подобных откликов было множество. Сахновский словно преследовал Скрябина. Он мог насмешничать над его пианизмом. Если же к исполнению придраться было невозможно — следовала сентенция, что замечательное исполнение еще более подчеркивает ненормальность самой музыки.

Знал бы неутомимый Юрий Сергеевич, какое письмо оставил Скрябину один из самых гениальных пианистов этого времени Ферруччо Бузони:

«Дорогой Мэтр, я огорчен, что не застал Вас в Москве. Разрешите мне поздравить Вас с Вашими последними произведениями, а особенно с Девятой сонатой, которую я считаю *драгоценной*! Я Вас за нее благодарю и остаюсь Вашим преданным почитателем».

Знал бы настойчивый критик, что позже будет вспоминать о России другой гениальный музыкант-иностранец, виолончелист Пабло Казальс:

«Из всех русских композиторов, с которыми мне довелось познакомиться, самое сильное впечатление на меня произвел Александр Скрябин. Это была совершенно поразительная личность. Новатор в подлинном смысле слова, деятельный изобретатель, пионер, внедрявший новые идеи не только в музыку, но и в философию».

К философии Скрябина Сахновский, как и многие недруги композитора, чувствовал нескрываемое отвращение. Своими же рецензиями он содействовал не столько «развенчиванию» автора «Прометея», сколько той напряженности, какая начинала возникать между Скрябиным и Рахманиновым.

Александр Николаевич и Сергей Васильевич всегда были друг другу «противоположны». Еще у Зверева их несходство бросалось в глаза. Повзрослев, они стали разниться и того более. Рахманинов — высокий,

сухой, суровый, тщательно выбритый, коротко стриженный, с большими руками и длинными пальцами. Скрябин — маленький, хрупкий, с пышными усами, бородкой, роскошной шевелюрой. Рука — невелика для пианиста. Рахманинов играл твердо, «крепко», поражая и виртуозной техникой, и силой звука. Скрябин «порхал» над клавиатурой, будто не касаясь клавиш. Не обладая заметной силой удара, он поражал красотой и глубиной звука, его «таянием», поддерживая педалью полупризрачное звуковое эхо. В своих сочинениях Рахманинов традиционен до крайности, хотя к чужим «новшествам» иногда и проявляет интерес. Неожиданно «поноваторски» прозвучит его последнее произведение, «Симфонические танцы», но это будет уже совсем другое время: Вторая мировая война. Скрябин почти не выносит прошлой музыки, иногда — даже своей. В каждом сочинении он опять нов, опять заметно непохож ни на композиторов прошлого, ни на прошлого Скрябина. Музыкальный мир Москвы резко делился на «рахманиновцев» и «скрябинистов». В эту «полярность» заметную смуту вносили и сторонники Николая Метнера, который имел очень сильную «критическую» поддержку со стороны своего брата Эмилия.

Рахманинов и Скрябин часто выступали в одном концерте, были вполне «лояльны» друг к другу. Их приверженцы были непримиримы. Леонид Сабанеев, уверовав в гений Скрябина и много сделав для пропаганды его творчества, в отношении Рахманинова вел себя не самым корректным образом. В мае 1912 года появится его статья «Скрябин и Рахманинов», из которой можно вычитать и упрек: Скрябин — композитор идеи, его искусство связано с космосом, «оно — космично по самой своей природе», Рахманинов — «только музыкант, как все музыканты, каких было и будет много».

Сабанеев мог перечислять и перечислять произведения Рахманинова, которые будто бы уже «устарели». Рядом с таким музыкальным консерватором Скрябин был не просто нов, но острейшим образом нов.

В одном Леонид Леонидович был прав. Рахманинов и правда был «только музыкант», ему претил путь Скрябина. Но Рахманинов никогда не был музыкантом, «каких было и будет много». «Консерватор» Рахманинов был столь же неповторим и единственен, как и «новатор» Скрябин.

Рано или поздно нездоровая околмузыкальная атмосфера не могла не сказаться на отношениях двух композиторов. Они никогда не были друзьями, потому и не могли стать врагами. Но отчужденность в их отношениях появилась.

Когда Елена Фабиановна Гнесина, их общая знакомая по

консерватории, задумает заново «сблизить» их — получится только казус. И Рахманинов, и Скрябин пришли к ней с женами. Разговор был спокойный, любезный. О музыке и музыкальной жизни оба старались не говорить. После встречи — они так же спокойно разошлись. Еще более выразительной могла быть «невстреча» двух композиторов. Как вспоминала жена дирижера Михаила Михайловича Фивейского, когда-то ее муж пришел к своему знакомому Льву Эдуардовичу Конюсу и застал хозяина в самых растрепанных чувствах:

«— Ох, слава Богу!.. Это ты, Миша... А я подумал, что это Сергей Васильевич пришел, и чуть не умер от разрыва сердца!..

Оказалось, что Конюс ждал к обеду Рахманинова, который с минуты на минуту должен прийти, как вдруг неожиданно является Скрябин!..

— Что делать, Миша?! — волновался Конюс. — Что будет, если эти два петуха встретятся?!.. Миша, выручай! Иди в гостиную и займи Скрябина музыкой, а я займу Рахманинова обедом... Они не любят один другого... Я буду удерживать Сергея Васильевича в столовой, а ты не выпускай Александра Николаевича из гостиной!^[141]»

К великому облегчению Конюса его замысел совершенно удался и два композитора так и не встретились в его доме.

Рахманинову поздние сочинения Скрябина решительно не нравились. Еще труднее «последнего» Скрябина воспринимал Глазунов. Когда в 1913 году встанет вопрос о Глинкинской премии и на стол Попечительного совета лягут три сонаты Скрябина — 8, 9, 10-я — Глазунов заявит, что это не музыка и рассматривать эти сочинения он не намерен, пригрозив заодно выходом из совета.

...Сколь ни были неправы друзья Скрябина в отношении других композиторов, опираться автор «Прометея» мог только на них.

*

За жизнью артистической с ее поклонниками и недругами была и другая жизнь, та, которую принято называть «семейной». Здесь были свои маленькие драмы, которые с неизбежностью отражались и на творчестве.

Если жизнь «музыкальная» вращалась только вокруг Скрябина, то в жизни домашней был и другой центр — Татьяна Федоровна, человек трудный, но, может быть, и необходимый. Проникнуть в отношения композитора и его второй жены почти невозможно. Есть воспоминания, запечатлевшие «случаи» или сцены «в лицах», но нет воспоминаний с

пониманием этих событий. За каждым эпизодом — слепота свидетеля, слова человека, которому явлена «кажимость», но не дано увидеть суть.

...Татьяна Федоровна в воспоминаниях Ольги Ивановны Монигетти. Маленькая, злая, она словно бы «дирижирует» Скрябиным. Ссорит его с давними и дорогими его сердцу знакомыми. Яростно нашептывает в ухо, когда Скрябин говорит по телефону. Стараются *диктовать* ему письма или хотя бы «наборматывать» что-то под руку. Заставляет милого «Скрябочку» при встречах с друзьями превращаться в надменного Александра Николаевича. Живая душа Скрябина сопротивляется деспотизму жестокой подружки, в домашнем кругу семьи Монигетти он снова становится родным «Скрябочкой». Но жестокая Татьяна, словно паук, оплетает свою жертву невидимыми нитями, стараясь лишить Александра Николаевича воли и разорвать его прежние дружеские связи. Скрябин должен принадлежать ей и только ей. Он должен жить так, как хочет того она. Он должен выполнять ее желания, дав наконец ей «достойную» жизнь.

Иногда кажется, что в воспоминаниях Ольги Ивановны слишком «сгущены краски». Но среди рассказанных эпизодов есть те, которые невозможно было бы «выдумать». Диалоги и живы, и будто бы узнаваемы:

— Саша, зачем ты берешь это кресло? Тут же стоит рядом стульчик.

— Таточка, ведь ты же знаешь, что я терпеть не могу эти стулья, они такие неудобные и непрочные, на них — сиди, как аршин проглотил, не шевелясь!

И не только «живая речь», но и «живые», хоть и мелкие события в этих мемуарах, кажется, хранят на себе дыхание и самого Скрябина, и всех, кто находился рядом:

«Он мастерски рассказывал анекдоты и очень картинно изображал все в лицах; мы от души смеялись его остротам и припомнили ему, как он в бытность свою в кадетском корпусе установил с моим братом премию 3–5 коп. за каждую остроту.

Разговор невольно перешел на прошлое, и увлеченный воспоминаниями Александр Николаевич машинально играл безделушками, стоявшими на столе.

— Саша! Зачем ты их передвигаешь? — вдруг резким тоном осадила его Татьяна Федоровна.

Александр Николаевич также машинально отнял руку.

— Саша, что ты делаешь? Поставь их на место, как они стояли!

Александр Николаевич быстрым взглядом посмотрел на свою строгую менторшу.

— Таточка, ты... — Он не закончил фразы.

— Поди скажи, чтобы дали нам чай. Сделай все так, как я говорила, помнишь? — строго приказала Татьяна Федоровна.

Александр Николаевич встал. Маленькая салфеточка, лежавшая на спинке дивана, где он сидел, пристала к его сюртуку: не заметив этого, он направился к двери. Мы невольно рассмеялись:

— Скрябочка, вы стащили свою собственную салфеточку!

Он хотел снять ее и остановился от грозного окрика Татьяны Федоровны:

— Саша, что это с тобой сегодня?

Александр Николаевич вдруг страшно рассердился, он весь вспыхнул.

— Для чего ты это сегодня всюду этой мещанской дряни навешала? Нельзя свободно сидеть! — с досадой крикнул он, бросая салфетку изнанкой на диван.

— Саша! — Тон голоса Татьяны Федоровны был таков, что грозил перейти в открытую семейную сцену».

Этими окриками и «грозными взглядами» Татьяны Федоровны, брошенными на мужа, полнятся воспоминания Ольги Ивановны. Скрябин в них почти начисто лишен воли. Он — послушная марионетка в руках жены. Лишь изредка он дает свободу своему возмущению, гневаясь, защищая свое «я»:

— Это черт знает что такое! Что у тебя за привычка из всего устраивать ад? Ничем спокойно заняться нельзя! Единственное удовольствие осталось, и ты непременно должна мне его отравить!

Но гневную тираду композитора ядовитая супруга, только что смешавшая рукой его пасьянс, давит другой, беспощадной:

— Ты с ума сошел, Александр! Как ты смеешь со мной так разговаривать?! Ты пользуешься тем, что не один, и позволяешь себе... Но это кончится плохо: я вообще с тобой больше говорить не буду, а буду действовать, как найду нужным!..

Облик Татьяны Федоровны — более чем выразителен. И все же что-то настораживает в воспоминаниях Ольги Ивановны. Она не скупится на черные краски. Эпизоды воссозданы живо, характер сумрачной и вздорной подруги Скрябина очерчен выпукло и ярко. Но все это увидено глазом врага, и острота зрения равна способности схватывать мельчайшие черточки в *ненавистном* человеке.

Лишь при «несостоявшемся» еще знакомстве Ольга Ивановна находит что-то «положительно» примечательное во внешности Татьяны Федоровны: «Она изменила прическу, и это к ней шло; скромное черное платье с высоким воротом придавало ей какой-то строгий, аскетический

вид. Наружность была, во всяком случае, красивая и незаурядная, обращающая на себя внимание...» Но уже при более близкой встрече этот портрет заметно тускнеет: «Татьяна Федоровна показалась мне постаревшей, похудевшей, совсем неинтересной, может быть, это было от соседства с женой Кусевицкого, пышной блондинкой с матово-бледным цветом лица и роскошными пепельно-белокурыми волосами. Не знаю, но вообще она производила впечатление бесцветной, незаметной личности, держалась очень скромно, молчаливо и казалась очень утомленной».

В беглых, как бы на ходу брошенных характеристиках, внешность, а точнее — эмоции и гримасы Татьяны Федоровны изображаются слишком уж однотонно:

- Кислое, недовольное лицо...
- ...злое, бледное лицо, ноздри раздувались...
- ...лицо ее стало неприятно злое...

Странная «подруга жизни» вечно одергивает Скрябина, увлеченного живым разговором. Он боится ее неудовольствия, в присутствии жены «бросает на нее тревожные взгляды», «притихает» или смотрит в глаза Татьяне Федоровне, чтобы понять: то ли он говорит, туда ли глядит и так далее. Своей обидчивой капризностью спутница жизни композитора воздействует и на общее настроение компаний, потому многие предпочитают видеть Скрябина в одиночестве.

Отрицательных сторон в Татьяне Федоровне множество: отвлекает Скрябина от работы мелкими хозяйственными делами, тратит без счета деньги на туалеты, — и Скрябин вынужден ради заработка давать концерты, носиться с ними по провинции, изматывая себя до изнеможения («все эти выступления в концертах одно мученье для меня и, кроме того, от работы отрывает... надо писать... кончать скорее!., а тут... — он устало провел рукой по лицу...»). Но хуже всего, что Татьяна Федоровна плохо знает творчество мужа, по крайней мере то, что он написал «до нее».

Как непохожа Татьяна Федоровна, увиденная Сабанеевым, на ту, которую столь убийственно изобразила Ольга Ивановна Монигетти! Здесь она — «почти религиозно предана Скрябину: для нее все было в том, чтобы данный человек принимал его музыку, его убеждения и его гениальность». В простой домашней обстановке в ней не было той холодности и чопорности, которые она «надевала» на себя, выходя в люди или в концерты. Леонид Леонидович в доме Скрябина заставлял Татьяну Федоровну «совсем простую и приветливую, лишенную тени той трагической официальности, с какой я ее ранее всегда видел, — она была тут преданная подруга человека, в гениальность которого, видимо, глубоко

верила...». И с друзьями композитора, если они появлялись во время его отдыха или работы, она вела трогательные разговоры «только о Скрябине». Запомнил Леонид Леонидович и первое исполнение Александром Николаевичем «Прометея» за роялем в кругу близких друзей, когда Татьяна Федоровна «с фигурой и лицом античной Мойры поместилась в изгибе рояля, и лицо ее выражало предвкушаемый восторг».

В воспоминаниях Сабанеева мы не увидим и намека на скандалы. Некоторое подобие «ссор» можно разглядеть разве что в сердитом ворчанье Скрябина, но и «сердитость» его — весьма деликатная:

«Александр Николаевич никогда не встревал в хозяйство и не любил его, хотя изредка у него случались неожиданные и весьма смешные прорывы «в хозяйственность». Раз я, пришедши, застал его в сильном впечатлении и огорчении от электрического счета за месяц в 30 рублей.

— Это же невозможно, Тася! — сказал он возмущенно. — Сколько мы жжем электричества! Так никаких денег не хватит! — И он пошел по комнатам гасить лишние лампочки... Но это было только раз и один день. Потом электричество горело по-прежнему и беспрепятственно, и он счетов не видел: ему перестали показывать».

...Воспоминания Ольги Ивановны, не принадлежавшей к «кругу первой жены», но постоянно общавшейся с ней, и воспоминания Сабанеева, близкого к «новому кругу» Скрябина. Они различны во всем. Даже странная особенность — закрытая крышка рояля — у Сабанеева видится совсем иначе, нежели у Монигетти.

Ольга Ивановна входит в квартиру Скрябиных, видит рояль — и лишается дара речи:

«Этот священный инструмент, который Александр Николаевич любил как что-то одушевленное, который он всегда берег как зеницу ока и на который не позволил бы ни себе, ни кому другому даже шляпу положить, — этот рояль был весь задрапирован какой-то тонкой шелковой желтой шалью вроде пестрых кавказских одеял, причем складки, висевшие на полу, придерживались в нескольких местах тяжелыми бронзовыми вещами, и посредине рояля (у меня волосы стали дыбом) стоял горшок с живым цветком.

Я остолбенела и невольно перевела глаза на Александра Николаевича, как он мог это допустить? Рояль, на котором он играет, творит! Мне самой как пианистке — это было нож острый.

Встретясь с моим взглядом, Александр Николаевич вспыхнул, отвел глаза и быстро сказал, извиняя хозяйку:

— Татьяна Федоровна сама поливает этот цветок, она такая

аккуратная...»

В другой раз, собираясь играть гостям и волнуясь перед предстоящим концертом, Скрябин уже не столь покладист:

«Александр Николаевич усадил нас, подошел к роялю и одной рукой хотел поднять крышку; желтое шелковое одеяло, покрывавшее рояль, запуталось в ключе и не давало поднять крышку. Александр Николаевич с досадой тщетно старался ее откинуть:

— Сколько раз я просил тебя убрать это отсюда?! — нервно крикнул он, обращаясь к Татьяне Федоровне.

— Саша! Что с тобой?! — тихим, змеиным шепотом сказала Татьяна Федоровна, вплотную подвинувшись к нему и глядя в упор. — Зачем это нужно поднимать? Разве ты не можешь так играть? Ведь ты наизусть играешь, к чему же открывать пюпитр?

Александр Николаевич в нерешительности остановился. Тут я больше не выдержала: быстрым движением я сняла с рояля и желтую тряпку, и бронзовые безделушки, и злополучный горшок с цветами, вообще все, что стояло на рояле, и открыла крышку.

— Милая Татьяна Федоровна, — твердо сказала я, — нельзя репетировать вещи перед концертом при закрытой крышке: совсем иначе звучит и играть тяжелее! Да вы не волнуйтесь: я все так же чудесно вам уберу, как у вас было!

Боясь, чтобы не разыгралась семейная сцена и не расстроила Александра Николаевича, я сделала сестре незаметно знак глазами. Она меня поняла, развернула принесенный нами пакет и сказала, подавая Татьяне Федоровне великолепную кустарную скатерть с вышитыми салфеточками:

— Татьяна Федоровна, голубчик, я еще не успела передать вам от мамы привет и вот это, знаете, по обычаю, на новоселье.

Лицо Татьяны Федоровны сразу прояснилось...»

Сабанеев рисует не отдельную сцену. Его картина — «обобщеннее». И — совсем иное впечатление, иные выводы.

«В этом кабинете стоял рояль, который был всегда закрыт крышкой, и на ней были помещены целые батареи портретов родственников, детей и Татьяны Федоровны.

Большое кресло, которое откидывалось по уступам, стояло тут же — это было его любимое кресло; впрочем, любовь к нему оспаривалась еще доктором Богородским, который в противоположность самому Скрябину всегда сидел развалиясь и заложив ноги. Резонанс скрябинского рояля был всегда очень погашенный, потому что рояль стоял на ковре, был закрыт и

заставлен всякими штукаами, а в комнате всюду была мягкая мебель. Но Александр Николаевич особенно любил именно такие погашенные звуки, и даже когда рояль оказывался слишком звучным (иногда он у него менялся, ибо это был не его собственный инструмент, а ставился ему Дидерихсом), то он просил как-то его «загасить». Он не выносил крикливой и слишком «открытой» звучности...»

У Ольги Ивановны Татьяна Федоровна плохо знает творчество Скрябина, по крайней мере — раннее. У Сабанеева — «она до ниточки знала все сочинения Александра Николаевича и тонко их чувствовала». И не просто знала — готова была вступить за них. «Вообще, к Первой симфонии несправедливы, — вставила Татьяна Федоровна, — считают, что финал неудачен, а там бездна дивных моментов и самый хор прекрасен».

У Ольги Ивановны вторая подруга Скрябина — вечно «нападающая» сторона. У Сабанеева — главный его защитник. «Все время у нее был вид человека, оберегающего Скрябина от чего-то. Вид был взаимный: и Александр Николаевич всегда при Татьяне Федоровне имел склонность ее «оберегать», причем едва ли не имел к тому больше реальных оснований».

Если верить обоим мемуаристам, Скрябин одновременно находится в двух мирах, двух жизнях. Мы словно вычитываем два варианта одной судьбы. Там — он не просто «подкаблучник», но человек, лишившийся воли и даже теряющий собственное «я» под жутким гипнозом своей «спутницы жизни». Здесь — свободный художник, который не соприкасается ни с чем лишним, житейским; композитор, чья жизнь проходит только в творчестве, концертах, встречах с друзьями.

Странные две жизни одного человека, которые трудно состыковать. Если бы Ольга Ивановна описала только свои впечатления, ее мемуары вряд ли были бы столь убедительны. Можно было бы посчитать, что многочисленные и однообразные дразги, ею увиденные, — это лишь обратная сторона нескончаемой личной обиды. Но в это повествование вторгаются другие люди со своими впечатлениями.

Главным образом — женщины-«соглядатаи». Все они смотрят на Татьяну Федоровну глазами непримиримых.

Вот Ляля Ш. «делится впечатлениями», рассказывает с восторгом, как Скрябина лишают отдыха перед концертом:

— Возвращаюсь уже в седьмом часу — у них целая история. Александр Николаевич сердится, кричит, кипит, спор страшный! «Мадам» требует и настаивает, чтобы Александр Николаевич сам ввел ее в зал и сидел с ней все время до своего выхода, чтобы вся публика, видите ли, поняла, что вот это и есть жена Скрябина (а иначе, конечно, никто бы

такую фитюльку не заметил!). Александр Николаевич спорил, доказывал, что это для него мученье, что это может повлиять на его исполнение, — ничего! Как в стену горох!..

Вот — другая «свидетельница», неназванная:

— Она его в могилу уложит. Она ему дышать не дает свободно. Теперь она его изводит с этим разводом: она черт знает что про Веру рассказывает, чтобы ее очернить, за то, что Вера не дает развода. Она изводит несчастного Александра Николаевича, он на себя не стал похож. Чем он-то виноват, что Вера не дает развода, что он может сделать! Как ее заставишь? Да и как Татьяна смеет на что-нибудь претендовать? Ведь она шла на это, раз вешалась сама на шею человеку женатому, да еще у которого трое детей...

Вот — исповедь жены пианиста Пабста:

— Я иногда просто не знаю, как к нему подойти: у него какое-то такое презрение, что я чувствую себя перед ним ничтожнейшей мошкой и даже не знаю, о чем с ним говорить! Ты подумай, милая! И я только один раз видела прежнего «милейшего» и могла с ним говорить, как с человеком, а не с богом Олимпа! Это я видела его на Зубовском бульваре: он сидел один и был грустный, грустный и такой утомленный, бледный, мне стало его так жаль: ему не сладкая жизнь с этой Татьяной; и еще такая семья огромная на шее и денег нет! Сколько он работает, бедный! Вчера я Мозера видела, тоже говорит, что Александру Николаевичу очень тяжело живется. Она ревнует его ко всем, ко всему прошлому! Подумай только, что она хотела уничтожить все его произведения, которые создал до нее (с Верой Ивановной и раньше), а когда она узнала, какой успех имеет Вера Ивановна в своих концертах и что она исполняет исключительно произведения Александра Николаевича, — такая была история при Мозере (и еще кто-то был): она обвиняла милейшего, что он давно должен был уничтожить свой концерт, который Вера Ивановна, кстати сказать, великолепно исполняет, и еще какие-то свои произведения, что это детский лепет, что все это надо отовсюду скупить и сжечь, что настоящим композитором он стал только при ней и т. п. Я даже думала, не с ума ли она сходит.

Сходство мемуаристов можно уловить лишь в первом, брошенном Сабанеевым на еще не известную ему женщину взгляде, когда он заметит ее «узкие, злые губы». Но когда вчитываешься в свидетельство Леонида Леонидовича: «Враги преследовали бедную женщину своими инсинуациями», а после — в словах «оповестительниц» Ольги Ивановны, легко узнаешь этих врагов. Понимаешь естественную «неприветливость» Татьяны Федоровны с теми, кто был ей незнаком или неприятен;

понимаешь, как мучительно было ей чувствовать спиной насмешливые взоры и ловить нашептывания злых языков; понимаешь, почему она бывает «остра» в репликах (временами — «ядовита»), и прежде всего — в отношении женщин.

Есть, впрочем, и другое общее ощущение Ольги Ивановны и Леонида Леонидовича. Сабанеев тоже заметит небезупречный вкус Татьяны Федоровны;

«Квартира их была велика и просторна, но странным образом не выказывала самостоятельного художественного вкуса. Эти декадентские стульчики рыжего дерева, эта ужасно неудобная гостиная мебель с подпирающими поясницу спинками, на которой почти никто и не сидел, — все это носило отпечаток какого-то нейтрального «буржуазного» вкуса; это была средняя обстановка бургера, но не художника, да еще с такой оригинальной психикой. Мне всегда казалось, что в деле известного «мещанизирования» обстановки некоторая доля вины падала на Татьяну Федоровну — она, по-видимому, любила, грешным делом, внешность, буржуазный лоск, и оба они не имели настоящего развитого вкуса на эту внешность».

«Дурноватый» вкус подруги Скрябина выражался не только в обстановке, но и в некоторой «слащавости» и чрезмерной литературности речи, когда ей хотелось выразить что-либо исключительное (хотя бы даже вспомнить о первых годах совместной жизни с Александром Николаевичем). Сабанеев нисколько не сомневался, что некоторая литературная вычурность Скрябина — отражение воздействия на него Татьяны Федоровны и ее брата Бориса Федоровича, человека несомненно образованного, но образованного как-то сумбурно и столь странно выражающего свои мысли.

Собственно, эта черта только и остается при сличении мемуаров. С той оговоркой, что и Ольга Ивановна склонна была к избыточной патетике не менее Татьяны Федоровны. Один вполне «мелодраматический» эпизод ее воспоминаний — пусть и косвенно — объясняет очень многое.

Скрябин дома, среди знакомых. Он играет знаменитый ре-диез минорный этюд из опуса 8. Татьяну Федоровну спрашивают: что это? Она не может ничего сказать. Когда сама слышит название — с лихорадочным восторгом поддакивает.

«Как могло случиться, — восклицает Ольга Ивановна, — что она не сумела ответить на заданный ей вопрос?! Неужели она могла не знать или забыть, или спутать с чем-нибудь другим это единственное, не имеющее себе равного, произведение Александра Николаевича?!»

...Последняя фраза. С виду — столь восторженная, полная обожания, любви к творчеству Скрябина. Она-то и выдает тайные чувства мемуаристики. Даже если предположить, что Александр Николаевич действительно жил в состоянии постоянного «волевого давления», «террора» Татьяны Федоровны, то все-таки из слов «единственное, не имеющее себе равного» становится понятным, почему Монигетти не могли стать «спасением» для композитора, почему он медленно «отходил» от них. Для Ольги Ивановны знаменитый «революционный» этюд Скрябина — высшее, что он когда-либо написал. Для нее «поздний» Скрябин — уже «не тот», в нем много надуманного. И — много «Татьяны Федоровны».

Супруге композитора неприятны те из прежних друзей, кто к ней относится с предубеждением. Рядом с этими людьми она начинает нервничать, часто они и становятся причиной назревающих скандалов. Потому так часто нелюбимая ею Ольга Ивановна лицезреет именно самую «неприглядную» сторону жизни композитора. Естественна и ее ревность к прошлому Александра Николаевича. Ей часто хватало выдержки на многое. Она могла с мрачным достоинством пережить даже презрение тех, кого она сама готова была презирать. Не хватало ей лишь широты и величия души, как и Вере Ивановне. И, в отличие от последней, не всегда она готова была и к самоотверженности.

Скрябину же более всего нужно сочувствие его *позднему* творчеству. Все прежнее — дорого лишь как повод для воспоминаний либо как «неизбежная», нужная для публики часть его концертной программы. Потому рядом с тем обожанием «позднего» Скрябина, которым полна Татьяна Федоровна, меркнут и скандалы, и нелепые ее домашние поручения вроде покупки детских туфелек. Характер жены был «труден». И сам он — конечно, лишь ребенок в руках женщины, склонной к истерике или интриге. И все-таки она — его единомышленник. И потому он может смело отдаваться главному делу жизни — сочинительству. Здесь не только главное дело жизни. Похоже — здесь и корень его предчувствий.

*

Неожиданные движения души в последние годы. Странные симптомы. Когда всматриваешься в каждое событие — вроде бы никаких особых предвестий. Когда озираешь все вместе...

В 1912 году его семья переедет в Большой Николо-Песковский переулок на Арбате. С домовладельцем, Аполлоном Аполлоновичем

Грушка, никак не могли сойтись на сроке проживания в этом доме. Скрябин настоял на 14 апреля 1915 года: «Ни дня больше здесь не проживу!» Мог ли он знать, что указал в договоре день своей смерти?

Осенью 1913-го он посетит могилу матери и переживет «новое» и «сложное» чувство. Думалось ли только о ней, почти не оставшейся в памяти, или приходили мысли и о «вечном покое», которые как-то сближались с его «Мистерией»?

В январе 1914 года он вдруг захотел увидаться со старшими дочерьми. Чувствовал неизбежность расставания?..

Ответы Веры Ивановны были холодны и враждебны:

— ...предлагаю Вам, если Вы действительно желаете их видеть, приехать на мою квартиру в воскресенье или понедельник между 2–4 час., когда меня не будет дома.

— В продолжение многих лет Вы проявляли столько равнодушия и бессердечия (вспомните болезнь и смерть Вашего сына) к Вашим детям, что совершенно не заслуживаете, чтобы они ездили на свиданье с Вами куда бы то ни было...

— Повторяю, что я никогда не препятствовала и не буду препятствовать свиданию Вашему с детьми и считаю, что если бы вы действительно желали их видеть, то нашли бы возможность приехать или к ним на дом, или в Институт...

Достаточно было вспомнить лицо Татьяны Федоровны, когда она слышала имя Веры Ивановны, чтобы почувствовать ту неодолимую пропасть, которая лежала теперь между ним и его дочками. Он пытается настоять на встрече с Машей и Леной у своей бабушки. Вера Ивановна шлет последнюю злую телеграмму:

— Отвечала лишь на Ваши письма. Переписываться никогда не имела ни охоты, ни времени. Слишком занята усиленной работой для содержания и воспитания забытых отцом детей.

Явный зов «леденящей бездны» он услышит уже через два месяца на гастролях. В Англию едет с тезкой, Александром Николаевичем Брянчаниновым. Начало пути не предвещало неожиданности: в Берлине успевают отведать блинов у знакомых, в Брюсселе навещают теток Татьяны Федоровны. Лондон встретил беспокойством: к концерту едва успел сшить сюртук, репетиции шли между примерками. С усталостью придет едва переносимая боль: под правым усом вскочит нарыв. Ему трудно было улыбаться, трудно напрягать лицо, перед публикой в Куинс-холле он появится с распухшей губой. Но при первых звуках оркестра ощутит энергию своей музыки и, словно в полусне, заиграет легко, с чудесным

полетом. Сначала фортепианный концерт, который сам видел лишь «введением» в свое творчество, потом — «Прометей», потом — овации, которые оглушат композитора. Услышав ликующую публику, он ощутит усталость и безразличие. Вместе с Брянчаниновым поедет в театр уже в совершенной прострации. Утром — не встанет с постели.

«Это отчасти простуда, а главное — нервы». Диагноз доктора был довольно точен. Композитор волновался за жену: она осталась в Москве с затяжным бронхитом, волновался за бабушку, которая приболела. И волновался вообще, сам не зная почему... Смутно предчувствовал весну будущего года?

В письме Татьяне Федоровне — вздох: «Боже, какие дни! Я не могу поверить, что они уже в прошлом». О своем самочувствии — без особых подробностей, больше — о своем успехе. И лишь через несколько дней — отчет и признание. Случившееся с ним столь непонятно, столь жутко, что он то и дело пытается подшучивать:

«Дело прошлое, а потому я могу сказать тебе, что изобретенный мною прыщик был в действительности большим фурункулом, поселившимся у меня под правым усом. Нашел, негодяй, место. А что всего возмутительнее, нарывать он вздумал накануне и в день концерта. Представь себе, как мне было на эстраде. Представь, какая странность: во время игры боли я не чувствовал и исполнение было недурное, но у меня явилась полная апатия ко всему, что происходило потом. Я как-то машинально кланялся и только и думал, как бы поскорее добраться до постели. На беду Александр Николаевич уговорил меня поехать с ним вечером в театр (кстати, концерт был в три часа, и я не понимаю, как телеграмма пришла утром, когда мы отправили ее в 7 вечера). В театре мне совсем стало нехорошо, а на следующий день я уже не встал. Был приглашен доктор, который констатировал фурункул и предписал лечение (вернее, уход). Не обошлось без сестры милосердия, которая в течение 3-х дней каждые два часа накладывала мне новую повязку. Чем дело еще осложнилось, это тем, что у меня в комнате нет инструмента. Оказывается, что хорошие отели в Лондоне не принимают путешественников «с музыкой», чего, собственно, нельзя не одобрить. И вот мне с повязкой в необыкновенно смешном виде приходилось путешествовать (хорошо, что только через улицу) к Бехштейну, где я запирался в один из кабинетов на 2 часа. Значит, в общем, к моему завтрашнему концерту я готовился около 8 часов. И играл с ужасными болями, которые покинули меня совсем лишь вчера. Сегодня же я молодцом и если бы не потерянная мною часть правого уса (и довольно важная, ближайшая к носу), то я мог бы сказать с небольшой натяжкой, что

я восстановлен в своем первоначальном виде. Лежал я, собственно, всего один день, но должен сказать, что перепугался. Александр Николаевич заезжал по три раза и вообще показал самое горячее участие. Спасибо ему. Ну, возьмем все это со смешной стороны и... дальше».

В этом «дальше» — зловещее эхо будущего. Через год — все повторится. Только фурункул появится после концерта, а Скрябин с постели уже не встанет. Но в Англии все пройдет, и столь тяжелое начало обернется редким воодушевлением.

*

Интерес Скрябина к Англии был столь же настойчив, как и Англии к Скрябину. Предыстория его гастролей — это пять лет. В 1909 году Кусевинкий, тогда еще товарищ по общему делу, исполнил в Лондоне Первую симфонию. Впечатления англичан Сергей Александрович выразил краткой формулой телеграммы: «Выдающийся успех». В апреле 1910-го тот же Кусевицкий решается исполнить перед лондонцами «Поэму экстаза» и, даже когда представители местного симфонического оркестра пытались исключить «Экстаз» из программы, настоял на своем:

Может быть, вам сразу и не понравится эта музыка, но я уверен, что через несколько лет вы будете с гордостью вспоминать, что вы первые ее играли.

Сразу после концерта оркестр заявил, что «эти несколько лет уже прошли». И неудивительно: публика после исполнения «Экстаза» неистовствовала. Скрябин узнал о концерте опять из телеграммы Кусевицкого: «Замечательный успех».

После премьеры «Прометей» в Москве и Петербурге и слухов о «музыке цвета» интерес англичан к Скрябину становится настойчивым. Из Лондона приходят послания с просьбой рассказать о «световом органе», здесь хотят исполнить «Прометей» с этим неведомым инструментом. Через год с небольшим идея исполнения «Прометей» в Великобритании перестает быть только воображаемой, Скрябину пишет известнейший английский дирижер Генри Вуд: он надеется, что русский композитор согласится исполнить «Прометей» в Бирмингемском фестивале. Следом за приглашением Вуда пришло и письмо Розы Ньюмарч. Она — не просто журналист, не просто музыкант. Ньюмарч хорошо знала русскую музыку, бывала в России, знала и русский язык, многое почерпнула из личного знакомства со Стасовым. (Он когда-то и обратил ее внимание на молодого

Скрябина.) Нынешняя ее задача — подготовить англичан к новому произведению, но... «Но анализ симфоний Бетховена и Брамса и даже симфонических поэм Рихарда Штрауса это совсем не то, что приняться за словесную интерпретацию такого нового сочинения, как Ваш «Прометей». Я боюсь, что от меня ускользнет многое из того, что могло бы помочь публике хорошо осознать важность и значение Вашей поэмы. Вот почему я и обращаюсь непосредственно к Вам, чтобы спросить Вас, существует ли по этому вопросу какая-либо статья или правильное пояснение?»

На помощь приходят статьи Сабанеева о «Прометее» и его добрый нрав: Леонид Леонидович готов «поделиться» своими аналитическими разборами с Ньюмарч. И все же в 1912-м «Прометей» в Англии не был исполнен. Его час наступит в 1913-м. Полгода пианист Артур Кук изучал партитуру, от которой был в совершенном восхищении. Генри Вуд, чтобы донести непривычную для уха англичанина музыку, решился исполнить поэму Скрябина дважды. Опыт был совершенно неслыханный. И нашлось немало журналистов, встретивших идею в штыки: «Почему такая честь выпала на долю русской симфонии, а не британского произведения?»

Когда «Прометей» прозвучал в первый раз — были свистки и овации. Потом Вуд дал публике «отдохнуть» на Бетховене. Перед вторым «Прометеем» исчезла половина зала. Но организаторы приятно поражены: они не ожидали, что на месте останется целая половина, для консервативных англичан это слишком много. Второе исполнение прошло и возвышеннее, и тоньше: публика, оркестр — все были воодушевлены. «Впечатление, — отчитывалась Скрябину Ньюмарч, — было совершенно потрясающее и странное». Неистово хлопал Бернард Шоу, художник Джон Саргент кричал: «Мы хотим услышать его в третий раз!!»... Дирижера вызывали трижды, что при исполнении «новинок» было почти невероятно. Англия услышала Скрябина и ждала встречи: в дерзком и смелом композиторе слышали не только «новаторство», но и значительность.

Скрябин, болевший Индией, связывал с Англией особые надежды. Индия была зависима от Соединенного Королевства. Для храма нужно было купить кусок земли. В мечтах композитор уходил очень далеко, 9 января 1914 года его фантазии запечатлеет в своем дневнике А. А. Гольденвейзер: «Говорят, что у подошв больших гор там есть чудные места по своему климату, жар которого умеряется близким соседством снегов. А ему необходим тропический климат в целях использования всех сил и разных эффектов природы. Например: рассвет, который, вероятно, сказочно прекрасен в этих широтах и уже наверное не сможет сравниться с придуманным Скрябиным световым инструментом».

Путь «Мистерии» на Восток мог лежать только через Великобританию. Александр Николаевич Брянчанинов жил идеей союза двух империй — России и Англии. Александр Николаевич Скрябин думает по-своему, но о том же. «Мистерия», написанная в России, через Соединенное Королевство двинется в Индию. В его сознании все отчетливее звучат имперские чувства. Для будущей «Мистерии» надо было завоевать и внимание, и души британцев. И это удалось в полной мере.

Когда он, уставший, с распухшей губой, словно в полусне кланялся публике, огромный зал, набитый до всех возможных пределов, — как напишет в своем отклике Брянчанинов, — «дрожал от аплодисментов».

Эта статья — «Русское искусство в Лондоне» — писана другом. Но вряд ли можно было выдумать то, что запечатлел трезвый политический ум Брянчанинова: «Меломаны, тридцать лет посещающие лондонские концерты, не запомнят таких оваций, которыми отблагодарила зала Скрябина. Старики не отставали от молодых; в зале стоял какой-то вопль, махали платками, шляпами, чем попало. Оркестр, зараженный общим настроением, встал и поклонился новому светилу».

Его первый лондонский успех сразу заставил говорить о «Прометее», сумма отзывов впечатляла уже своим объемом. Но Скрябин «добывает» англичан сольными концертами, соединяя в программе ранние и совсем поздние вещи. Публика испытывает к русскому композитору не просто «величайший интерес», как заметит английский критик, но интерес напряженный, даже неотвязный. Его чествуют английские музыканты, его с нетерпением ждут лондонские теософы. Он получает от Уоллеса Римингтона, инженера и художника, описание изобретенного светомузыкального инструмента, психолог и физик Чарльз Майерс, аплодировавший Скрябину на «Прометее», зовет русского музыканта к себе в Кембридж, и о светомузыке, о цветном зрении они проговорили целый день.

Поездка в Соединенное Королевство, начавшаяся столь тяжело, стала не только его триумфом, но и косвенным подтверждением выбранного пути: «Я теперь убежден больше, чем когда-либо, что только в союзе с Англией я смогу продвинуть и «Мистерию».

Брянчанинов водит его по театрам, выставкам, многочисленным приемам. День они проводят в парламенте, слушая дебаты по ирландскому вопросу. Скрябин не знает английского, но пытается вникнуть и в политическую жизнь. Ему кажется, что «Предварительное действие» можно поставить даже в Англии: интерес к нему уже разбужен. Англичане ему видятся людьми, способными сочетать деловитость и широту фантазии,

композитору импонирует их «религиозный практицизм». Индия же кажется отсюда совсем близкой. Несмотря на далеко не самые замечательные доходы от концертов, композитор покупает чемоданы и пробковый шлем...

*

После Англии он бодр душой и телом. Ему легко удастся запечатлеть в звуках все, что он желает. Весной, на семейном празднике родственников он встретится с семнадцатилетним двоюродным братом, которому судьба помешала стать музыкантом. Их разговор запечатлел этот резкий творческий подъем.

Стоял ясный предзакатный вечер Подмосковья, слышалось позванивание весенних ручьев, и воздух наполнен был запахом набухших почек. Юный спутник Скрябина, с палочкой, сильно покалеченный два года назад в крушении на железной дороге, и сам композитор, который, несмотря на свои сорок три, мог показаться почти его ровесником. Они шли по дорожкам парка, у самого Дмитровского шоссе. Спутник композитора делился робкими надеждами вернуться к прерванным из-за недуга музыкальным занятиям, Скрябин вспомнил о когда-то утраченной способности играть правой рукой. Он говорил, что все можно восстановить, что он сам займется своим братом, что творческой воле не может быть положено пределов. И тут же уходил в мечты: всё, решительно всё можно выразить в звуке: и любое переживание, и дыхание природы, и даже нынешнюю беседу. Язык музыки — самый универсальный язык. Ни наука, ни какое другое искусство, даже поэзия, выразить всего не сумеют. «Ведь вот подумай, Люша, во всяком случае я могу полнее изобразить музыкальную картину какого-либо знаменитого художника, чем он изобразит мою музыку».

Молоденький, овеянный обаянием брата и робкими надеждами, его спутник слушал, чтобы через годы вспомнить этот разговор. «...Поэтому, — вспоминает мысли композитора его печальный родственник, — и полет музыкальной фантазии неограничен, *гениален*». Слова лишь намекали на главное убеждение.

Были ученые, полагавшие: любая математическая модель рано или поздно найдет для себя ту реальность, которую она изображает идеально. Похоже, подобные идеи посетили и Скрябина: фантазия композитора может выразить самое неожиданное «пространство и время», может и начертать неизбежное.

Надвигались сумерки. Скрябин говорил. Братья стояли у мостика, под которым радостно бормотал и хлюпал мутный весенний ручей. Скрябин задумался, на вопросы отвечал невпопад. Мимо промчался автомобиль, вспугнув стаю грачей. Вдруг композитор заволновался, достал маленькую записную книжечку и крошечным карандашом начал покрывать ее странички диковинными значками. Он давно уже пользовался особым кодом для «зарисовки» мгновенных музыкальных мыслей. (Через многие годы эти нерасшифрованные записи будут мучить не одного исследователя своей недоступностью.) Несколько минут он, ничего не замечая, писал, покачивал головой, взмахивая свободной рукой. Потом кончил. Братья двинулись в обратный путь. Сначала Скрябин молчал, не в силах отвлечься от только что написанного. Неожиданно заговорил: шум потока, грачиные крики, недавний разговор... — все это он запечатлел, все это попадет в его музыку.

Еще одна фраза вспомнится его юному спутнику, правда, передает он ее очень приблизительно. Приближается неясная гроза, — говорил композитор, — и она тоже отражается в его сочинениях.

Чувства Скрябина заполнены «Мистерией» и «Предварительным действием». Он мечтал о скорой поездке в Индию. Встреча с этим миром — в этом композитор не сомневается — пробудит в нем самые новые духовные силы, обострит зрение, слух, осязание — все те органы чувств, без которых не могло быть синтетического действия. Он не обольщался, он знал, что мир индустриальный уже ступил на древнюю почву, что у Индии есть уже и европейское лицо. Но уверен был: за всем неподлинным он различит настоящее, не ту Индию, которая есть, но ту, какая должна быть. Борису Шлёцеру пояснял: «Мне нужен только намек, толчок, не географическая Индия меня интересует, но Индия в себе, те чувства, те переживания, которые в пространстве выражает, воплощает реальная Индия». Сабанеев вспомнит несколько иные устремления: нужно углубиться внутрь древней страны, пройти в труднодоступные места, встретить махатм. Это лишь видимость, что наши мысли нам и принадлежат. Наши мысли — лишь выражение идеи, которой дышит мировое сознание. «Мистерия» — это не только его мечта, это — всеобщее чаяние. Индийские мудрецы, конечно же поймут его лучше европейцев.

С детским восторгом Скрябин примеривает перед друзьями пробковый шлем. В том же приподнятом настроении пишет «понимающему» Зилоти: «Я очень счастлив, что ты понял, какое значение имеет для меня поездка в Индию, и твое деятельное сочувствие меня глубоко трогает».

Он словно уже видит себя в самом начале 1915 года в заповедных

местах и теперь весь отдается сочинению текста «Предварительного действия», поминутно рождая несколько пьес.

*

Поэма «К пламени» (ор. 72), которая звучит немногим более пяти минут, не раз еще вызовет реплику музыковедов, что это «почти соната». Неточность этого мнения — не в преувеличении, но, скорее, в преуменьшении. Ее одновременный лаконизм и напряженность, редкая простота — явленная слуху «преодоленная сложность», почти элементарный тематизм, который обладает в то же время невероятной энергией, — выводят это произведение из ряда «возможных сонат». Главная тема, при ее аккордовом складе, основывается на секундовом, настойчивом ходе вверх, в который вплетается мелодико-аккордовый «круг». Побочная — на секундовом, закл и нательном ходе вниз. Сумрачный колорит экспозиции не позволяет даже сразу различить темы, — словно и в самую форму произведения, дабы различить ее начальное строение, нужно вглядываться. Но вместе с тем секундовая основа — это тот мелодический атом, из которого разгорается все произведение.

Движение музыки идет через «секундовые ходы» и «круговые повороты», через развитие тем, через нарастание звучности, когда за суровым началом следуют более оживленные фигурации, которые перерастают в «пламенеющее» — все жарче и жарче — тремоло и приближаются к пульсирующему сиянию нервно выстукивающих созвучий. Звуковая магма этого произведения заворачивает своими сполохами. От первых тактов, от начального пиано звук растет к финальному форте, от скрытой «минорности» идет к неявной «мажорности», неуклонно восходя в верхние регистры. И в высшей кульминации весь звуковой материал сжимается в новое, ослепительное музыкальное целое. Скрытое тематическое единство становится реальностью, разные части «звукового мира» поэмы приходят к Единому. Последние такты после «просиявшего» маленького солнца — это растворение звука в какой-то «нематериальности» через восходящий «арпеджированный» аккорд.

Аскетический музыкальный язык поэмы позволил вместить в малый объем всю мифологию, рожденную Скрябиным, начертав путь от вселенского хаоса через разгорание сознания к последнему экстатическому сиянию и «дематериализации», «исчезновению плоти».

Небольшая фортепианная поэма словно вместила в себя все прежнее творчество композитора, заставляя вспомнить и «Божественную поэму», и «Поэму экстаза», и «Прометей». Это, несомненно, еще одна его поэма о творчестве, еще один музыкальный «гимн творчеству» как основе мироздания. Все последние сонаты словно «вжались» в эту поэму: «черная месса» 6-й и 9-й сонат (выразились изначальным «сумраком» поэмы), «белая месса» 7-й и 10-й (лучезарным финалом), загадочность 8-й дошла здесь до последней простоты, до «очевидной» и неизбывной загадочности мироздания.

Из поэмы «К пламени» вышли и самые последние пьесы несколькими пучками — они пролучились из нее и оформились — то в сияющие хрустальные капли «Гирлянд», то в жуткую каннибальскую пляску «Темного пламени», то в пять прелюдий, которым будет суждено стать последней записанной музыкой Скрябина.

Опус 74. Последние музыкальные мысли композитора. Три «экстатичные» пьесы — первая, третья и пятая — перемежаются двумя созерцательными. Их более чем традиционное название («прелюдии») здесь лишено «стертости». В XX веке «прелюдией» могла стать любая пьеса. Но эти пять — несомненные *прелюдии* — к «Предварительному действию», а значит, и к «Мистерии». В сущности, они и есть музыкальные «осколки» этого действия. И, являя собой своего рода «наброски», мимолетные «черновики», казалось бы, вряд ли способны зазвучать как нечто самодостаточное и совершенное. И тем не менее так — в полную художественную силу — они и зазвучали. Две из них — вторая и третья — стали последними вершинами композитора. Третью прелудию не успели как следует расслышать современники. Здесь, как туго сжатые пружины, напряглись невероятные энергии, в экстатических звуковых взрывах можно расслышать эхо космических катаклизмов. Как в простейшем атоме вещества, в этой прелюдии гудят мириады лопающихся солнц, из туманной массы которых потом образуются новые миры.

Вторую прелудию, это «чистое созерцание», расслышать успели. Успели и почувствовать гипноз этих звуков.

Сабанеев вспомнит, как Скрябин полюбит в этой вещи свою позднюю простоту:

«Тут у меня совсем нет многозвучных гармоний, а смотрите, как *это психологически сложно...* Это будет прелюдия. Тут есть такая *знойность*, пустынная *знойность*, это, конечно, не пустыня физическая, а астральная пустыня... и вот эти *томления...* (он играл хроматические мелодические ходы вниз)... Вы знаете, в этой прелюдии такое впечатление, *точно она*

длится целые века, точно она вечно звучит, миллионы лет...»

Внезапно увиделось композитором и внутреннее многообразие его новой музыки («Ее можно по-двоному играть, *раскрашивая ее*, с нюансами, и наоборот, *совершенно ровно*, без всяких оттенков. И то и другое возможно... Тут такая гибкость: в *одном произведении* как бы заключено *множество* их...»). И образ этой «многомерности» снова пришел из сияющих «прометеевых» сфер: «До сих пор я так писал, что одно сочинение можно играть только по-одному... А вот я хочу так, чтобы можно было играть *совершенно по-разному*, чтобы один кристалл был бы в состоянии *отразить* самые различные света...»

Светомузыка жила внутри каждого из его сочинений. Но и не только светомузыка. Сабанеев слышал два разных исполнения одной и той же вещи, испытывая восторг и непонятный ему ужас. Скрябин играл снова и снова, словно впитывая эти звуки, за которыми стояло его последнее музыкальное озарение. И на вопрос «что это такое?», заданный Леониду Леонидовичу, сам же и ответит: «*Это смерть*». Признание он попытается разбавить объяснениями:

— Это смерть, как то явление Женственного, которое приводит к воссоединению. Смерть и любовь... Смерть — это, как я называю в «Предварительном действе», *Сестра*. В ней уже не должно быть элемента страха пред нею, это — высшая примиренность, *белое звучание*...

Толкование было, в сущности, излишним. Это была уже не просто «музыкафилософия», это было предчувствие, даже — предзнание. И Сабанеев, услышавший это музыкальное озарение и сквозь него ощутивший жуткий холодок предчувствия, поражен собственным открытием: музыка Скрябина вне атмосферы его идей, вне общего стремления к последнему соборному усилию действует слабее, «не так», он вдруг осознал, как сами чаяния композитора *входят* в его произведение, как они *подразумеваются* этой музыкой. Идеи стали *неслышной* частью его сочинений. И, ошеломленный своей мыслью, Сабанеев вдруг произнесет:

— Это не музыка, это что-то иное...

— Это *Мистерия*, — ответит тихо всеведущий композитор. И неожиданно обронит признание-предчувствие:

— Я ведь *один ничего не могу*. Мне нужны люди, которые бы пережили это со мной, иначе никакой «Мистерии» не может быть... Надо, чтобы при содействии музыки было бы осуществлено *соборное творчество*. Это же творчество — вовсе даже не художественное, оно — ни в каком из искусств, оно выше их всех...

Позже пристальный взгляд исследователей обнаружит особенность

этой звуковой магии. Сложные «звукоряды» Скрябина в самых поздних его вещах как бы «расслаиваются» на разные звуковые «пласты». Но если в поэме «К пламени» они сменяются и «скрещиваются», то здесь, во второй прелюдии из опуса 74, эти пласты сосуществуют, как бы и «перекликаясь» друг с другом, но и оставаясь независимыми. «Колокольные тембры» позднего Скрябина, которые привели его к утверждению гармонической «вертикали», к соединению мелодии и гармонии в единое целое, теперь, внутри этой «вертикали», обнаружили полифоническое единство.

«Сестра-смерть», эта крошечная прелюдия, которая может исполняться бесконечно, стала «вечным спутником» Скрябина в последний год его жизни. Прежние сочинения заражали своей энергией, пробуждали в слушателях жажду творчества. Магическое «светло-умервляющее» действие этой прелюдии — способность впитывать в себя живые энергии, отнимать любое движение души, завораживая своей спокойной бесконечностью, своим «вечным покоем». Индийские раги^[142] вводят в состояние нирваны, звуча непрерывно несколько часов. Скрябин подобное блаженно-смертное бездействие выразил в семнадцати тактах.

*

В мае 1914-го Скрябин переедет на дачу в Гривно под Подольском, в четырех верстах от станции. Двухэтажный, но сравнительно маленький дом, местность тихая, однообразная. Большой-крытый балкон, с утра просвеченный солнечными лучами. Здесь Скрябин уединялся, работая над текстом «Предварительного действия». В самые жаркие часы перебирался на балкончик поменьше, который глядел на север. В сильный дождь крыша текла, но композитор как-то не замечал неудобств. Да и дождей этим летом почти не было, лето стояло жаркое, для него — блаженное. Гостей почти не было. Недели три жил художник Шперлинг, заезжал композитор Александр Гречанинов, в июне объявился Борис Шлёцер.

Дни шли своим чередом, спокойные, похожие друг на друга. И распорядок дня был до крайности однообразен: ранний подъем, легкая прогулка после кофе, до обеда — работа, после — отдых и снова уединение со своими тетрадями, вечером после ужина — чтение. К пианино, стоявшему в гостиной, подходил редко, иногда лишь проигрывал музыкальные куски «Предварительного действия». Между музыкой и словами все еще ощущался зазор. Борис Шлёцер вспоминал тревогу композитора: «Единственное, что меня беспокоит, это текст. В музыке я

чувствую себя владыкой; тут я спокоен: сделаю, что хочу. Но мне нужно вполне овладеть техникой стиха. Я не могу допустить, чтобы текст был ниже музыки, я не хочу, чтобы на стихи мои смотрели как на произведение музыканта, решившегося самому написать текст к своей музыке». Летом 1914 года приходилось — через сочинение стихов — постигать и законы поэтического языка. Он пробежал несколько раз глазами руководство по стихосложению, но, кажется, предпочел учиться не у теоретиков, а у поэтов. Читал Бальмонта, Вячеслава Иванова, Тютчева, Софокла в переводе Ф. Ф. Зелинского. Читал медленно, построчно, часто останавливаясь и что-то обдумывая. На этот раз не взял он с собой ни одной теософской книги, даже столь чтимой Блаватской. Борис Шлёцер оставит свидетельство: все неуклоннее композитор уходил от теософии. В ней все очевиднее ощущался пока неясный ему самому изъян.

Скрябин работал с упоением, ничто не могло ему помешать. Ему нравилось заниматься даже в присутствии знакомых, лишь бы не мешали разговорами. И гости иногда готовы были разделить с ним время его трудов: сидели рядом с тетрадью или книгой за большим деревянным столом, под одну ногу которого, чтобы он не качался, приходилось подпихивать сложенную в несколько раз бумагу.

План «Предварительного действия» был в целом подобен плану «Мистерии». Нужно было запечатлеть погружение Духа в материю, дробление Единого на множество, которое выразилось и в истории человеческих рас. И после — изобразить возврат от дробности, от материи — к единству, к Духу. Но весь этот путь был постигнут им через самопознание. И в «Предварительном действе» история вселенной должна была совместиться с личными переживаниями. «Моя лирика должна быть эпосом» — реплика композитора, запавшая в сознание Бориса Федоровича. И еще: «Необходимо вскрыть космический смысл каждого личного переживания; история одного чувства, одного стремления есть история вселенной».

Макрокосм должен был совпасть с микрокосмом. И воплотиться в слове с предельной точностью. Здесь-то и крылась главная трудность. Нужно было суметь найти тот образный ряд, который сумел бы выразить и его теоретические изыскания. Собственная склонность к рассудочной поэзии мучила его, и композитор готов был читать отрывки окружающим, чтобы проверить на слух, как получилось. Иногда — и сам чувствовал: «Это слишком обще, расплывчато». Зато как радовали удачи! Он знал мгновения озарения, когда в несколько минут могли прийти полнозвучные и законченные строфы. Но чаще каждая строка требовала усердия и

выделки. Тогда он и открывал для себя законы поэтического языка, силу аллитераций, за которыми скоро увидел нечто большее: «инструментовку». Гласные звуки — как ему представлялось — это то же, что в музыке духовые и струнные. Согласные — это ударные.

Мы по тропам по изрытым,
Тропам, трупами покрытым...

Скрябин будет читать друзьям этот отрывок, смакуя звук «ударных инструментов»: «тр, трп, рт». «Они дают настроение чего-то мертвого, лязгающего костями — как будто ксилофон...» — пояснял он.

Увлеченный открытиями в области фонетической, он готов даже считать, что здесь не музыканту нужно учиться у поэтов, а, напротив, поэтам у музыкантов: ведь музыка стала главным и основополагающим искусством. Она живет всюду — не только во время исполнения произведения, но и в жизни, в истории, в ее катастрофических поворотах. И, значит, — музыкант лучше, нежели поэты, слышит и стихи, по крайней мере — звуковую их сторону.

Но найденные композитором «принципы оркестровки» — через группы гласных и согласных звуков — скоро показали «чрезмерностью», он заметил, что жесткое следование этому принципу делает произведение монотонным.

Просиживая часами за работой, Скрябин так углублялся в сочинение, что иногда его приходилось заставлять покинуть свой стол и пойти прогуляться. Он оправдывался: «Нужно торопиться, времени мало, не успею кончить до осени». Зачем он спешил к сроку, который сам же себе назначил? Возможно, предчувствовал: лишь до осени он может работать спокойно.

Неотвратимость перемен ощущалась, она висела в воздухе. И все-таки ту «грозу», которую он еще недавно предсказывал своему юному двоюродному брату, он не сразу распознал. Политикой не интересовался, целиком ушел в «Предварительное действие». Газеты в доме появлялись редко. «Война поэтому, — вспоминал Борис Федорович, — разразилась для нас всех совершенно неожиданно. Известие о ней потрясло, по-видимому, Скрябина; в первое мгновенье он как бы даже растерялся».

Скоро случившееся стало видеться иначе: надвигалась эпоха его «Мистерии». Война — это не просто столкновение народов. Изначально — это потрясение в «иных сферах». И чувство близости нового будущего

лишь подстегивало его в работе.

«Приносили газеты, — продолжает Шлёцер, — он спускался со своего балкона; мы их читали громко, комментировали, затем он уходил к себе наверх и больше ничем другим не интересовался, кроме своей работы. И так до следующего дня. В этом не было с его стороны никакого усилия; напротив, усилие он делал, по-видимому, для того, чтобы отойти от работы. Позднее, мне кажется, по мере того как явственнее обозначался грандиозный размер событий, они глубже и сильнее захватили его, и склонен был он им придать большее значение. Но в то лето ничто не могло затронуть его; все скользило по поверхности».

Он так и не успел окончить текст «Предварительного действия» до Москвы. Погода испортилась, вести с войны приходили все тревожнее. В середине августа композитор с семьей возвращается домой. Он видит вокруг совсем иную жизнь.

*

Москва встретила тревогой. Сам воздух, который вдыхали его легкие, был уже совсем другой. Что-то изменилось в судьбе России, в судьбе всего мира, в его собственной судьбе.

Осень 1914 года. Толпы с русскими флагами, с иконами, с «Боже, царя храни...» и с криками «ура!», заполнявшие площади. Гимн России и гимны союзников, звучащие в театрах перед спектаклями. Доходят слухи о зверствах неприятеля, о ядовитых газах, пущенных немцами в окопы своих противников. Тревога сменяется взрывом патриотизма. Тыл живет войной, настроение подвержено переменам с каждой новой вестью с фронта. Скрябину кажется, что все это он давно предчувствовал — не только грядущие катаклизмы, но именно эту войну, которая, похоже, могла стать прологом к его «Мистерии».

Уже в начале войны можно было уловить то, что она с собой принесет. В сентябре, в Петрограде, недавно утратившем бывшее имя «Петербург», Блок напишет стихотворение, в котором сошлось настоящее и будущее, в котором затрепещет жестокое предвидение:

Петроградское небо мутилось дождем,
На войну уходил эшелон.
Без конца — взвод за взводом и штык за штыком
Наполнял за вагоном вагон.

В этом поезде тысячью жизнью цвели
Боль разлуки, тревоги любви,
Сила, юность, надежда... В закатной дали
Были дымные тучи в крови.

И, садясь, запевали Варяга одни,
А другие — не в лад — Ермака,
И кричали ура, и шутили они,
И тихонько крестилась рука.

Вдруг под ветром взлетел опадающий лист,
Раскачнувшись, фонарь замигал,
И под черною тучей веселый горнист
Заиграл к отправленью сигнал.

И военной славой заплакал рожок,
Наполняя тревогой сердца.
Громыханье колес и охрипший свисток
Заглушило ура без конца.

Уж последние скрылись во мгле буфера
И сошла тишина до утра,
А с дождливых полей всё несло к нам ура,
В грозном клике звучало: пора!

Нет, нам не было грустно, нам не было жаль,
Несмотря на дождливую даль.
Это — ясная, твердая, верная сталь,
И нужна ли ей наша печаль?

Эта жалость — ее заглушает пожар,
Гром орудий и топот коней.
Грусть — ее застилает отравленный пар
С галицийских кровавых полей...

Картина проводов, общее настроение («нам не было жаль»)... Но за «смутным» настоящим — неясное будущее («вдруг под ветром взлетел

оппадающий лист»), тревога («раскач-нувшись, фонарь замигал») и слияние «военной славы» со скорой катастрофой. Провидец Блок уже вслушивался в жестокую музыку «страшных лет России», когда его «веселый горнист» еще не чувствовал над головой сгустившейся черной тучи.

Но войну можно было увидеть и другими глазами. Она могла принести стихи, овеянные доблестью, стихи, в которых мировое столкновение представало в обличье религиозном. Так и напишет об этом ушедший на фронт добровольцем Николай Гумилев:

Как могли мы прежде жить в покое
И не ждать ни радостей, ни бед,
Не мечтать об огнезарном бое,
О рокошущей трубе побед.

Как могли мы... но еще не поздно,
Солнце духа наклонилось к нам,
Солнце духа благостно и грозно
Разлилось по нашим небесам.

Расцветает дух; как роза мая,
Как огонь, он разрывает тьму,
Тело, ничего не понимая,
Слепо повинуется ему.

В дикой прелести степных раздолий,
В тихом таинстве лесной глуши
Ничего нет трудного для воли
И мучительного для души.

Чувствую, что скоро осень будет,
Солнечные кончатся труды
И от древа духа снимут люди
Золотые, зрелые плоды.

Скрябин в своих чувствах близок обоим поэтам. В нем совместились желание религиозного действия и предчувствование неслыханных мировых перемен. С одной стороны, как вспоминал Сабанеев слова композитора, «война может стать источником настоящих мистических ощущений и

экстатических состояний сознания и может быть, таким образом, путем к преображению, к экстазу», и потому «*мистик должен приветствовать войну...*». С другой — она должна совершенно перечеркнуть прежнюю жизнь: «Надо окончательно прийти к убеждению, что эта мещанская жизнь с ее вечными буднями должна быть заменена другой, яркой, полной новых ощущений. Только тогда мы сможем прийти к познанию Мистерии и ее необходимости. Покуда не пришли к сознанию нужности, неминуемости этих необыкновенных ощущений, до тех пор и Мистерия ведь совсем не нужна...»

В «Предварительном действе» появляются строки, в которых можно различить «грозный обвал», только не музыкальный, как в «Божественной поэме», а реальный — «обвал» мировой истории:

Молнии воли, мы жаждем свершений,
Мы воплотимся в ударах решений,
В грохоте взрывов и в громах крушений...

И «Песня-пляска падших», с той самой «ударной» инструментовкой, если даже и была написана весной, то все равно стала эхом разразившейся войны:

Мы по тропам, по изрытым,
Тропам, трупами покрытым,
По два вихря сопряженных
Мчимся, хор обвороженный.

Черной крови дышим смрадом,
Рвемся к мерзостным усладам,
Мчимся в пламенной мы пляске
Пляске-ласке, пляске-сказке...

До великих строк поэтов Скрябину далеко. Но музыкой последних, весной написанных произведений он сказал о надвинувшихся временах не менее пронзительно. Композитор попытается сформулировать свои предчувствия и вне стихов. В «Новом звене» Скрябин прочитал статью Брянчанинова, в которой нашел близкое своим мыслям. В ответном письме Скрябина к Брянчанинову отразились его помыслы и чаяния. В начале 1915

года оно было опубликовано в музыкальной периодике под названием «Искусство и политика».

«Дорогой друг, Александр Николаевич!

Не могу не выразить тебе моего сочувствия по поводу высказанной тобою в последнем номере «Нового звена» мысли о воспитательном значении войны.

Ты выразил давно созерцаемую мной идею необходимости в известные сроки потрясений для масс, утончающих организацию человека и делающих его способным к восприятию более тонких вибраций, чем те, на которые он до той поры отвечал.

Как глубоко ошибаются видящие в войнах только зло и результаты случайно возникающих раздоров между народами.

История рас есть выражение на периферии развития центральной идеи, данной в созерцании пророкам, ощущаемой творцами-художниками в минуты вдохновения, но совершенно скрытой от масс.

Развитие этой идеи подчинено ритму частных достижений, а периодическое накопление творческих энергий, действуя на периферию, производит сдвиги, которыми свершается эволюционное движение рас. Эти сдвиги (катаклизмы, катастрофы, войны, революции и т. п.), потрясая других людей, раскрывают их восприятию скрытой за внешними событиями идеи.

Замыкается круг, и этап завершен. Еще одно достижение, еще одно запечатление творческой идеи на материи. Мы переживаем теперь момент именно такого сдвига, и это в моих глазах признак созревшего и жаждущего воплотиться настроения.

И в такое время хочется кликнуть клич всем людям, способным к новым достижениям науки и искусства, до сих пор стоявшим как бы в стороне от общественной жизни, а на самом деле бессознательно творящим историю. Настало время призвать их к созиданию новых форм и решению новых синтетических задач. Задачи эти еще не осознаны до конца, но смутно ощущаются в искании сложных переживаний, в склонности, например: у художников к воссоединению ранее дифференцированных искусств, к сочетанию областей, до сих пор совершенно чуждых одна другой. Особенно большой подъем у публики создает исполнение произведений, имеющих в основе философские идеи и сочетающих в себе элементы различных искусств. Мне лично ясно почувствовалось это при прекрасном исполнении Прометея в Квинс-холле, в Лондоне. Восторги публики, тогда так меня растрогавшие, я теперь, вдумываясь в смысл

войны, склонен приписать не столько музыкальной стороне этого произведения, сколько сочетанию в нем музыки с мистикой».

Да, война отодвигала его поездку в Индию. Она мешала возможности поставить «Действо», когда последнее будет написано: в мирное время легче найти средства на столь грандиозное представление, в военное оно становилось нереальным. Но война же и показывала: начинается что-то небывалое. Скрябин уверен: сам ход мировой истории теперь пойдет скорее. Сабанеев вспоминал тот патриотический подъем, который испытал Скрябин. Его радовал и взрыв монархических настроений как яркое выражение принципа иерархизма. Но этот подъем совпадал и с его собственными надеждами: дело его «Мистерии» должно пойти семимильными шагами. «Только будут большие испытания, — объяснял он Леониду Леонидовичу, — будут страшные минуты... Я лично к ним готов, не знаю как остальные. Потому что нам придется пройти *полную материализацию*: наступит эра, когда все духовные интересы угаснут, когда вся мистика улетучится, кроме как в небольшом очаге. Наступит время страшной прозы, полного погружения в материальный план, полной утраты всякой духовности. Это будет век машин, электричества, которые заполонят все, век меркантильных интересов, и это же совпадет с *торжеством социализма*».

Композитор ощущал не только ближайшее будущее, но и более поздние времена. Мир должен совсем «опуститься», прийти в свое бездушие до крайности, как сам он сказал в стихотворной части «Действа»:

К откровенью неба тупы,
Нам отрадны только трупы,
Только брызги черной крови
Нашей мерзостной любви...

Война — в чем он был убежден — это раскрепощение злых сил мироздания; вновь оживает в людской истории «сатанический элемент», над фронтами реют «лярвы» и «элементалы», которых притягивает к себе людская кровь. Они входят в людские души, заражая их ужасом, толкая к психозам и безумию. Но... «Войной это дело не ограничится, — воодушевлялся Александр Николаевич, объясняя Сабанееву происходящие события. — После войны пойдут огромные перевороты, перевороты социального характера... Затем начнется выступление оставшихся рас и

народов, восстанет Китай, Индия, проснется Африка... Все эти события ведь не сами по себе. Ведь это поверхностное мнение, что война начинается от каких-то внешних причин. На самом деле всякая война начинается в астральном плане. Если у нас война, то это значит, что какие-то огромные события произошли в астральном плане, какие-то большие сдвиги... И они отражаются в физическом плане в качестве разных катаклизмов, будь это война или землетрясение, или мор... Очевидно, сейчас, ввиду того, что война такая грандиозная, что весь мир воюет, — в астральном плане случилась целая катастрофа. И я знаю, что это за катастрофа. Это вот тот самый *перелом*, о котором я говорю. В ближайшие годы мы проживем тысячи лет...»

Скрябин жаждет укрепления союза России с Англией, который должен направить мир по новому пути. Германия теперь для него — чудовищный форпост крайнего материализма. «Смотрите — там вся наука, вся техника пошла на служение идее грабежа. Это ведь так и должно быть. Ведь всякие музыканты могли бы быть пророками, если бы только были внимательны, потому что в нашем искусстве все это отражается особенно ярко. Например, из одного существования Рихарда Штрауса можно было бы заключить уже давно о том, что будет мировая война, затеянная Германией, и что в этой войне будет чрезвычайное зверство, обнаруженное именно немцами... А Россия сейчас и союзники — это выражение остатков духовности в мире. Сейчас именно борьба между духовностью и материальностью. В верхних планах так вопрос и поставлен: там идет тоже война между двумя этими сущностями, а эта, наша война — только отражение той...»

1914 год обнажил сущность человеческой истории. Черные силы должны найти отражение в «Предварительном действе», чтобы их можно было преодолеть. Война точно указала, какое место занимали скрябинские «сатанические поэмы», «черные мессы» и «черные огни» в его творчестве: мир должен довоплотиться до крайней материальности, до потери духовного начала, до предельного зла, чтобы суметь подняться и двинуться в обратном направлении. Чтобы зло «изжить», его надо изобразить и тем самым — преобразить. Услышав из уст композитора «Песню-пляску падших» из стихотворного «Действа», Сабанеев спросит:

— Ведь это же что-то вроде ваших «*Flammes sombres*»^[143]?

И Скрябин подтвердит:

— Совершенно верно — это они самые. Это эпизод аналогичный. Там тоже пляска по трупам среди черных огней...

Похоже, сочиняя текст, композитор еще не совсем отчетливо представлял сценическую сторону своего произведения. В иные минуты воображение композитора отрывалось от реальности, и мысленным взором Скрябин рисовал себе что-то почти столь же грандиозное, как «Мистерия». Иногда, напротив, он готов был ради скорейшего воплощения «Действа» сузить свои мечты. Готов был временно отказаться от специального храма, использовать любой подходящий зал («Только не цирк!» — вырвалось однажды у композитора). Но общие контуры произведения проступали уже с редкой ясностью. Пол в храме — ступенчатый конус из концентрических кругов. Публики нет — только участники. Менее всего вовлечены в действие те, кто находится на самом внешнем, самом низком круге. По мере движения вверх по кругам — действие нарастает. На самом верху — алтарь, видимый со всех точек храма. Здесь находится дирижер представления — роль, которую Скрябин хотел взять на себя.

Оркестр, пение, танцы, мимика, жест — все согласовано и точно распределено между участниками, и все это сочетается по законам сложного контрапункта. Свет в «Предварительном действе» тоже не должен был слепо следовать за изменением «тяготений», как это было в «Прометее». В своем воображении композитор видел разноцветные дымовые столбы, другие фигуры, их сложное взаимодействие с музыкой, со словом, жестом, друг с другом. «Контрапунктировали» и участники: по ходу представления они перемещались с круга на круг, нисходили и восходили, то удаляясь от центра действия, то еще больше вовлекаясь в него.

Само «Действо» становилось неким подобием движущейся оратории. Это был рассказ «в лицах» о том, как Бог, «Предвечный наш Отец», творя, умирает, чтобы ожить в своих детях. Как зарождается эволюция вселенной: Единое разбивается на множество противоположностей, Дух запечатлевается во плоти, рассеиваясь по ней. Возникают мужественное и женственное начала. Первоматерия — это еще нечто текучее, «волны жизни»:

Волны
Первые,
Волны
Робкие,

Первые
Рокоты,
Робкие
Шепоты,
Первые
Трепеты,
Робкие
Лепеты.
Волны
Нежные,
Волны
Всбежные,
Нежные
Сменности,
Всбежные
Вспенности,
Нежные
Вскрыльности,
Всбежные
Вспыльности...

В «Действе», по замыслу Скрябина, пробуждается целый хор чувств. Из соединения Луча (Духа) с волной рождается личность. Чувственный мир идет к своему расцвету. Жизнь — это ласка, нега, томление. Но то же есть и смерть. К ней, как к солнцу, все живое устремляется, когда дети, забывшие Отца, доходят до крайнего «обездушения» и вражды и ощущают наконец в себе тягу к воссоединению. «Ток, устремленный к мигу от вечности, в путь к человечности, вниз от прозрачности к каменной мрачности», достигнув дна, взбегает снова вверх. Отпадение от Бога, отдаление от него — зло. Но через разрозненность происходит познание истины, через познание и творческие свершения мир возвращается к свету.

Конец «Действа» — всеобщий танец. Здесь множество приходит к единству:

Вот он, вот, в учащенном биенье сердец,
В нашей пляске живой к нам сходящий Отец,
Вот она, в растворении сладостном твердь,
В нашей пляске живой к нам грядущая смерть.

Последние фразы — кульминация танца, слияние всего и всех в Отце — утрачивают рифму (рифма — тоже символ «разделения» и «множества», ее не может быть в абсолютном единстве). Нервной ритмикой, рисунком ударных слогов некоторые строки неожиданно напоминают Владимира Маяковского:

Родимся в вихрь!
Проснемся в небо!
Смешаем чувства в волне единой!
И в блеске роскошном
Расцвета последнего,
Являясь друг другу
В красе обнаженной
Сверкающих душ,
Исчезнем...
Растаем...

*

То, что Скрябин не успел закончить текста летом, заметно затруднило его работу. Время никак не способствовало писанию стихов. В конце ноября он все-таки решается прочесть написанное своим друзьям-поэтам. Вячеслав Иванов и Юргис Балтрушайтис должны были вынести свой «приговор». Отзыв оказался более чем благоприятным. Вероятнее всего поэты сразу «схватили» все недостатки скрябинских стихов. Но «Предварительное действие» все-таки, в отличие от предыдущих стихотворных опытов композитора, имело и сильные стороны. Многие, кто обращался к этому произведению, сходились на том, что в монологе гор была своя — пусть несколько «декадентская» — выразительность:

Любовных гневов мы застывшие порывы,
Мы бурных ласк окаменевшие валы,
Охлады чарами застигнутые взрывы,
Вершины снежные, долины и скалы.

То же можно сказать и о монологе полей:

Уст некоснувшихся мы — теплое дыханье,
В себе таящее все прелести отрав,
Сюда проснулись мы цветов благоуханьем,
Восшелестились мы шелестами трав.

По-своему впечатляющ и монолог леса:

Мы в храме сумраков возлетные столпы,
Мы пышно шумами зелеными одеты,
Существ загадочных скрываем мы толпы,
К нам льются томные, таинственные светлы.

В стихах заметно тяготение к «высокому стилю», которое Скрябин мог перенять и у Вячеслава Иванова, и у Тютчева. Возможно от Бальмонта в его стихи перешла страсть к аллитерациям («волны нежные, волны всбежные, нежные сменности, всбежные вспенности, нежные вскрыльности, всбежные вспыльности...»). Но было желание найти и новые приемы воздействия, как в строках, где мировые силы оживают в птице, звере, змее, рыбе:

Я ласка вскрыльная, я птицей вострепенулась,
А я, терзающая, зверем ожила.
Извивно-ползная, змеёю я проснулась,
Стихии влажной я, истомная, мила.

Многие куски текста оставались слабыми, но все-таки это сочинение было «с энергией». Вряд ли можно оспорить мнение Сабанеева, что отзыв поэтов о стихах Скрябина был весьма «обтекаемый» и настолько «многосложный», что окончательного их «вердикта», в сущности, не было. Скрябин, склонный воодушевляться и от малой литературной удачи, здесь явно был подбодрен косвенными похвалами. Вместе с тем, радуясь благожелательности Балтрушайтиса и торжественному велеречию Вячеслава Иванова, сам он о многих фрагментах своей работы отзывался критично, собираясь многое менять. Настоящая поэзия все-таки не

давалась композитору. Впрочем, в тексте этом было и слишком много «идеологии», чтобы он мог пережить поэтическое преображение.

Должное художественное преображение даже не самым выразительным словам могла дать музыка. Скрябин многие куски показывает друзьям за роялем. Те, кому довелось услышать музыкальное воспроизведение «Предварительного действия», чаще всего вспоминали вступительное тремоло — сложный аккорд, заметно превосходящий своей «странностью» и жесткостью первые такты «Прометея». На мерцающем фоне этого грандиозного аккорда громовой голос должен был произносить первые строки:

Еще раз волит в вас Предвечный
Приять любви благодать,
Еще раз волит Бесконечный
Себя в конечном опознать.

Далее вступал хор. Скрябин не мог скрыть, как ему нравился текст, когда «Действо» доходило до строфы:

Мгновенья пыл рождает вечность,
Лучит пространства глубину;
Мирами дышит бесконечность,
Объяли звоны тишину.

Последние две фразы со «звонами» — из самых удачных и в то же время очень «скрябинских» строчек. Эти звоны, лишь названные в тексте, вошли в его музыку с «Мистерией», но пришли из русской истории и русского сознания. И сама «идеология» текста тоже двинулась в эту сторону.

В «Предварительном действе» идея «Мистерии» начинает местами совпадать с Апокалипсисом, где предуказана и гибель, и в то же время «новое небо» и «новая земля». В тексте «Предварительного действия» появится отрывок из либретто некогда писавшейся оперы: «Религий ласковый обман меня давно уж не пленяет». Но, как отметит позже Борис Шлёцер, совпадение это особенно важно потому, что в «Действе» этот кусок произносится как *отрицательная* доктрина. А сюжет об учителе, убиваемом толпой, как и отдельные строки, невольно вызывает в памяти

хоть и весьма смутный, но образ Христа:

За вас молюсь я, заблудившиеся братья,
Благословляю ненавидящих меня,
Благословляю ваши страшные проклятья,
Чрез них причастник я небесного огня!

И вы познайте, о познайте сладость муки!
Ищите сердца вы страданье полюбить,
Изведать скорбь, изведать терния разлуки;
И вы обрящете спасительную нить!

*

Если в стихах заметно и старание, и муки (не всегда творческие), и «выделывание» текста, то в музыке Скрябин чувствует себя владыкой. 22 ноября на благотворительном концерте он исполнил множество поздних вещей, в том числе «прелюдию-смерть» и 9-ю сонату. Держановский, сидевший в зале и так тянувшийся к новому звуковому миру Скрябина, пишет Мясковскому: «Играл гениально, как никогда». Если бы он мог услышать то, что Скрябин теперь сочинял для «Предварительного действия»! Композитор опять готовил что-то небывалое. Для будущей партитуры он уже начал склеивать нотные листы. Когда композитор показывал эти заготовки в шестьдесят строк, то улыбался:

— Правда, хорошенькие?

И сразу жаловался, насколько неудобно писать на столь огромных листах. Оркестр предполагался невероятных размеров. Кроме того, должны были участвовать несколько хоров и солисты.

Большая часть музыки, сочиненная зимой 1914/15 года, была сыграна Сабанееву и вызвала у того настоящее потрясение. Когда друзья композитора после его смерти просмотрят оставшиеся черновики и заготовки к «Действу», они будут жестоко, до отчаяния разочарованы: там запечатлелись только ранние наброски и наметки гармоний. Всю музыку Скрябин держал в голове. Ее он унесет в могилу. Теперь попытаться если не «услышать», то «представить» или «вообразить» последнюю музыку Скрябина можно только по воспоминаниям Сабанеева.

«Помню я очень хорошо один вечер, проведенный в этот военный год с Александром Николаевичем. Последние дни перед этим он очень много, ежедневно писал у рояля, видно было, что у него кипела творческая работа. В этот вечер мы долго сидели без него, и до нас в столовую доносились отрывочные звуки его «примеряемых» гармоний — те скудные данные, которые он, обычно столь целомудренный в звучностях при процессе композиции, доставлял нашему слуху.

Александр Николаевич появился поздно к нашему столу, он имел вид несколько усталый... В этот вечер я засиделся долго. Друзей никого не было — они разошлись раньше, Татьяна Федоровна скоро ушла спать, ссылаясь на головную боль. Мы играли в шахматы, и, кончив партию, я собрался домой, но Александр Николаевич меня остановил.

— Я вам хочу показать тут кое-что, — сказал он. Я знал, что это наверное что-нибудь из того, что он сегодня «насочинял». Мы пошли в темный кабинет, сохранивший еще следы только что брошенной работы.

Сидя у рояля, Александр Николаевич стал мне показывать эскизы «Предварительного действия». Тут было много уже несколько знакомого, были эпизоды начала, с «произнесением» на фоне тремоло. Затем Александр Николаевич стал играть что-то новое, «иное», мне незнакомое...

— Вот скажите, какое у вас впечатление! — говорил он, играя. Это был, помню, довольно длинный эпизод несказанной красоты, в музыке которого я сразу уловил нечто общее с той самой знаменитой Прелюдией ор. 74 № 2, которая оставила во мне такое глубокое впечатление в прошлом сезоне... Это были таинственные, полные какой-то нездешней сладости и остроты медлительные гармонии, изменявшиеся на фоне стоячих квинтовых басов... Я слушал с замирающим чувством... Там были какие-то совершенно необычайные переходы и модуляции... Впечатление было от этого, пожалуй, самое сильное из всего, что я слышал от Скрябина, сильнее и прежних впечатлений от Третьей симфонии, от 6-й сонаты, от «Прометея», от Прелюдии ор. 74...

— Это у меня когда появляется *смерть*, — сказал пояснительно и тихо Александр Николаевич. — Вы помните, я, кажется, вам читал эти отрывки, — он как раз мне их еще не читал, очевидно читал кому-нибудь из друзей и спутал. — Смерть-сестра, белый призрак... — Он тихо продекламировал в тишине:

Мой облик лучистый, мой облик сверкающий —
Твое отречение от жизни земной...

— Вот это *появление смерти*... Я еще не все тут закончил, там так дальше будет...

И он продолжал играть эпизод. Затем просил меня вновь держать в басу какую-то на этот раз уже не квинту, а какую-то сложную комбинацию звуков и продолжал играть что-то все разрастающееся... Быть может, это было вообще лучшее, что дала его творческая фантазия. Это был какой-то колоссальный подъем, лучезарный, как в «Поэме экстаза», но более величественный и более сложный по гармониям. Даже были трели с группетами, напоминавшие такие же трели в конце «Поэмы экстаза». Какой общий тип имела эта музыка? Скорее всего можно было ее стиль определить как нечто среднее между прелюдиями ор. 74, Первой и Второй, иногда Четвертой — видимо, эти маленькие осколки именно родились в процессе композиции этих больших эскизов... Иногда было что-то напоминающее «Гирлянды» из ор. 73. Нежная, хрупкая звуковая ткань, в которой звучало какое-то острое, до боли знойное настроение... Скрябин все больше и больше увлекался сам, играя... Мне казалось, что я попал в какой-то океан новых звуков... Многие были похожи на только что выше упомянутые его же вещи, но многое было совершенно внове... Эти «гармонии смерти» не выходили у меня из головы. Как будто отвечая моим желаниям, Александр Николаевич вновь вернулся к ним и снова проиграл весь этот эпизод с его волшебными гармониями... Самое новое, что было в этой всей музыке, — это какая-то полная опрозраченность музыки, это какое-то полное обесплочение ее, отмирание даже того утонченного эротизма, который был у него ранее... Казалось, что попал в какое-то зачарованное, священное царство, где звуки и свет как-то слились в один хрупкий и фантастический аккорд... И на всем этом лежал колорит какой-то призрачности, нереальности, *сонности* — такое настроение, будто видишь звуковой сон...»

Вместе с переходом его музыки в «прозрачное», «бесплотное» состояние перемещается в этот «астральный мир» и мечта композитора. Сабанеев вспомнит, как на его вопрос о «Мистерии» композитор неожиданно начнет отвечать что-то непривычное:

«Сроки для Мистерии выяснятся из общих условий. Ведь *Мистерия сама должна созреть*... Вот сейчас война, это уже одно из предзнаменований того, что сдвиги там начались. Но кто знает, как пойдет дело дальше. Ведь материальность еще так сильна, ведь мы еще не дошли до середины, до нижней точки, до полного отпечатления духа на материи — это впереди, а Мистерия знаменует уже завершение кривой, ее

поднятие... Ведь не я делаю Мистерию, я только знаю, что Мистерия должна быть, что она будет, я сообщаю о ней и содействую ей... «Предварительное действие» есть одна из форм этого содействия, так же, как и мои музыкальные сочинения, ими пробивается что-то в мире, производится какое-то ускорение процесса, все это приближает Мистерию. Уже «Прометей» или Седьмая соната приближают Мистерию, а «Предварительное действие» очень сильно ее приблизит...»

И сама Индия, куда он по-прежнему хотел ехать, обретала призрачные очертания. «Ведь что такое Индия? — вспоминал слова композитора тот же Сабанеев, — это не географическое же понятие. Индия существует как некоторая идея...»

Но Скрябина тянет и реальная Индия. Сквозь ее облик ему хочется разглядеть черты древней колыбели человечества. В глубине этой «страны обетованной» он надеется найти то, что нужно для «Мистерии»: озеро, у которого нужно построить храм для воплощения его мечты, мудрецов, которые обо всех его начинаниях уже давно знают.

Война рано или поздно должна закончиться. Путь в Индию будет открыт. Но для поездки нужны будут деньги. Возможно, из-за них он и бросится концерттировать в 1915 году: Москва, Петроград, Харьков, Киев, снова Петроград. В отзывах на эти концерты преобладает откровенное восхищение и его музыкой, и его пианистическим даром и мастерством. Об одном из петроградских концертов Вячеслав Каратыгин обмолвится: «... играл в обычной своей манере, пронизанной духом «лермонтовской» страстной восторженности...» Какая страшная точность вдруг вырвалась из-под пера критика. Если в творчестве Скрябина заметна была лермонтовская экзальтация, то и судьба его должна была приблизиться к судьбе этой небесной души. Путь Лермонтова — резкий взлет и обрыв. Скрябин уйдет из жизни не в двадцать семь, а в сорок три, но на таком же взлете. Из поэтов XX века подобная судьба ожидала Николая Гумилева: долгое вызревание, стремительное взмывание к небесной сини — и гибель.

*

В 1920 году Гумилев напишет «Заблудившийся трамвай», одно из самых знаменитых и самых «провидческих» своих стихотворений. Здесь есть строки, будто написанные о Скрябине:

Где я? Так томно и так тревожно

Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет.

Слова поэта — лишнее свидетельство, что скрябинское вечное стремление в «Индию Духа» (ибо знал он, что реальная Индия может оказаться, в лучшем случае, лишь *прообразом* его мечты) — это не личная причуда, но один из символов русской утопии. И Николай Рерих едет в Индию «за истиной». И тверской купец Афанасий Никитин отправился некогда в Индию как торговый человек, а вернувшись, написал свое «Хождение за три моря», как пишут книгу о поисках правды. Но и ранее Индия будоражила русское воображение. И переложенное с греческого «Сказание об Индийском царстве» наполнилось русской мечтой: «А посреде моего царства идет река Едем из рая...» Чуть далее — совсем благодатная утопия: «А нет в моей земли ни татя, ни разбойника, ни завидлива человека, занеже мои земля и полна всякого богатства».

Индия в русском сознании — сестра Беловодью, той воображаемой стране, где русский крестьянин хотел обрести праведную землю. Индия для России — и живая древность, и диво, и — обителище Духа, которого еще только предстоит познать.

Скрябин пытался соприкоснуться с душой воображаемой своей Индии, этого «второго Беловодья», прозревая в своей музыке не столько реальный образ далекой страны, сколько один из зигзагов русского пути. Ведь и жуткий трамвай Гумилева нес поэта совсем не в Индию, но по рельсам покосившейся русской истории:

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

Поэт почувствует и горечь от гибели русского царства, и — сладость собственной смерти:

В красной рубашке, с лицом как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими

Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

Николай Степанович Гумилев дождется своего палача в августе 1921 года. Скрябин начал чувствовать «смертную истому» отдельными, ему самому неясными прозрениями именно в тот момент, когда после «Прометея» занялся вплотную «Мистерией».

...Снова вспоминаются эти мгновения. Год 1912-й. Он «предсказывает» день своей смерти в договоре на последнюю в своей жизни квартиру. Год 1913-й. Беседует с покойной матерью на ее могиле о чем-то невыразимом. Год 1914-й. В Лондоне перед концертом на губе вскакивает фурункул. Он чувствует не только боль — но погружается то в леденящий ужас, то в крайнее, «смертное» безразличие. Наконец, последние месяцы... Смерть отца, с которым он только-только начинал находить точки взаимопонимания, весть о гибели на фронте сводного брата... Всегда приподнятый Александр Николаевич все чаще испытывает смутную, тяжелую печаль. И — усталость.

Воспоминания современников об этих месяцах разрозненны. И тем не менее картина встает за картиной, и всякий раз за каждой из них таится предчувствие.

В одном из последних разговоров с Монигетти у него вдруг вырывается: «Вообще... все ужасно, ужасно изменилось... и я так устал... я состарился, я чувствую, меня ненадолго хватит...»

Гнесин вспоминал Скрябина в гостях у своей сестры. Здесь ценили сочинения композитора, собирали их. Евгения Фабиановна показывала композитору его фортепианные вещи — три тома в роскошных переплетах. Тот материал, из которого делался переплет, уже кончился. И Евгения Фабиановна, показывая композитору эти замечательные тома, вскользь заметит: «А вот как мне быть с последующими сочинениями — не знаю». И Скрябин бросит тревожный ответный взгляд, за которым стояло немое: «А будут ли они, эти сочинения?»

Сам Михаил Фабианович вспомнит еще одну встречу на квартире композитора, в самом начале 1915 года. Вячеслав Иванов с женой, Гнесин, Подгаецкий, Татьяна Федоровна и Александр Николаевич. Невероятно интересный разговор за чаем. Михаил Фабианович пишет музыку к театральному представлению, хочет соединить неточно интонированную речь (полупение, полуразговор) с ударными инструментами. Ему возражает Подгаецкий. Скрябин и Вячеслав Иванов с горячностью защищают Гнесина. Иванов даже рассказывает об участии ударных инструментов в

древних мистериях. С них разговор как-то легко переходит на «Мистерию» Скрябина. И вдруг Гнесин видит: композитор страшно волнуется, его трясет мелкая нервная дрожь.

12 февраля в Малом зале Петроградской консерватории Скрябин дает концерт. Надежда Николаевна Римская-Корсакова поражена 9-й сонатой — и великолепным ее исполнением, и той жутью, которая запечатлелась в этом произведении. После концерта она подходит к Александру Николаевичу. Спрашивает: соната, похоже, имеет программу? Скрябин отвечает: да. Но ему интересно сначала услышать, как сама Надежда Николаевна объяснит эту музыку. Потом уже, почти во всем с ее впечатлениями согласный, рассказывает: «Начало этой сонаты — темные силы, средняя часть — кошмар, конец — опять темные силы». То, что слышала Надежда Николаевна в концерте, было очень на это похоже. Но исполнение преобразило эту несколько «общую» программу, и музыка явилась в более четком облике: «начало — подкрадывающаяся смерть, середина — бред и борьба с нею, конец — смерть».

И все же тогда, 12 февраля, за месяц до кончины, Скрябин был «оживлен и бодр, глаза его горели». Он был снедаем грандиозными планами — был готов окончить музыку «Предварительного действия» к осени. О «жизнелюбии» Скрябина в пятнадцатом году свидетельства тоже есть. Его предчувствия то и дело гасятся творческими порывами.

Таковы последние месяцы композитора. Смесь уныния и надежд. Упадок сил чередуется с воодушевлением. Евгений Гунст вспоминает последнюю свою встречу с Александром Николаевичем. Скрябин зашел к своему восторженному почитателю вечером, просто посидеть. «Вид у него был жизнерадостный, полный энергии и сил. Мы разговаривали с ним на его любимую тему о «Мистерии», причем он определенно и уверенно говорил об окончании к осени текущего года «Предварительного действия», которое должно было служить как бы преддверием к этой «Мистерии». Далее разговор перешел на тему о его предстоящих концертах по Волге и о ближайшей поездке в Петроград. Вскоре он простился, как сейчас вижу, весь сияющий побежал по коридору, шутливо припрыгивая. Беззаботно-радостная, легкая, как бы в воздух взлетающая походка была для него особенно характерной, когда он приходил в хорошее настроение. Я проводил его до передней; он оделся и ушел...» Казалось, сочинитель «Мистерии» был полон надежд и творческих сил. Но тот же Гунст свидетельствует в краткой биографии композитора: «За последнее время он стал впадать в состояние беспричинной тоски».

В Петрограде, 2 апреля, Скрябин дал последний концерт, один из

самых блистательных. По воспоминаниям Оссовского — «играл с необыкновенным вдохновением и проникновенностью». И вместе с этим душевным подъемом многие заметили и странную подавленность. Скрябин сам не понимал, что его угнетает, уверял, что никаких реальных причин для этой душевной тяжести нет, но он чувствовал на себе дыхание чего-то зловещего.

По свидетельству Ипполитова-Иванова, все дальнейшее — чистая случайность: в вагоне поезда из Петрограда в Москву композитор «неосторожно сорвал на лице маленький фурункул, куда, очевидно, попала инфекция». В изложении Гунста последняя болезнь Скрябина — это нечто роковое, почти предопределение:

«Вернувшись в субботу 4-го апреля из Петрограда в Москву, А. Н. вскоре же заметил, что у него на том же самом месте верхней губы образовался небольшой прыщик. Обстоятельство это начало его несколько волновать, так как ему 14-го апреля предстояло довольно большое концертное турне по Волге и он боялся, что прыщик этот, могущий превратиться вновь в фурункул, заставит его отложить на долгое время поездку».

Три дня по возвращении из Петрограда — все, что осталось ему прожить спокойно после одного из самых блестящих концертов. Не о них ли вспомнит Елена Фабиановна Гнесина?

«За несколько дней до своего рокового конца Скрябин был у нас; А. Н. Савин спросил его: «Как подвигается ваша «Мистерия»?» — на что Скрябин ответил: «Она вся у меня в голове... осталась только неприятная работа — записать ее!» Через неделю после этого разговора Скрябин скончался».

*

Еще 6 апреля, в понедельник, его видели бодрым, готовым к будущим выступлениям и работе. Днем позвонил Евгений Гунст, приглашая на партию в шахматы, которые Скрябин всегда любил. Он ответил: придет, если не помешает намеченный деловой разговор. После перешли, как всегда, на разговор о «Предварительном действе»: Скрябин уже предвкушал окончание. «До свидания, до вечера. Всего хорошего» — эти слова композитора Гунст вспомнит потом с щемящей тоской.

Вечером Скрябин не пришел. На следующий день друзья узнали по телефону, что Александр Николаевич болен.

Первые признаки — фурункул на верхней губе — не предвещали ничего особенного. Год назад в Лондоне было то же самое, все обошлось. Друзья привыкли к чрезмерной мнительности композитора и никак не могли подумать, что это была не «мнительность», но предчувствие. Но на этот раз и сам композитор поначалу был спокоен. Его тревожил лишь срыв запланированных концертов. 7 апреля Скрябин, вопреки недомоганию, смог даже записать две музыкальные мысли на обороте полученного письма. Но скоро ему стало худо. Фурункул превратился в карбункул, температура подскочила выше сорока градусов.

Тревога вошла в дом композитора и скоро обернулась отчаянием. Друзья толпились в гостиной. Пришли почти все из ближайшего окружения: Вячеслав Иванов с женой, Подгаецкий, княгиня Гагарина, Лермонтова. Доктор Богородский сокрушенно рассказывал каждому вновь прибывшему о болезни Александра Николаевича. Татьяна Федоровна поражала присутствием духа, только трагическая складка на строгом ее лице обозначилась еще резче. Тетушка Скрябина, Любовь Александровна, страдала от беспокойства, подходила то к одной группе, то к другой, останавливалась в нерешительности, прислушивалась к разговорам. В дом спешили все новые и новые посетители. Те, кто дежурил у кровати больного, запомнили, с какой отрадой композитор узнавал о каждом пришедшем навестить его; «Как тепло от этих проявлений любви. Я чувствую эти волны, радуюсь им...»

В тот день Скрябин — через боль — еще находил силы шутить. Друзьям говорил сквозь повязку, закрывавшую нижнюю часть лица:

— Видите, как оскандалился.

Но состояние ухудшалось с каждым часом. Доктор Богородский вместе с появившимся доктором Щелканом торопил на консилиум профессора И. К. Спижарного. Врачи сошлись на том, что опухоль нужно резать. Скрябин, уже предполагавший такой исход, сокрушался: ему, ценившему внешнее изящество, возможные шрамы на лице казались чем-то крайне противоестественным. Но и после операции температура не спадала. Богородский уже нервничал, подозревая самое серьезное. На следующий день на квартире Скрябиных появился профессор Мартынов. Ему положение виделось крайне серьезным, но все же не безнадежным. И действительно, к утру 13-го опухоль спала, больной почувствовал себя лучше. Он лежал перебинтованный, один глаз был прикрыт повязкой. Композитора снова посетило воодушевление.

— Ну вот я и воскресаю! — вспомнил Сабанеев живой возглас Скрябина. Слова, за которыми полилась чуть ли не проповедь о

необходимости страданий.

Сверяя дальнейшие «показания» мемуаристов — лишний раз убеждаешься, сколь капризна человеческая память. Одни и те же фразы композитора, внешне похожие, звучат столь разноречиво, что их не всегда можно свести к одному и тому же смыслу.

— Вот эти дни какие страдания были, — говорил Скрябин у «позитивиста» Сабанеева, — самое ужасное это *бред*, эти ужасные мысли и *призраки*, содержание и смысл которых непонятен... Боль не так трудно переносить, я убеждаюсь, что страдание необходимо как контраст...

— Я ведь и не представлял себе подобного страдания, — произносит Скрябин в воспоминаниях сердобольного, верующего доктора Богородского. — Я даже рад, что испытал и узнал его. Само по себе страдание является всегда искуплением чего-то, но преодоление его позволяет нам вкусить сладость страдания, делает его прекрасным.

Наконец, Маргарита Кирилловна Морозова слышала от очевидцев, не оставивших письменных воспоминаний, слова, близкие к тем, что запомнил доктор. Они были обращены к Татьяне Федоровне:

— Нам посланы такие страшные страдания, чтобы мы стали лучше!

Вспоминались ли ему фразы из «Предварительного действия»: «И вы познайте, о познайте сладость муки!.. Изведать скорбь... И вы обряцете спасительную нить»? Или, быть может, пришли после, когда к полудню он, только-только вздохнувший от мук, почувствовал новые боли в груди. Они становились все сильнее, все невыносимее. Становилось трудно дышать. Доктор Богородский еще надеялся: быть может, невроз? Но подозревал худшее. Приехавший доктор Плетнев подтвердил самые мрачные предположения: плеврит на фоне общего заражения крови.

Александр Николаевич метался на постели от невероятных страданий...

— Нет — это невыносимо... Так, значит, конец... Но это катастрофа! — это страшное восклицание навсегда запечатлется в памяти Леонида Сабанеева именно таким. Доктор Богородский ту же фразу запомнит иначе. Измученный болями, Скрябин вдруг, беспокойно оглядев окружающих, спросил:

— Что это — катастрофа?

В полночь Вера Николаевна Лермонтова, до того неотлучно дежурившая в спальне, взяла у Татьяны Федоровны прошение на высочайшее имя об усыновлении Скрябиным внебрачных детей, дала Александру Николаевичу в руки перо. Он посмотрел на нее понимающим взглядом, безропотно подписал бумагу слабеющей рукой, стал погружаться

в беспамятство. Когда он очнулся, то увидел фигуру священника. Приобщился Святых Тайн, снова стал терять сознание. 14 апреля в 8 часов 5 минут уже на восходе солнца Скрябин ушел из земного мира. Когда утром к нему примчался только-только узнавший о болезни Рахманинов, композитора уже не было в живых.

В тот же день в газете «Утро России» появилось жестоко опоздавшее объявление:

«Болезнь А. Н. Скрябина. Музыкальный мир Москвы потрясен неожиданной, но тяжелой болезнью, постигшей Александра Николаевича Скрябина.

Первоначальное течение болезни («карбункул» — к счастью, не злокачественный) проходило в столь тяжелой форме, что было очень мало надежд на счастливый исход. После первых трех операций, произведенных проф. Спижарным и Мартыновым, температура еще поднималась до 40, а одно время даже возникла опасность нефрита как осложнения основной болезни.

Здоровое сердце и крепкий организм до известной степени дали отпор высокой температуре, и композитор все время находился в сознании и при довольно удовлетворительном самочувствии.

К вечеру третьего дня температура несколько понизилась, а после произведенной вчера вечером операции появились симптомы, позволяющие надеяться, что непосредственная опасность миновала»...

Через многие годы тетя, ставшая при музее племянника своего рода «нянькой», рассказывала случайным посетителям о последних минутах композитора уже настоящий миф: к смерти он подготовился, был светел. Друзья подходили, прощались. Последним был Вячеслав Иванов. Благословил. Поцеловал свесившуюся с кровати руку. Поцеловал в лоб. Потом подошла она. Скрябин увидел: «Что же *так* долго не приходила...»

*

Первую панихиду на квартире усопшего отслужили в тот же день после полудня. Пришли С. И. Танеев, Вяч. Иванов, М. Н. Гагарина, В. Н. Лермонтова, Л. О. Пастернак, Ю. К. Балтрушайтис, Л. Л. Сабанеев, Н. К. Метнер, А. Б. Гольденвейзер, Е. О. Гунст, А. А. Крейн, А. Я. Могилевский и другие. Появился и С. А. Кусевицкий. Страшная весть так быстро

разнеслась по городу, желающих проститься было так много, что комнаты еле-еле могли вместить всех.

На вечерней панихиде появились еще А. Н. Брянчанинов, доктор Богородский, доктор Щелкан, А. Т. Гречанинов, А. Ф. Гедике, Гнесины, Б. Л. Пастернак, братья Юргенсоны... Желающих проститься не убывало.

Приходили все новые и новые соболезнования — из Москвы, Петербурга, Саратова, Харькова, Тифлиса, Одессы, Николаева... Писали организации, писали музыканты, писали простые люди.

Газеты запестрели некрологами.

В дневнике Блока появится простая и страшная запись: «Умер Скрябин».

15-го гроб вынесли и поставили в церкви Святого Николы на Песках, что находилась напротив дома.

16-го наступил день последнего прощания.

Статью о похоронах Леонид Сабанеев закончит с надрывным восторгом:

«Идеи, двигавшие его жизнь, не умрут. Смерть его, это — первый торжественный аккорд той Мистерии, которую он не мог написать в своей жизни, в этом физическом плену вещей, ибо самая идея этой Мистерии была шире пределов и возможностей человеческого существования».

Столь явный нажим, столь прямолинейное сближение скрябинской «Мистерии» с его погребением может показаться дикостью, нелепостью, грубым журналистским «ходом». Но это сближение появится и в некоторых воспоминаниях: подобный восторг отчаяния пережили в этот день многие.

Торжественная чистота этих похорон действительно была необычайной. Сам воздух был просветлен и ясен.

Храм был небольшой, всех вместить не мог. Внутрь пускали по билетам. Двор перед церковью, переулки — все было заполнено людьми. Особенно много было молодежи. Что-то необъяснимое ощущалось всеми. Суетное отходило. Прежние ссоры забывались. Люди, недавно намеренно не замечавшие друг друга, теперь мирились, раскаивались.

Надгробное слово сказал о. В. Некрасов^[144]. Речь священника была проста и проникновенна. Синодальный хор пел духовные песнопения Кастальского. Люди плакали, как плачут перед вечным расставанием с близким человеком.

На литургии в церкви были дети Скрябина, Ариадна и Юлиан, — тихо стояли со свечечками. Маленькую Марину оставили с няней. Многие годы спустя она вспомнит, как няня взяла ее на руки, поднесла к окну. Девочка увидела, как появился гроб, усыпанный цветами. Его несли на руках. За

гробом из церкви выходили люди, множество людей, и всюду были цветы, цветы, цветы. Маленькой Марине показалось, что это праздник. И няня тихонько сказала ей:

— Видишь, папа отправился в рай...

Траурная процессия — многотысячная толпа — двинулась по Арбату, Плющихе, Царицынской улице... Впереди на колясках везли венки. Гроб, утопавший в цветах, казалось, плыл над людьми, словно медленно парил в воздухе.

Стояли пасхальные дни. Консерваторская молодежь соединилась в живую цепь. Звучали пасхальные песнопения, «вечная память». Процессия текла по улицам, пение разрасталось, в живую цепь вплетались новые и новые люди. У монастыря хор учащихся слился с хором встречавших процессию монахинь. Кругом несло «Христос воскрес!». Все было настолько наполнено светом, что некоторые мемуаристы вспомнят и весеннее небо, и ясное солнце. Однако на снимках — обилие зонтов. Похоже, лишь в начале похорон было ясно. Потом день стал хмур, неприятен. Ветер сек людей дождем и снегом. Скоро после похорон своего ученика сляжет Сергей Иванович Танеев. Он уйдет из жизни через несколько месяцев. Очевидцы помнят, как в тот день он, мрачный, с большой бородой, с досадой пробурчал: «Хотел написать «Вселенную мистерию» и «Конец мира». Вот вам и конец...» Другую реплику, Павла Флоренского, тоже запечатлеют мемуаристы. Глядя вниз и как-то вбок, о. Павел произнес тихим голосом: «Он не свершил то, что хотел свершить. Но я вижу, что чрез тридцать три года, возможно, произойдет то, о чем он думал...»

На Новодевичьем кладбище все было приготовлено. Гроб опустили в землю. Над ним быстро вырос могильный холм. Потом поставили дубовый крест с надписью: «Александр Николаевич Скрябин. Скончался 14 апреля 1915 г.».

Стали класть ельник. Возложили венки. Одна несколько велеречивая надпись бросалась в глаза: «Прометею, приобщившему нас к небесному огню и нас ради в нем смерть приявшему».

У могилы долго ждали речей, но никто не решался нарушить общего молчания. Стояли долго. Расходиться начали только в пятом часу.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ТЯЖБА СО СКРЯБИНЫМ

Смерть Александра Скрябина стала всеобщим потрясением. Статьи в газетах, статьи в журналах, многочисленные стихотворения, концерты его памяти. Первые попытки заново понять личность и творчество композитора. Писали о свидетельстве «ужасной победы смерти», о «реализме Скрябина», о свете Преображения... Зачастую — с надрывом:

— Примененная Скрябиным система оказалась откровением...

— Гибель Скрябина есть грозный вызов человечеству...

— Вот чей дух ясно сознавал свою божественную родину...

Звучали обычные «заупокойные» признания: «Вчерашний бунтарь, свихнувшийся талант, страшный безумец, беспочвенный мечтатель в единый миг превратился в пророка, провидца, гения». Не обошлось и без посмертного «сведения счетов»: «Как ни трагична кончина Скрябина, кажущаяся преждевременной и бессмысленной, я считаю ее проявлением благого Провидения, так как она избавила самого Скрябина от неминуемо угрожавшей ему судьбы однородного ему художника Врубеля, закончившего свою жизнь в сумасшедшем доме и безумие которого также в свое время выдавалось слепыми друзьями за гениальность». Самоуверенному автору даже не пришло в голову, что «слепые» друзья Врубеля, как и друзья Скрябина, быть может, сумели оценить этих художников куда вернее его самого.

Но «отрицательных» статей было мало. Даже Сахновский постарался на этот раз «смягчить» свой антискрябинский напор: «Громадную утрату понес музыкальный мир... Погиб безвременно едва ли не самый яркий композиторский талант... Как река взламывает лед, творческий талант покойного не знал преград...»

В концертах увеличилось число исполнителей произведений Скрябина. Дань памяти часто сочеталась с живым стремлением помочь сборам семье композитора. Большой цикл из четырех концертов дал Кусевицкий. Быть может, еще больше признательности, как и больше отторжения, вызвали концерты Рахманинова. Сергей Васильевич поразил слушателей тем, что сумел Скрябина сыграть совершенно «по-рахманиновски». Для части публики это было новым открытием давно любимой музыки. Другие корили Рахманинова за «неверное» исполнение.

Скрябину посвятили отдельные выпуски «Русская музыкальная газета», журналы «Музыка» и «Музыкальный современник». Вышли первые книги: Евгения Гунста, Вячеслава Каратыгина, Леонида Сабанеева, Игоря Глебова (Асафьева). Биографический очерк Юлия Энгеля из «Музыкального современника» появился отдельным оттиском.

Постепенно чувство утраты смягчилось. Музыкальный мир вошел в свою колею. Творчество покойного композитора стало видаться «на расстоянии». Одни приверженцы творчества композитора объединились в странный музыкально-мистический кружок, который мало уже напоминал живые вечера в доме Александра Николаевича. Другие откололись, превратились в «одинок».

Леонид Сабанеев издаст несколько книг о Скрябине, в том числе воспоминания о последних годах его жизни, но прежний энтузиазм его несколько поблекнет. Если ранее Скрябин был для него безусловно первым композитором современности, то теперь он готов поставить ему в пример Клода Дебюсси. Скрябинская «мистика», сама грандиозность замыслов Александра Николаевича, раньше столь завлекавшие Леонида Леонидовича, теперь кажутся ему «слегка ребячеством». Тон в своих воспоминаниях о композиторе он выберет особый: доброта, тронутая иронией при некоторой снисходительности к «чужакам гения».

Борис Шлёцер, уже за рубежом, выпустит первый том своего исследования о Скрябине. Как и у других эмигрантов, жизнь его будет не проста. Придется сотрудничать с газетами и журналами, не только русскими, но и французскими, писать о музыке, о литературе, о философии. Поздние его статьи утратят ненужную цветистость, станут суше, внятнее. Загадка «Мистерии» Скрябина будет тревожить его долгие годы, но второго тома о главном композиторе своей жизни он так и не выпустит.

После Октября 1917 года Скрябин популярен. В нем готовы видеть предвестника революции, его творчество с жаром пропагандирует Анатолий Луначарский. В серии «Русские пропилеи» выходит том, где рядом с черновиками Пушкина были опубликованы стихотворные тексты Скрябина и его тетради по философии. Начинает жить Дом-музей Скрябина. Композитора исполняют, его вспоминают. Выходят его письма, статьи о нем.

Но непосредственного воздействия на музыкальную современность Скрябин уже не имеет. Ранее обожавшие Скрябина композиторы — Прокофьев, Мясковский — теперь несколько «остывают» к его творчеству, хотя ценят автора «Экстаза» и «Прометея» по-прежнему.

В послевоенные годы, на взлете научного прогресса разгорается новый интерес к Скрябину. Не только музыкальный, но и «научно-технический». Инженер Мурзин создает электронный синтезатор, названный скрябинскими инициалами «А.Н.С». Инструмент был способен преодолеть температуру и ограниченность в тембрах. Появляются энтузиасты светомузыки, ставятся опыты при музее Скрябина в Москве и при авиационном институте в Казани. Нарождающаяся светомузыкальная культура находит и своих изобретателей, и своих мыслителей. В 1961 году в Казани был исполнен «Прометей» со световой партией. На следующий год то же попытались сделать и в Москве. В 1975-м, опять в Москве, «Прометей» еще раз прозвучал со светом.

Скрябин пришелся по душе музыкальным новаторам и технарям. Шестидесятые и семидесятые годы — это его время. Композитор видится глашатаем космической эры и новых открытий. Кажется, его «Мистерия» нашла свои пути воплощения даже после кончины своего автора. Впечатление это еще более усилится, когда в 1973 году прозвучит «Предварительное действо». Это была лишь первая часть большого сочинения. Композитор Александр Немтин попытался по наброскам Скрябина, опираясь на его поздние произведения, «воскресить» то, что композитором было замыслено.

В восьмидесятые наступают иные времена, сумрачные, неподвижные. Скрябин мало созвучен эпохам исторической меланхолии. Вторая и третья части «Предварительного действия» Скрябина — Немтина так и не воплотились в звук, остались лишь в нотах.

...Он оказался непокладистым и после смерти. Его музыка не хотела «подстраиваться» под любое историческое время. Но в ней жила редкая особенность: стоило прийти бурным, энергичным временам — Скрябин снова становился необходимым.

*

Была и другая посмертная жизнь Скрябина. В пятидесятые годы в своей мистической историософии, начертанной в книге «Роза мира», Даниил Андреев обронит о Скрябине страшноватые слова:

«В искусстве (как, впрочем, и в науке) встречаются и такие темные вестники, которые лишены темных миссий и становятся глашатаями темного просто вследствие личных заблуждений. Ярким примером такого деятеля может служить Скрябин. В Бога он веровал и по-своему Его

любил, самого себя считал Его вестником и даже пророком, но с удивительной легкостью совершал подмены, стал жертвой собственной духовной бесконтрольности и превратился в вестника Друггура^[145]. Мало кто понимает, что в «Поэме экстаза», например, с поразительной откровенностью рисуется именно тот демонический слой с его мистическим сладострастием, с его массовыми сексуальными действиями, с его переносом импульса похоти в космический план, и главное, рисуется не под разоблачающим и предупреждающим углом зрения, а как идеал. Естественно, что чуткий слушатель «Поэмы экстаза», сначала смущенный, а потом замороженный этой звуковой панорамой космического совокупления, под конец ощущает как бы внутреннюю размагниченность и глубокую прострацию».

Еще раньше, в 1937 году, в письме родным с Соловков, о. Павел Флоренский выскажет нечто другое, но близстоящее:

«Если несколько преувеличить, то и о скрябинских произведениях хочется сказать: поразительно, удивительно, жутко, впечатлительно, магично, сокрушительно, но это не музыка. Скрябин был в мечте. Он предполагал создать такое произведение, которое, будучи исполнено где-то в Гималаях, произведет сотрясение человеческого, организма, так что появится новое существо. Для своей миро-дробящей мистерии он написал либретто, довольно беспомощное, но дело не в том, а в нежелании считаться с реальностью музыкальной стихии как таковой, в стремлении выйти за ее пределы, тогда как музыка Моцарта или Баха бесконечно действеннее скрябинской, хотя она и только музыка. Один третьестепенный писатель высказывает мысль: «Россия — страна пророков». Да, только лжепророков. Каждый одаренный человек хочет быть не тем, что он есть и чем он может быть реально, а презирает свои реальные способности и в мечтах делается переустроителем мироздания: Толстой, Гоголь, Достоевский, Скрябин, Иванов (художник), Ге и т. д., и т. д. Только Пушкин и Глинка истинные реалисты. Мудрость — в умении себя ограничить и понимании своей действительной силы».

Еще раньше, в 1921 году, Алексей Федорович Лосев произнесет, пожалуй, самые жуткие слова о композиторе:

«Христианину грешно слушать Скрябина, и у него одно отношение к Скрябину — отвернуться от него, ибо молиться за него — тоже грешно. За сатанистов не молятся. Их анафематствуют».

Прежде чем произнести приговор, Лосев нарисует страшную картину падения Европы в язычество, ее утонченное сладострастие, ее грешный индивидуализм, вершиной и завершением которого ему привиделся

Скрябин, «перемоловший» в своем творчестве утонченность Шопена, «демонизм» Листа и размах Вагнера, впитавший чудовищную смесь язычества с христианством, которую явил немецкий идеализм Канта, Фихте, Гегеля.

«Слушая Скрябина, хочется броситься куда-то в бездну, хочется вскочить с места и сделать что-то небывалое и ужасное, хочется ломать и бить, убивать и самому быть растерзанным. Нет уже больше никаких норм и законов, забываются всякие правила и установки. Все тонет в эротическом Безумии и Восторге. Нет большей критики западноевропейской культуры, как творчество Скрябина, и нет более значительного знака «заката Европы», чем эта сладость экстаза, перед которой тяжелая громада библиотек и науки — пыль и прах, летающий легче пуха».

Это — не просто «обвинение». Это — смесь восхищения и содрогания, это «Свят! Свят! Свят!», произнесенное в момент, когда ты чувствуешь, как тебя затягивает жуткая бездна. Лосев, несомненно, сам пережил «искус» скрябинской музыки^[146], и — поспешил откреститься:

«Вот что случилось с романтизмом и идеализмом в творчестве Скрябина. Можно сказать, что существенное отличие его от романтической философии и музыки — это анархия разврата, захватывающая в свою бездну всю гамму настроений от будуара до вселенской Мистерии. Скрябин, как никто другой, показал всю сладость и какую-то тайную правду разврата. В этом смраде мазохизма, садизма, всякого рода изнасилований, в эротическом хаосе, где Скрябин берет мир как женщину и укусы змеи дарят ему неизъяснимое наслаждение, — во всей этой языческой мерзости, которая изгоняется только постом и молитвой, Скрябин обнаружил чисто религиозную стихию, и он, повторяю, один из немногих гениев, которые дают возможность конкретно пережить язычество и его какую-то ничем не уничтожимую правду».

Смерть Скрябина породила долгую «тяжбу» с его гением. Слово «сатанизм» приклеилось к образу композитора с легкой руки прежнего друга, Леонида Сабанеева. Почти каждый, спорящий со Скрябиным, чувствовал неистовую силу его музыки, и — впадал в очередную «мистирию».

Собрать воедино все эти отзывы и свести к единому знаменателю — невероятно трудно. Люди религиозные или с сильной мистической «жилкой» усмотрят неприятные «странности» в самом уходе Скрябина. Какая-то внезапная и «нечистая» смерть, будто злая сила вобралась внутрь его существа. Но ведь и обычное, «внемистическое» объяснение не менее

убедительно: композитор настолько истощил себя концертами, а еще более — творчеством, которому отдавался без остатка, работая непрерывно и с полным напряжением сил, что его организм, сумевший «победить» заражение в 1914 году, на следующий год уже не смог собрать сил, чтобы одолеть болезнь.

Но есть и другое «мистическое» событие в посмертной скрябинской судьбе. Маленький Юлиан поражал своей исключительной одаренностью. Запоминались не только удивительные и по-скрябински ласковые фразы, слетавшие с его детского языка, вроде: «У тебя мелодичные ручки» — глядя на мать, или, после зрелища ночного неба: «Я напировался звездами». Поражали его музыкальность, его облик, его манера играть. Многие знакомые Скрябина, глядя на этого ребенка, чувствовали неодолимую дрожь: до того он напоминал отца, усаживаясь за рояль. То же впечатление — от немногочисленных его сочинений. Маленькие пьесы Юлиана Скрябина поражают и стройностью формы, и гармоническим языком. То, к чему Александр Николаевич Скрябин пришел к концу жизни, его сын впитывал с колыбели. «Обертоновый» язык Скрябина не был для Юлиана «личным открытием», он был для него *изначален*, как для других детей, выросших в музыкальной среде, естествен язык классической музыки. Маленький Юлиан начинал свой композиторский путь с того, на чем оборвалась жизнь отца. Не на его ли долю выпадала задача Скрябина — «досоздать» «Мистерию»?

...Он утонул в Днепре в возрасте одиннадцати лет. После этого окончательно надломилась и жизнь Татьяны Федоровны Шлёцер.

Судьба второй жены композитора — по немногим свидетельствам — вела ее к церковной жизни. Внешне — это была строгая, скорбная женщина, которая, пройдя через горе, никому не открывала своего неизбывного страдания. Она ненадолго пережила мужа и сына — скончалась 10 марта 1922 года на тридцать девятом году жизни. Несколько ранее, 27 ноября 1920-го, уйдет из жизни первая жена композитора, Вера Ивановна. «Оборванность» и этих судеб современникам тоже покажется странной.

В жизни и смерти Скрябина было много загадок: предчувствуемое число, когда он должен покинуть мир, гибель детей, последние часы...

Один исследователь Василия Васильевича Розанова утверждал: мы знаем Розанова-консерватора, мы знаем Розанова времени «Апокалипсиса нашего времени», когда он «сжигал» все, чему ранее поклонялся, сжигал с отчаяния, потеряв родину и единственного сына. И мы не знаем последнего Розанова, о котором — лишь несколько свидетельств, Розанова, который

вдруг увидел «кресты» и успокоился душой в последнем смирении. Много можно повторить и о Скрябине. Мы не очень хорошо знаем Скрябина-христианина, который в пятнадцать-шестнадцать лет много думает о Боге, лишь маленький листочек, случайно оставленный им в Евангелии бабушки, дает некоторое представление о его вере, да еще дерзкий ответ молодого Скрябина на вопрос Владимира Ивановича Танеева: «Да вы никак и в Бога веруете?» — «Да, верую». Уже не так мало мы знаем о Скрябине-нищшеанце, «гуляке праздном». Но более всего написано и сказано о Скрябине-«солипсисте» и Скрябине, замыслившем «Мистерию». Однако что знаем мы о Скрябине последних часов, кроме того, что он, как любой православный, причащался перед смертью? Отголосок этого Скрябина — лишь в воспоминаниях Морозовой (слова изможденного, измученного болями композитора, что испытания нам посланы, чтобы мы были лучше), да почти случайно услышанная фраза на похоронах, прозвучавшая из уст Татьяны Федоровны: «Каждое мгновение — Голгофа».

*

Можно что угодно выдумывать про «сатанизм» Скрябина. Но человек, умирающий в пасхальные дни, — это человек прощенный. Тем более что были и *такие* мысли о творчестве композитора.

В 1915 году, под впечатлением кончины композитора, Осип Мандельштам напишет статью «Скрябин и христианство». По тем обрывкам, которые сохранились от этого сочинения, чувствуются некоторое «качание», не совсем полная уверенность автора в выводах. Но три фрагмента ясно выхватили ощущения, которые столь же убедительны в своих интуициях, как и высказывания Андреева, Флоренского и Лосева.

— «Пушкин и Скрябин — два превращения одного солнца, два перебоя одного сердца. Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним свое солнце. Они явили пример соборной, русской кончины, умерли полной смертью, как живут полной жизнью, их личность, умирая, расширилась до символа целого народа, и солнце-сердце умирающего остановилось навеки в зените страдания и славы».

— «Скрябин — следующая после Пушкина ступень русского эллинизма, дальнейшее закономерное раскрытие эллинистической природы русского духа. Огромная ценность Скрябина для России и для христианства обусловлена тем, что он безумствующий эллин. Через него Эллада породнилась с русскими раскольниками, сожигавшими себя в

гробах. Во всяком случае, к ним он гораздо ближе, чем к западным теософам. Его хилиазм — чисто русская жажда спасения; античного в нем — то безумие, с которым он выразил эту жажду».

— «Вспомнить во что бы то ни стало! Побороть забвение — хотя бы это стоило смерти: вот девиз Скрябина, вот героическое устремление его искусства! В этом смысле я сказал, что смерть Скрябина есть высший акт его творчества, что она проливает на него ослепительный и неожиданный свет».

Что-то близкое этому о покойном композиторе скажет и Вячеслав Иванов, которого — как ни парадоксально здесь это! — Алексей Федорович Лосев всегда был готов признать своим учителем:

«...теоретические положения его о соборности и хоровом действе проникнуты были пафосом мистического реализма и отличались от моих чаяний, по существу, только тем, что они были для него еще и непосредственными практическими заданиями. Мы могли, пожалуй должны были, спорить только о высших формах религиозного сознания или исповедания; мистическая подоснова оказалась у нас общою, общими и многие частности интуитивного постижения, общим в особенности взгляд на смысл искусства».

И все-таки, оставляя в стороне всё это «неясное и нерешенное», можно заключить эту тяжбу со Скрябиным не только свидетельством: музыка его действует на душу и часто — просветляет, а вовсе не «затемняет» ее. О Скрябине нельзя говорить как о «сатанисте», «язычнике» или провидце «инфернальных бездн», который не ощутил на себе Божьего веяния. Нельзя потому, что великое творчество — всегда «по образу и подобию», ибо именно в творчестве человек подобен Творцу, хотя он и обречен оставаться лишь робким и слабым подобием.

И, отставляя в сторону суд человеческий, не уместнее ли прислушаться к голосу о. Василия Некрасова, говорившего последнее напутствие тем, кто прощался с композитором в церкви Николы на Песках:

«Теперь он идет на суд Божий, идет с трепетом, чтобы дать отчет правде Божией в своей вере и жизни.

Помолимся же, да воспарит его светлый дух к Богу, Которому он служил своими художественными взлетами, в неземную высь, и, как на крыльях серафимских, нашими молитвами да вознесется его душа в царство вечной красоты, и там, в небесной гармонии ангельских славословий, да найдет она полное удовлетворение своим земным, не достигнутым вполне устремлениям, а с ним истинное для себя счастье и нескончаемую радость безмятежного покоя.

Не говорите с тоскою: «Его нет». Говорите с благодарностью: «Он был».

И с глубокою любовью в сердце, с молитвой веры на устах скажите:

— Да будет его имя славно там, на небесах, как оно было славно и каким навеки останется здесь, на земле...»

*

В жизни великого художника всегда есть последняя правда: его жизнь и его творчество связаны неразрывно, как связаны между собой разные проекции одного и того же предмета. Жизнь Скрябина — это уход от тонального тяготения. Во всем: в музыке, в семье, в идеях.

Тяготение к тонике и земное тяготение имеют между собой черты родственные. Отход от традиционного тяготения равномошен «отлету» от земли. Чем дольше музыка не «приземляется» к тонике, тем больше в ней «полетности», тем меньше в ней «плоти». Скрябин шел ко все большей «обесплоченности», ко все большему полету. В последний период творчества он и вовсе отказался от неизбежного для классической музыки возвращения к тонике в конце произведения. Его музыка «не кончается, но обрывается» — это не только шутка современника. Скрябин настолько ушел в мир своей мечты, что не хотел «приземляться». Ему настолько человеческая история казалась исчерпанной, что он и финалами своих произведений без унылой тоники в конце звал в иной мир. Все последние годы он «на отлете», как «на отлете» были и его сочинения. И собственная жизнь его также оборвалась, как «обрывались» его произведения. Его гармония, это настоящее открытие XX века, стала и его судьбой. И, значит, он исполнил главный нравственный постулат всякой человеческой жизни: живи так, как думаешь и согласно главному своему делу. Или, если сказать проще, «живи по правде».

Не потому ль ему было явлено — пусть и в невероятных образах — время, которое грядет?

Сабанеев вспоминал слова Павла Флоренского, произнесенные на похоронах Скрябина: «Он не свершил то, что хотел свершить. Но я вижу, что через тридцать два года, возможно, произойдет то, о чем он думал».

Когда Сабанеев слагал коротенькие воспоминания о Флоренском, он полагал, что о. Павел через скрябинскую идею «гибели мира» напроорочил собственную смерть.

Почему Леонид Леонидович посчитал, что Флоренский умер в 1947-м,

на десять лет позже своей настоящей смерти? Почему в «Воспоминаниях о Скрыбине» эти слова Флоренского вспомнит другой свидетель? Почему Сабанеев путается в цифрах: в двадцать пятом году назовет тридцать три года, в старости — тридцать два. Похоже, в первый раз осторожный Леонид Леонидович попытался «подогнать» цифру под возраст Христа. Во второй — под дату воображаемой смерти о. Павла Флоренского. Но, быть может, число было иное — три года (1918-й)? или тридцать лет (1945-й)?

О. Павел ушел из жизни раньше последней даты. Но слова его, что «Мистерия», быть может, вовсе не химера, а будущая реальность — почти пророческие слова.

Начало Второй мировой войны — разве оно не подобно «зову» на всемирное «Предварительное действие», на «дематериализацию», только не духовную, а вполне «физическую»? И атомный гриб, взвившийся в 1945-м, — не был разве началом «развоплощения»?

Вот поэтический отклик на подступающую «обесплоченность» мира одного из последних великих русских лириков, Георгия Иванова:

Не станет ни Европы, ни Америки,
Ни Царскосельских парков, ни Москвы —
Припадок атомической истерии
Все распылит в сиянье синевы.
Потом над морем ласково протянется
Последний всепрощающий дымок...
И Тот, Кто мог помочь и не помог,
В предвечном одиночестве останется.

А вот другой отклик, Николая Заболоцкого, не менее мощный:

...Но ведь в жизни солдаты мы,
И уже на пределах ума
Содрогаются атомы,
Белым вихрем взметая дома.
Как безумные мельницы,
Машут войны крылами вокруг.
Где ж ты, иволга, леса отшельница?
Что ты смолкла, мой друг?

Окруженная взрывами,

Над рекой, где чернеет камыш,
Ты летишь над обрывами,
Над руинами смерти летишь.
Молчаливая странница,
Ты меня провожаешь на бой,
И смертельное облако тянется
Над твоей головой.

Но венчает гибель в этом стихотворении — не одиночество Творца, как у Георгия Иванова, но возрождение, пробуждение к новой жизни, и совсем по-скрябински:

За великими реками
Встанет солнце, и в утренней мгле
С опаленными веками
Припаду я, убитый, к земле.
Крикнув бешеным вороном,
Весь дрожа, замолчит пулемет.
И тогда в моем сердце разорванном
Голос твой запоеет.

И над рощей березовой,
Над березовой рощей моей,
Где лавиною розовой
Льются листья с высоких ветвей,
Где под каплей божественной
Холодеет кусочек цветка, —
Встанет утро победы торжественной
На века.

Экстатические «взвихрения» музыки Скрябина и экстатические «выбросы» истории XX века — одной природы. Да и не есть ли история XX века — та же скрябинская «Мистерия», которая решила свершиться без всякой музыки, а значит, и без Скрябина? Не стала ли смерть композитора началом новой, «безмузыкальной» эры?

«Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?!» — в отчаянии воскликнул однажды Гоголь. И эхом звучат ему слова Блока:

«Ничего, кроме музыки, не спасет». Скрябин и был одним из воплощений мировой музыки. И потому без его произведений мир уже вряд ли сможет существовать.

ПРИЛОЖЕНИЕ

М. К. Морозова
ВОСПОМИНАНИЯ ОБ
АЛЕКСАНДРЕ НИКОЛАЕВИЧЕ СКРЯБИНЕ

Зимой 1895/96 года я познакомилась с А. Н. Скрябиным. Его привез к нам В. И. Сафонов, директор Московской консерватории, его учитель и Друг. Василий Ильич уже задолго до этого много говорил нам о своем ученике Скрябине, как о большом таланте, называя его «русским Шопеном». Сафонов не только восхищался талантом Скрябина, но и любил его и даже «носился» с ним. Мы, заранее уже подготовленные, очень обрадовались появлению Василия Ильича со Скрябиным. Это было в одно из воскресений днем, когда у нас в течение многих лет собиралось к завтраку большое общество. Скрябин вошел очень скромно, в его манере здороваться была даже церемонность, и сел в стороне. Я его внимательно в это время разглядывала, но, конечно, старалась это делать незаметно. Он имел болезненный вид. В его внешности в то время еще не было видно тех особенных для него характерных черт, его манеры держать голову вверх и его летящей походки, с которыми связался в воспоминании о нем его образ. Наоборот, его движения были скорее скованными и вид его казался подавленным. Он сел один к столу, руку положил на стол и все время делал легкие движения кистью. Я это хорошо запомнила, потому что на руках у него были надеты красные шерстяные напульсники (связанные его бабушкой, как я после узнала). Выражение глаз его было совершенно отсутствующее и даже страдающее; видно было, что ему очень скучно и не по себе. Вот все, что сохранилось у меня в памяти о нашем первом знакомстве. В дальнейшем мы встречались у В. И. Сафонова, где я часто бывала. Там я услышала впервые музыку и игру Скрябина. Вещи его меня поразили своей красотой, тонкостью и изысканными гармониями. Внешне они казались навеянными Шопеном, но в то же время в них ярко проявлялся какой-то своеобразный, присущий Скрябину, характер и особенные гармонии. Игра его производила прямо чарующее впечатление. Скрябин посещал изредка музыкальные вечера, которые часто бывали у нас в доме. Помню один из таких вечеров, на котором играл знаменитый в то

время пианист Иосиф Гофман. На этом вечере была также Вера Ивановна Исакович, будущая жена Скрябина, очень миловидная брюнетка с большими, черными, грустными глазами. Приблизительно в это же время я помню один концерт Скрябина, который он давал в доме Сабашникова на Арбате (где теперь театр Вахтангова). Собралось много народа, зал был большой. Программа состояла из произведений Скрябина. В то время Александр Николаевич очень страдал невралгией правой руки и поэтому написал ряд вещей для левой руки, которые в этот вечер исполнил. Публика встречала каждую сыгранную им вещь с каким-то недоумением, раздавались очень слабые аплодисменты. В зале царила тишина, многие стали скоро разъезжаться. Видно было, что широкая публика еще не воспринимала музыки Скрябина, но, конечно, у него и тогда уже был круг горячих поклонников. В 1897 году мы услышали о свадьбе А. Н. Скрябина с В. И. Исакович. Я очень этому обрадовалась, так как знала, хотя очень поверхностно, Веру Ивановну и находила ее очаровательной. Кроме того, я была на симфоническом концерте в большом зале Благородного собрания, где В. И. Исакович исполняла концерт Чайковского, как окончившая консерваторию с золотой медалью. Меня поразила ее прекрасная, сильная игра. Осенью этого же 97-го года мы поехали в Ялту с детьми на всю осень. Вдруг однажды там мне говорят, что меня спрашивают господин с дамой. Бегу вниз и вижу Скрябина с Верой Ивановной. Они случайно узнали, что мы в Ялте и зашли к нам. Я была очень им рада. Они только что приехали в Крым после свадьбы. Они вошли к нам наверх, посидели и поговорили. Я с трудом могла скрыть свое изумление, глядя на них. Оба они имели совершенно убитый вид, какая-то печать тоски, разочарованности лежала на их лицах. Я слышала от В. И. Сафонова самые радостные сообщения об этой свадьбе и сама радовалась, правда очень мало зная их облик. Теперь их печальный вид заставил меня глубоко задуматься и недоумевать. Впечатление это запало мне в душу. Я потом ездила к ним в Гурзуф, но не застала их. В течение следующих лет мы встречались очень редко. Я всегда посещала концерты, где исполнялись произведения Скрябина. Помню исполнение его первой симфонии под управлением В. И. Сафонова, в 1901 году^[147], и его Фортепианного концерта с оркестром. В. И. Сафонов, особенно горячо относясь к Скрябину, очень много всегда работал над его произведениями и особенно тщательно обставлял их исполнение. Также я помню, что кн. С. Н. Трубецкой написал статью перед концертом, в которой хотел обратить внимание публики на выдающийся талант композитора. В это время, в 1901 году, я как-то беседовала с В. И. Сафоновым о своих

музыкальных занятиях, которые я очень любила, но которые у меня как-то не ладились. Василий Ильич мне посоветовал обратиться к Скрябину и просить его заниматься со мной. Этот совет меня очень взволновал, обрадовал, но и смутил: я не чувствовала себя достойной отнимать время у Александра Николаевича. Но Сафонов, со свойственной ему энергией, все сам обсудил со Скрябиным и устроил мне урок с ним раз в неделю. Помню, с каким волнением и страхом я ждала прихода Скрябина. Он принялся сначала за полную перестановку моей руки. Я так хорошо помню его тонкую маленькую руку, которая самыми кончиками пальцев как бы впивалась в клавиши. Я так старалась, так много упражнялась, так напрягала руки, что они у меня скоро заболели. Пришлось пропускать уроки и серьезно лечить руки. Как преподаватель Скрябин был, с одной стороны, совершенно исключительный. Он мог совершенно захватить ученика своей музыкой и своей игрой, мог подчинить его своему настроению и действительно заставить работать и добиваться совершенствования. С другой стороны, Скрябин вообще тяготился преподаванием, и его не интересовала педагогическая сторона, он в нее мало вдумывался, слишком он горел творческим огнем. Трудно было также ученику примениться к отношению Александра Николаевича ко всему искусству в целом. Он смотрел на все классическое искусство до Бетховена как на умершее. Вообще Скрябин никогда не жил в прошлом, он весь был в будущем. Бетховена он признавал, потому что от него пошло все новое искусство, но он его не любил. Конечно, он давал ученикам разучивать вещи всех композиторов, но делал это без особой любви и увлечения. Он любил Шопена, Листа и Вагнера, ими он увлекался. Все эти три композитора оказали на него некоторое, но очень преходящее влияние. Шопен был ему субъективно близок своим лиризмом, а Лист его пленял своей чарующей звучностью, он часто об этом говорил. Вагнером же он очень интересовался как личностью, его мыслями о синтетическом искусстве, и вообще грандиозный размах идей Вагнера его увлекал. Музыка Вагнера также увлекала его, что и отразилось на 3-й симфонии. Чайковского он очень не любил, а о других современных композиторах он никогда не говорил, они как будто не существовали для него. Для меня лично уроки со Скрябиным и связанная с ними работа были началом перелома в моей жизни, и я страшно держалась за эти занятия, которые являлись каким-то своего рода якорем спасения для меня. Как раз в течение 1902 и 1903 года мой муж был безнадежно болен и скончался в конце 1903 года. Моя музыкальная работа отвлекала и поддерживала меня в это тяжелое время и давала мне духовные силы справиться с тяжелым

испытанием. Александр Николаевич, конечно, в начале наших занятий ничего этого не знал. Его скорее тяготил этот урок, и все мои пропуски и недочеты он принимал за недостаточную серьезность отношения. Через некоторое время после начала наших занятий мы как-то встретились в Большом театре. Мы занимали ложу бенуара. В антракте Скрябин пришел к нам, и мы сели с ним побеседовать в аванложе на диванчик. Александр Николаевич очень мягко и деликатно, что было ему вообще присуще, подходя издали, стал отказываться от урока со мной, говоря это все, он не заметил, что у меня из глаз лились градом горькие слезы. Вдруг он повернулся ко мне и увидел, что со мной делается. Надо было видеть, как он взволновался, как смутился, с каким искренним, неподдельным раскаянием стал извиняться передо мной и брать свой отказ обратно. Тут мне удалось ему высказать, какое значение для моей личной жизни имеет моя музыкальная работа под его руководством. Александр Николаевич со свойственной ему добротой и отзывчивостью сразу пошел мне навстречу и сказал, что будет заниматься со мной непременно. Он сказал, что хочет оказать мне дружескую помощь и потому никакого гонорара за уроки брать не хочет, тогда он будет чувствовать себя свободным. При этом лицо его было таким милым, глаза так сияли лаской и добротой, что сердце мое было покорено на всю жизнь. И сейчас, хотя прошло с тех пор почти сорок лет, когда я это пишу, меня также волнует и радует воспоминание об этом событии, которое положило основание нашей дружбе. Оно дало мне радость пережить многие незабвенные часы и дни, которые оказали такое большое влияние на мой внутренний мир и дали мне силу начать новую жизнь.

В течение 1902 и 1903 года я брала уроки у Скрябина и часто с ним виделась. Эти постоянные встречи и занятия с Александром Николаевичем меня очень с ним сблизили. В Скрябине была необыкновенно повышенная, интенсивная духовная жизнь, которая неизбежно сообщалась каждому, кто близко стоял к нему. В нем была какая-то окрыленность, огромная вера в достижение цели, в победу, любовь к жизни и вера в ее прекрасный смысл, поэтому атмосфера, которая создавалась в общении с ним, была какой-то особенно радостной. Кроме того, он был так человечески прост, ласков, экспансивен, полон оживленья, часто шаловлив и весел. Он был так щедр, никогда не скупился играть вам часа два подряд, если вы жаждали слышать

его музыку, рассказывать свои мысли, если вы хотели понять что-нибудь, что вам было неясно. Кроме того, благодаря его экспансивности и общительности, вы непременно посвящались во все самые интимные и мельчайшие подробности его жизни, во все качества и недостатки его, он становился для вас живым, близким и дорогим человеком, которого вы начинали горячо любить. Это создавало особенную теплоту кругом него. Самая внешность его была очень изящна и привлекательна и приобрела с годами отпечаток какой-то особой, изысканной тонкости. Особенно запечатлевались его глаза; большею частью с приподнятыми бровями, глаза, какие-то опьяненные той внутренней, интенсивной игрой творческой фантазии, которая была ему так свойственна, иногда отсутствующие, как бы ушедшие в себя, а иногда вдруг ужасно оживленные, бедовые, даже шаловливые и добрые. Также походка его была очень характерна: воздушная, стремительная, почти летящая вперед, и манера держать голову вверх, слегка закинутой назад. Все тело его казалось таким легким, почти невесомым. Очень симпатичны были вихры на макушке, которые никогда не слушались и иногда торчали в разные стороны, на что Александр Николаевич часто не на шутку сердился. В общем, в его образе ярко сплетались две противоположные черты: с одной стороны, напряженная одержимость одной идеей, причем эта идея имела грандиозный, мировой размах, с другой — в жизни он был почти ребенком. Особенным же и лучшим, что было в нем, была, конечно, его музыка и его игра. Его игра была совершенно волшебная, ни с кем не сравнимая. Сколько красоты, нежности и певучести было в звуке, какое *pianissimo*, какая тонкость нюансов. Какая-то нездешняя легкость, как будто он отрывался иногда от земли и улетал в другие сферы, «к далекой звезде» (как он сам раз сказал про полет в 4-й сонате). Также его фразировка имела очень своеобразный характер, несколько нервно-повышенный, слегка капризный и порывистый. Конечно, я говорю о его игре в интимной обстановке, тут он как бы творил свои вещи! Наоборот, эстрада и большой зал парализовывали его. Я помню, что как-то раз за ужином, в Москве, после концерта, он говорил мне даже с некоторой иронией над самим собой: «Как же это, я готовлю себя к мировой роли, а выйти на эстраду перед публикой для меня всегда настоящее страданье!»

Из его произведений, кроме многих прелюдий и этюдов, мне лично особенно дороги 4-я соната и 3-я симфония, которые были им написаны за то время, о котором я говорю, и которые он так часто мне играл. С этими вещами связано для меня лучшее время общения моего с Александром Николаевичем. И в 4-й сонате, и в 3-й симфонии проходит та же тема

какого-то созерцанья или мечты, борьбы, освобождения и полета. 3-я симфония, «Божественная поэма», как бы отражает представление Скрябина о мироздании. Мне кажется, что это единственное произведение Скрябина, где есть тема природы. Музыка симфонии удивительно красива, несколько напоминает Вагнера. 4-я соната есть, по-моему, чистое произведение скрябинского духа, чудная вещь и необыкновенно цельная, вылилась у него как будто одним вдохновением. Я очень часто слушала за все это время игру Александра Николаевича, так как он почти всегда оставался после урока и садился за рояль. Это было отдыхом для него, как он говорил. Я так живо помню большую анфиладу чуть освещенных комнат, большой зал в полумраке, у самого рояля маленькая лампочка с бронзовым рефлектором, освещающим клавиатуру, и мечтательную тонкую фигуру Скрябина. Необыкновенно задумчиво звучала первая тема второй части 3-й симфонии, постепенно звуки росли, расширялись и доходили до огромного подъема. Я пряталась где-нибудь на диване в уголке, в совсем почти темной гостиной и оттуда наблюдала Александра Николаевича, боясь пошевелиться, чтобы не нарушить очарования. Что это была за музыка! Мне кажется, что я слышу ее и сейчас! И — когда Александр Николаевич начинал играть что-то необыкновенной красоты, но мне незнакомое, тогда я спрашивала «что это», и он говорил: «Это из моей будущей оперы». Меня часто поражало его лицо, когда он играл. Видно было, что он забывал все окружающее и уходил своей мечтой куда-то, глаза смотрели вдаль, как будто поверх всего, и по лицу блуждала какая-то странная, блаженная улыбка. Я так помню его лицо в такие минуты. Часто после этого мы вели беседы, и Александр Николаевич стал посвящать меня в свое мировоззрение, в свое «ученье», как он говорил. Часто не хотелось прерывать беседы, тогда я шла провожать Александра Николаевича. Иногда, несмотря на дождь, ветер или метель, мы долго шли по бульварам, Смоленскому и Новинскому, мне казалось, что мы не идем, а летим на крыльях к какой-то новой жизни.

Александр Николаевич говорил о своем большом сочинении, о своей «опере», как он ее тогда называл, но эта опера вырастала у него в мировое событие, которое должно преобразить мир. Он сам станет центром мира через свое искусство и зажжет все человечество огнем творчества. Искусство сольется с жизнью и преобразит ее. Необыкновенен был тот подъем, которым прямо горел Александр Николаевич, та устремленность к одной цели. Когда он говорил, глаза его были то мечтательны, то блистали радостью, то казались опьяненными мыслью о борьбе и о победе, в которую он так верил. Я в то время еще мало была знакома с его

«ученьем», не все еще понимала, но то, что он говорил, тот размах мысли и фантазии, который в нем был, и эта вера в победу творческой силы человека открывали мне какой-то бесконечный горизонт, и я чувствовала, что рамки моей духовной жизни раздвигались, и это вызывало такой подъем, такое желание жить и действовать, какого я еще не переживала до того времени.

Один раз Александр Николаевич обещал мне ближе познакомить меня со своим «учением» и пришел на целый вечер с большой тетрадью, в целый лист писчей бумаги, переплетенной в темный переплет. Это были его записи, наброски отдельных мыслей, часто выраженных схемами и геометрическими рисунками. Меня очень поразили эти схемы, линии и сферические рисунки, которые он чертил. Как странно сочеталась в нем философская фантазия с таким стремлением рационализировать, так сухо приводить все свои мысли к математически точным схемам.

Скрябин часто заходил к С. Н. Трубецкому, который руководил его философским чтением. Я помню, что Трубецкой ему советовал начать с «Введения в философию» Паульсена, потом читать Куно Фишера, Виндельбанда и свой курс древней философии. Александр Николаевич сообщал мне об этих книгах, и я очень добросовестно их читала. Александр Николаевич особенно много никогда не читал, он брал книгу, схватывал ее суть, принимал или отвергал ее. Но изучать что-нибудь было ему несвойственно. Вообще, философия не была для него кабинетной работой, она была всей его духовной жизнью. Вся «его» мысль, «его» цель была ему ясна и в нем заключалась целиком. Ему только нужно было толкование той или другой детали своей мысли, уяснение или подтверждение ее. Я не помню также Александра Николаевича читающим какое-нибудь литературное произведение. Конечно, его мысль получала толчок или развитие от соприкосновения с другими мыслителями. Например, я помню его беседы о Ницше, Вагнере, Фихте и Блаватской. Каждый из этих мыслителей оставил некоторый след на развитии мыслей Скрябина. Но больше всего любил Скрябин живую философскую беседу, ей он предавался с большим увлечением.

Я действительно счастлива, что судьба дала мне возможность слышать часто музыку Скрябина и его беседы, которые давали большой толчок моему развитию. Эти два года, проведенные в частом общении со Скрябиным, одно из лучших воспоминаний моей жизни.

В это же время я часто бывала у Скрябиных и подолгу беседовала с Верой. Скоро мы стали очень откровенно говорить друг с другом. Передо мной открылась жизнь Веры, полная самоотвержения и преданности Александру Николаевичу. Почти ежегодно у нее рождались дети, она была полна забот, денег было очень мало. Дети и домашние заботы оторвали ее от музыки. Всю зиму я видела ее дома в одном и том же более чем скромном бумазейном платице, она во всем экономила, лишь бы Сашеньке можно было сшить сюртук у Мейстера, тогда очень хорошего и дорогого портного. Александр Николаевич, надо сказать, был большим франтом. Я помню его, делающего визиты, всегда в очень хорошо сшитом и отглаженном сюртуке, в очень высоком бело-накрахмаленном воротничке, в лайковых темных перчатках, очень церемонным и светским. Вера и в концертах, и в гостях всегда была очень скромно и просто одета. Отношения их сложились так, что Александр Николаевич жил своей жизнью, но ничего не скрывал от Веры. О каждом своем легком увлечении он сообщал во всех подробностях Жуче. Александр Николаевич звал Веру Жучей (от Жучка, из-за очень черных и блестящих волос ее). Вера очень перестрадывала все это, но как-то безответно относилась, как бы считая своим долгом все принимать и терпеть как необходимое и нужное для развития таланта Александра Николаевича. Она считала своим долгом дать ему свободу. О своем духовном мире, свои мысли и чаяния Александр Николаевич, конечно, также сообщал Вере, но тут он не встречал ни того понимания, ни той экспансивности и энтузиазма, которые ему были так нужны. Вера сама это чувствовала и сама иронизировала над собой, над своей, как она говорила, «тупостью». Ей очень хотелось познакомиться с философией, разобраться самой и понять мысли Александра Николаевича. Она как-то летом писала мне: «Начала читать одну философскую книгу, не знаю, осилю ли, начало поняла, а что будет дальше неизвестно». В другом письме она мне писала: «Что касается философии, то дело плохо. Ничего не понимаю. Страшно неспособна!» Скромность, искренность и чистота ее были прямо удивительны. И такую она осталась на всю свою жизнь. Перед Александром Николаевичем как художником и творцом она преклонялась, но к его замыслам о Мистерии, которая преобразит мир, к его вере в свое назначение она относилась с недоверием и страхом, боялась его «сверхчеловеческой», как она всегда говорила, задачи. Она была очень здоровой и рассудительной, и это была та черта, которая отдаляла от нее Александра Николаевича и заставляла его искать общения с другими.

В 1902 году Александр Николаевич преподавал в Екатерининском женском институте. Там у него училась Маруся Б., очень хорошенькая и

смелая девушка лет 17-ти. Она совершенно вскружила голову Александру Николаевичу, заverteла его так, что он даже считал своим долгом развестись с Верой и жениться на ней. Я помню, как он постоянно забежал ко мне поговорить об этом и часто просил меня послать записку и ждал, пока посланный вернется с ответом. Но Маруся Б. разрубила сама этот узел, вдруг уехав в Петербург, что было совершенно неожиданно для Александра Николаевича. Оттуда она раза два приезжала повидаться с ним, проводила с ним очень весело несколько часов и опять уезжала. Александр Николаевич был восхищен ею и даже впоследствии вспоминал с восторгом часы, проведенные с ней. Эта история наделала шума и подняла много сплетен. Александра Николаевича обвиняли в неблагородном поступке. Я знала подробности этого события еще совсем с другой стороны; подруга Маруси Б. была моей родственницей и рассказывала мне об этом подробно, зная мою близость к Скрябиным. Без сомнения, инициатива всецело принадлежала Марусе Б., она не останавливалась ни перед какими средствами, чтобы увлечь Скрябина и заставить его потерять голову. Она даже побилась в этом об заклад со своими подругами. Она добилась своего, а потом взяла и уехала. Безусловно, Александр Николаевич мог увлечься и потерять голову по свойству своей увлекающейся натуры, особенно когда он подвергался такому энергичному нападению, но, чтобы он действовал сам, преследуя цель увлечь или соблазнить кого-нибудь — это было совершенно исключено. Вера была посвящена во все подробности этого события, Александр Николаевич иначе не мог.

В том же 1902 году приехали в Москву Татьяна Федоровна Шлёцер со своим братом Борисом Федоровичем. Приезд их произвел огромное и глубокое впечатление на Скрябина. Они приехали из Брюсселя, специально желая познакомиться с ним, музыку его они хорошо знали и очень увлекались ею. Кроме того, Борис Федорович учился на философском факультете Брюссельского университета, был философски образованный человек. У Александра Николаевича в это время совершенно не было близкого человека, в то же время специалиста, с которым он мог бы обмениваться своими философскими мыслями постоянно и в интимной обстановке, что ему было очень нужно. С. Н. Трубецкой, хотя очень любил Скрябина и очень высоко ставил его талант, но был слишком большим специалистом и ученым, с которым трудно было всегда общаться. А тут явился молодой человек, увлеченный его музыкой и близкий его идеям. Сестра его, Татьяна Федоровна, по словам Скрябина, очень интересная девушка, очень восприимчивая к музыке и к философии. Александр Николаевич страшно высоко их ставил и был совершенно побежден их

культурностью, независимостью их суждений и взглядов, их энергией. По характеру, по внешнему воспитанию и по красивому французскому языку они были скорее европейцами, что очень нравилось Скрябину. Борис Федорович скоро уехал, а Татьяна Федоровна осталась и брала уроки у Скрябина. Постоянно встречаясь, они скоро увлеклись друг другом, и у них завязались близкие отношения. Вскоре после приезда Татьяны Федоровны в Москву Александр Николаевич меня пригласил к себе с тем, чтобы познакомить с ней. Я хорошо помню, как я пришла и мы втроем с Верой сидели в гостиной и ожидали прихода Татьяны Федоровны. Позвонили, и Александр Николаевич побежал открывать дверь и вдруг вбежал растерянный и стал нас звать: «Идите скорей, Татьяне Федоровне дурно!» Потом он опять побежал и привел ее очень бледную, едва державшуюся на ногах. Ей, оказывается, очень трудно было взойти так высоко по лестнице на 4-й этаж. Скрябин жил тогда угол Мерзляковского и Хлебниковского переулков, дом 1. Александр Николаевич мне раньше говорил, что она очень слабого здоровья, даже склонная к туберкулезу. Теперь я могла наблюдать, что это вызывало с его стороны очень бережное отношение к ней и заставляло его как-то особенно заботливо суетиться около нее. Мне показалась Татьяна Федоровна очень интересной. Она была темная брюнетка, довольно смуглая, с очень красивыми, большими томными глазами. Ее портил очень небольшой рост при крупной голове и крупных чертах лица. Мне показалась она умной, очень сдержанной и скорее холодной. По рассказам Александра Николаевича, я скоро поняла, что Татьяна Федоровна разделяла все его философские мысли, принимала их всецело. Это обстоятельство, в связи с ее увлечением его музыкой и независимостью ее взглядов, которая очень импонировала Александру Николаевичу, все это вместе произвело неотразимое впечатление на него. Он встретил впервые на своем пути женщину, которая отвечала всем его духовным требованиям и которая в то же время шла на все для него, ничего не требуя от него. Я думаю, что Татьяна Федоровна была умна и с большой волей, она знала, чего она хотела и, по-видимому, скоро поняла мягкий и уступчивый характер Скрябина. Он был одинок в своей личной жизни, в духовном отношении, и не встречал в Вере глубокого понимания своего творчества. Но в то же время он имел в ней бескорыстного, преданного друга, оберегавшего его покой, не делающего ему никаких сцен и упреков. Он пользовался с ней полной свободой, которая ему была так нужна для разнообразия впечатлений и переживаний. Мне кажется, что для Скрябина, для его натуры, это было необходимо. Когда Александр Николаевич стал мне говорить о своем сближении с Татьяной Федоровной, то я с большим

интересом и сочувствием отнеслась к этому, думая, что эти отношения не примут глубокого характера. Но скоро меня начала пугать серьезность этого сближения, а также пугала мысль о том, что это могло привести к необходимости разрыва с семьей. Он стал уже об этом говорить. Вера все это знала, но она твердо надеялась не то, что это лишь увлечение, которое может пройти.

Не могу не упомянуть, что в 1903 году, в марте, исполнялась 2-я симфония Скрябина под управлением В. И. Сафонова, который, как всегда, положил все силы на исполнение симфонии и очень много поработал над ней. Концерт прошел с большим успехом. После концерта мы поехали вчетвером, В. И. Сафонов, Скрябин, молодой музыкант Ф. Ф. Кенеман и я ужинать в ресторан «Эрмитаж», в отдельный кабинет. После ужина Ф. Кенеман сел за рояль и все время играл, а Василий Ильич, видимо, решил поговорить со Скрябиным о том, что его беспокоило. Он очень горячо говорил и даже волновался. Я помню хорошо, что он как бы внушал Александру Николаевичу, что он должен ценить свою семейную жизнь, свою жену, которая его так любит и дает ему полную свободу. Что он не должен бросать консерваторию, что тогда он сам лично ему будет во всем помогать, исполнять его произведения и устраивать концерты. Скрябин послушно сидел и слушал, потом вдруг вскочил, близко, близко подсел к Сафонову и стал гладить его обеими руками по щекам, целовать и приговаривать нежные слова, благодарить, шутить и смеяться. Сафонов тоже рассмеялся, и остальной вечер прошел очень весело.

За все это время Александр Николаевич постоянно говорил о том, что очень тяготится преподаванием, что ему необходимо покончить с ним и отдаться всецело своему творчеству, но он колебался, так как не знал, как ему устроить свои дела с тем, чтобы уехать на долгое время за границу. В 1904 году, после смерти моего мужа, я могла самостоятельно располагать средствами, а потому мне пришлось в голову на основании нашей дружбы предложить Александру Николаевичу материальную помощь, пока он не найдет чего-нибудь более солидно обеспечивающего его работу. По желанию Александра Николаевича эта помощь должна была выражаться в ежегодной стипендии в 3–4 тысячи рублей, которая ему и высылалась ежегодно до 1-го января 1909 года, когда он стал получать доходы от издательства Кусевицкого. Эта стипендия вместе с получаемыми им суммами от издательства Беляева, где он печатал свои произведения в то время, могла дать ему возможность уехать за границу и отдаться исключительно своему творчеству. Так и было решено.

Александр Николаевич был очень доволен и стал готовиться к отъезду.

Помню, что незадолго до отъезда, в марте 1904 года, было у Александра Николаевича небольшое собрание музыкантов и друзей его; на этом собрании Скрябин сыграл на рояле 3-ю симфонию. Помню Татьяну Федоровну на этом вечере. Вскоре после этого Александр Николаевич с семьей уехал в Швейцарию, в Везна.

Везна было расположено на берегу Женевского озера, очень близко от Женевы. Скрябин нанял себе там маленький двухэтажный домик. Наверху была комната, в которой он работал, там стояло пианино. Из окон было видно озеро и горы. В мае этого же года я собиралась переехать со своей семьей в те же края на целый год. Александр Николаевич обещал подыскать для нас дачу поблизости от Везна. Я знала, что и Татьяна Федоровна собиралась туда же. Вскоре после отъезда Александра Николаевича из Москвы я получила от него письмо, в котором он писал, что нашел для нас виллу с большим парком на самом берегу озера. Мы сейчас же тронулись в путь, и я помню, как мы приехали в Женеву в очень жаркий, солнечный день. Нас было много: дети, кормилица, няня, гувернантка и учитель моего старшего сына. Александр Николаевич очень радостно нас встретил и тут же на перроне, несмотря на то, что я была окружена целой толпой своих домашних и носильщиков с нашими вещами, которые все остановились и ждали, и я чувствовала, что сердились на нас, начал ужасно оживленно мне рассказывать, что творится у него в Везна (он сказал именно слово «творится»), как он сдружился там с местными рыбаками на озере, как он говорит им о своем учении; они его воспринимают с энтузиазмом и хотят его сделать своим руководителем. Видно было по лицу Александра Николаевича, как это воодушевляло его, глаза его светились радостью, ему казалось это очень знаменательным. Позже, в Везна, я встречала у Скрябина этих рыбаков, о которых он говорил. Отто и его товарищи приходили довольно часто к нему. Отто, с которым особенно дружил Скрябин, был полный, розовый, смеющийся, с веселыми и умными глазами, в темно-синем берете и полосатой фуфайке. Он звал Скрябина просто «Alexander» и дружески хлопал его по плечу. Эти же рыбаки, по словам Александра Николаевича, были социалистами и мечтали о мировой революции. Александр Николаевич их привлекал своим подъемом, своей верой в победу и в новую жизнь и, конечно, своей простотой и ласковостью. Не будучи социалистом, Александр Николаевич

очень сочувствовал мировой революции, с нетерпением ожидал ее как первый шаг на пути освобождения человечества.

К нам в Нион Александр Николаевич не мог, к сожалению, часто ездить, так как мы жили на противоположном берегу озера. Нужно было садиться на пароход и пересекать озеро, что брало много времени и отрывало его от работы. Когда он приезжал к нам, то мы занимались и он часто играл сам. Потом гуляли по нашему парку, который удивительно живописно спускался с высокой горы, где стоял дом, к самому озеру, где в голубой прозрачной воде плавали красные и золотистые рыбы. Александр Николаевич очень любил побежать быстро-быстро по тенистой аллее и, отбежав далеко, высоко подпрыгивал. Это соответствовало его настроению, которое можно было бы определить как стремление к полету! Издали он мне казался каким-то Эльфом или Ариэлем из Шекспира, так легко и высоко он взлетал! В Швейцарии Александр Николаевич не надевал никогда шляпы, но, чтобы показать, что шляпа у него есть, он ее привешивал к пуговице на пальто. Он где-то прочел, что вредно для волос носить шляпу. Его волосы были вообще предметом большой его заботы. У него был ужас стать лысым, хотя для этого не было никаких оснований, так как волосы у него были очень густые. Раз как-то в Везна я присутствовала при мытье его головы. Это было настоящее священнодействие. Он начинал с того, что нагибался вперед и, помочив пальцы слюнями, вцеплялся ими в голову и делал со страшной быстротой и силой всеми пальцами массаж кожи. Он верил, что нужно это делать именно слюнями. После этого следовало мытье головы каким-то особенным шампунем, всякие втиранья и притирания. Александр Николаевич был очень мнителен, страшно боялся заразы.

В начале лета я часто ездила в Везна. Александр Николаевич предложил мне прочесть вместе с ним некоторые философские книги с тем, чтобы ему легче было разъяснить мне свою философскую точку зрения. Мы сидели за столик в саду втроем с Татьяной Федоровной, которая раньше меня приехала в Везна. Я так внимательно тогда слушала Александра Николаевича, что до сих пор помню в общем основные мысли, с которыми он хотел меня познакомить. Мы взяли курс психологии Л. М. Лопатина, но, конечно, прочли только несколько страниц, и Александр Николаевич стал сам говорить и объяснять мне. Анализируя себя чисто психологически, изучая самого себя, человек может объяснить все, весь космос. Макрокосм он находит в микрокосме, они тесно связаны. Скрябин всегда повторял именно эти слова. Он мыслил интуитивно и по аналогиям. Творцом в мире является один человек, его сверхиндивидуальное я,

которое он сам в себе открывает. Над сверхиндивидуальным я нет ни высшей воли, ни нравственных норм. Я — Бог. Все едино по природе своей, распадается на Я и Ты, или не-Я, дух и материю, мужское и женское начало и возвращается к Единству. Вот основное, что я помню и усвоила во время наших бесед за столиком в саду. Александр Николаевич в это время интересовался Фихте, как всегда, толкуя его по-своему, применяя к своему течению мыслей. Я помню, что он часто говорил, что познание есть различение, отграничение одного от другого, я от не-я. Конечно, все беседы в конце концов сосредоточивались на «Мистерии» (прежде «опера»). Самое удивительное было, что Скрябин верил абсолютно в то, что он сам, его я стоит в центре мировой эволюции, что он призван через свое искусство преобразить мир, вернуть его к Единству. Он был убежден, что его Мистерия, которая была центром и целью всей его жизни, объединит все человечество в чувстве блаженного экстаза, конца. Когда он прежде говорил в более общих чертах об этом, то я не разбиралась во всем так конкретно, считая это скорее мечтой, которая воодушевляла его фантазию. Теперь я поняла, насколько реально он этим жил и как конкретно он продумывал все детали. Мистерия была для него действительно событием ближайшего будущего. Мне было очень трудно в это поверить, это вызывало очень сложную борьбу в моей душе. Я чувствовала, что с обыденными чувствами к этому вопросу подойти нельзя, что в этом есть что-то сокровенное для Скрябина, и так как я не могла в это верить, то мне хотелось молчать. С другой стороны, мне не хотелось нарушать его настроение, когда он говорил об этом, и было очень интересно его слушать. В то же время он часто мне ставил очень конкретные вопросы по этому поводу — тогда я молчала и мне становилось как-то неловко. Больше всего во время этих бесед меня поражала Татьяна Федоровна. В Москве я мало имела возможности ее наблюдать. Удивительно, как она была всегда мрачна, я никогда не заметила, чтобы она смеялась. Говорила она мало и очень тихо и невнятно. Во время наших бесед в саду она изредка вставляла слово, и обычно это было что-нибудь очень высокопарно льстивое по отношению к Александру Николаевичу, вроде например: «Когда Александр Николаевич будет господином мира, тогда это ему будет не нужно, но пока» и т. д. Мне всегда делалось очень неприятно, когда я слышала это и подобные этому слова, которые я теперь забыла. Александр Николаевич ничего этого не замечал, он весь был в своих мыслях и в убеждение раз навсегда принятом им, что Татьяна Федоровна все знает и все понимает. А он был такой жизнерадостный, искренний, без всякой задней мысли, такой светлый — она же полная противоположность ему.

Бывая постоянно в Везна, я вскоре увидела, какая драма там назревает. Татьяна Федоровна поселилась поблизости к Скрябиным и приходила на целый день к ним. Ее присутствие страшно нервировало Веру, она едва сдерживалась и часто убегала наверх со слезами на глазах. Особенно меня поразило то, как Татьяна Федоровна подчеркивала каждое слово, сказанное Верой, и восклицала: «Не правда ли какие глупости, Александр Николаевич. Вы слышите?!» Или она заводила за столом разговоры со Скрябиным и при этом резко старалась показать, что Вера того или другого просто не понимает. Она буквально высмеивала все, что бы ни говорила Вера. Такое ее обращение с Верой не было единичным случаем, а постоянным и систематичным. Мне было невыносимо тяжело видеть всю дрожащую, бледную Веру, которая едва сидела за столом. Вся эта картина производила очень тяжелое впечатление, и я стала сомневаться в душевных качествах Татьяны Федоровны, в ее тонкости и даже благородстве. Я очень наивно решила высказать все свои наблюдения Александру Николаевичу и умоляла его не расходиться с Верой, а подумать и подождать. Он выслушал меня холодно и сказал только, что я не понимаю Татьяны Федоровны, потому что мало ее знаю, и что я во всем ошибаюсь. Я уверена, что он передал этот разговор Татьяне Федоровне, иначе ведь он не мог. Я это знала и не могла удержаться, слишком сильно я беспокоилась и просто была испугана за Скрябина. Все это не могло нас сблизить с Татьяной Федоровной. Наши отношения всегда были и остались корректными, но внутренне мы стали еще более далеки друг другу, хотя и я и Татьяна Федоровна по временам делали уступки Александру Николаевичу и старались делать вид, что мы сближаемся. О наших отношениях в Везна Александр Николаевич после мне писал: «Я бесконечно сожалею, что вы не узнали ближе друг друга, это привело бы, конечно, к взаимному уважению и глубокой симпатии. Я уверен, что со временем это неизбежно случится!» Этими впечатлениями была для меня нарушена та радостно-легкая и светлая атмосфера общения с Александром Николаевичем. Конечно, это не могло изменить моего отношения к нему, оно навсегда осталось неизменным. Когда я приезжала в Везна, то я часто заставляла Веру за роялем. Александр Николаевич, имея в виду неизбежность своего отъезда, думал о будущей жизни Веры. Он очень настоятельно требовал, чтобы она играла, и проходил с ней свои вещи с тем, чтобы она составила из них программу для концертов. Я помню, что мне случилось присутствовать при том, как Вера играла ему 4-ю сонату. Он был очень доволен ее исполнением, особенно финалом, и говорил: «С такой силой и в таком темпе мне этого не сыграть!» Очень грустно было думать об отъезде

Александра Николаевича и о том, что Вера останется одна. В январе 1905 года этот день наступил. Александр Николаевич ночевал в Женеве и оттуда уехал в Париж. Из Женевы, перед отъездом, он мне написал письмо, из которого видно, как ему было тяжело и трудно это сделать. «Я ужасно мучаюсь, мне кажется, что я сделал нечто ужасное! Пожалуйста, милая, хорошая моя, лучше ничего не делайте, только не думайте обо мне дурно!» (Из его письма ко мне от 21 января 1905 года.)

Перед отъездом Александр Николаевич все время говорил, что ему и Татьяне Федоровне развод не нужен. Татьяна Федоровна это тоже подтверждала. Вера была в отчаянье. Действительно, ужасно было смотреть на нее: бледная, со сжатыми губами, она почти не говорила, смотрела в одну точку. Я помню, как мы раз поехали с ней вдвоем на пароходе по озеру немного развлечься. Не могу забыть ее лица все время, пока мы ехали. Она почти не говорила, а только держала и сжимала мне руку. Александр Николаевич перед отъездом просил меня быть другом для Веры и заботиться о ней. Как было грустно видеть Веру одну, печальную, поникшую, окруженную четырьмя маленькими детьми.

Из Парижа Александр Николаевич мне писал: «Очень, очень Вас благодарю за то, что Вы навещаете Веру. Как ей, бедной, будет скучно, когда Вы покинете Нион. Мне нельзя будет побывать в Везна раньше июня». В Париже Александр Николаевич прожил всю весну. Там он занимался устройством своего концерта, с исполнением 3-й симфонии, «Roeme divin», под управлением Артура Никита. Александр Николаевич писал мне очень подробно о своей жизни в Париже и о хлопотах по устройству концерта. Он тяготился жизнью в Париже, игрой в салонах, шумом и сутолокой: «Так хочется сочинять, кончать мою большую вещь! Хочется тишины, чистого воздуха!» (Из его письма ко мне.) Ему необходимо было знакомиться с музыкантами и посещать их для устройства концерта. Он мне пишет: «Если бы еще знать, что все эти старанья увенчаются успехом, на душе было бы легче. Но уверенности этой нет!» Сначала он дал фортепианный концерт в зале Эрара: «Концерт принес самый ничтожный сбор (180 франков), но имеет большое значение по артистическому успеху, который я имел!» (Из его письма ко мне.) Затем 29 мая последовал симфонический концерт. О нем Александр Николаевич между прочим пишет мне: «Что касается здешних музыкантов, то они выказали громадный интерес к моему произведению, и я все время получаю письма с выражением их восторга. Несомненно, этот концерт сыграет важную роль в деле распространения моей музыки и философских идей, и хотя материальный результат был довольно печальный (публика

наполовину была приглашенной), этот вечер можно считать очень удачным». Мне, к сожалению, не пришлось быть на концерте в Париже, я не могла оставить своей семьи, так складывались в этот момент обстоятельства. Александр Николаевич писал мне: «Неужели Вы не устроите так, чтобы 29-го быть в Париже. Мне будет бесконечно обидно! Да, впрочем, об этом не может быть и разговора: этого Вы не сделаете!» И еще: «Здесь, в Париже, этот концерт будет вместе с тем первым возвещением о моем новом учении и мне будет горько, если Вы не будете присутствовать при таком событии моей жизни!»

В конце лета 1905 года Александр Николаевич переехал вместе с Татьяной Федоровной в Боглиаско^[148], в Италию, близ Генуи. Приехав туда, Александр Николаевич писал мне: «То, чему надлежало случиться давно, произошло только теперь. Я не живу больше с Верой и лишь иногда навещаю ее и детей. Вы, конечно, порадуетесь и за нее и за меня. Я надеюсь, что наша жизнь войдет, наконец, в должную колею и каждый из нас устроит себе существование более гармонизирующее с его склонностями. Мы расстались друзьями и находимся теперь в переписке». Летом 1905 года у Веры умерла ее старшая дочь Римма^[149]. Это было страшным горем для Веры. Александр Николаевич был тоже страшно потрясен, приезжал на похороны в Везна и оставался там до 9-го дня. Ему казалось, что смерть девочки есть что-то роковое, как бы расплата за его поступок. Так говорил он мне позже, в Боглиаско, как-то глядя в сторону и, видимо, не желая останавливаться на этой мысли. В Боглиаско он не мог слышать звона церковного колокола, он ему напоминал похоронный звон. Даже бой часов на колокольне ночью вызывал в нем ужас, он не мог спать. Вообще он был очень утомлен и расстроен от всего пережитого, но вместе с тем он был счастлив. «Я нахожусь наконец в обстановке, которая не только не мешает мне сосредоточиться и работать, как это было почти всю мою жизнь, но которая успокаивает и окрыляет воображение. Со мной мой друг Татьяна Федоровна. Она так глубоко понимает, что нужно для моего творчества, с такой нежностью и самоотвержением ухаживает за ним, создавая атмосферу, в которой я могу свободно дышать!» — писал он мне. Когда я написала Александру Николаевичу, что собираюсь приехать к нему в Боглиаско на несколько дней, то он очень радостно откликнулся на это. Он

писал мне: «Надеюсь, что мы проведем много светлых и радостных дней. К тому времени я, может быть, окончу свою «Роете orgiaque»^[150] и сыграю вам ее. А сколько интереснейших бесед! Уж Вы не будете скупиться и ответите мне на все вопросы, а таковых я готовлю миллионы!» Я помню, как я села в поезд в Биаррице, во Франции, где я в то время была с детьми, с очень радостным чувством и приехала прямо в Нерви, где меня встретил на вокзале Александр Николаевич. Я была ужасно счастлива его видеть. Мы поехали с ним на извозчике в Боглиаско. Я остановилась у Скрябиных, у них была квартира из 3-х небольших комнат. Татьяна Федоровна нас встретила дома; она со дня на день ожидала появления ребенка, поэтому боялась выходить из дома и не могла принимать участие в наших прогулках. После обеда мы обыкновенно засиживались и долго беседовали втроем. Александр Николаевич был в это время очень заинтересован Блаватской, ее книгой *Doctrines secretes* (Тайные ученья)^[151]. В связи с этим он очень романтически мечтал о поездке в Индию и об исполнении там своей Мистерии, о построении для этого театра храма. Его вообще очень интересовали индусские учения. Он уже почти окончил *Роете orgiaque* и сыграл ее два раза за эти дни на пианино, что было невероятно трудно, и Татьяна Федоровна должна была, стоя около него, подыгрывать некоторые голоса. Пианино стояло в той маленькой комнатке, где работал Скрябин. Оно стояло по стене, упираясь с обеих сторон в стены, комнатка была шириной в пианино. Против пианино было окно в садик, а за садиком проходили почти ежеминутно поезда со страшным пронзительным свистом! Иногда они останавливались против окна и дымили так, что дым наполнял всю комнатку. Но несмотря на это Александр Николаевич играл поэму, забыв все окружающее. Нельзя было без умиления смотреть на него; такой талант, в таких более чем скромных условиях, не терял ни минуты подъема и радостной веры в свои силы. Я помню, как гремела «Роете orgiaque» под этот свист и дым, и было хорошо и радостно. Хотя я лично особенно люблю 3-ю симфонию, но мне кажется, что «Поэма экстаза» есть особенно яркое и оригинальное проявление духа творчества Скрябина. К ней он уже начал писать текст, в поэтической форме. Он много говорил о том, что ему хотелось бы, чтобы исполнению Поэмы сопутствовали световые эффекты, световые лучи различных цветов и различной силы.

Часто у нас возникали после обеда бурные разговоры о разводе. Татьяна Федоровна теперь совершенно изменила свое отношение к этому вопросу, теперь она находила, что развод необходим, что ее родители очень тяжело переживают ее ненормальное положение, особенно в связи с

предстоящим рождением ребенка. Это было, конечно, совершенно понятно. Вся обычная сдержанность и самообладание Татьяны Федоровны пропали, я положительно не узнавала ее. Она говорила повышенным голосом, вскакивала, металась по комнате в каком-то неистовом состоянии, нападала на Александра Николаевича и требовала от него немедленных и энергичных мер. Мне было очень жаль Скрябина, который, видимо, очень страдал и огорчался состоянием Татьяны Федоровны, страшно старался ее успокоить. Ко мне также Татьяна Федоровна обращалась очень настоятельно и уверяла, что если я буду настаивать, то Вера меня послушает и даст свое согласие. После этих разговоров мы с Александром Николаевичем обычно ехали куда-нибудь довольно далеко кататься. Дорога шла по берегу нежно-голубого моря, среди садов с чудесными цветами и пальмами. Я все время восхищалась, и мне хотелось обратить внимание Александра Николаевича на всю эту красоту, а он, как всегда, рассеянно говорил: «Да, да!» — и тут же начинал развивать свою какую-нибудь совершенно отвлеченную мысль. Он не любил природу саму по себе, как и литературу, он не жил этими впечатлениями, так он был целиком захвачен космическими темами.

Во время нашей прогулки после бурной сцены Александр Николаевич говорил мне: «Ведь Вы понимаете, что мне лично развода не нужно, но Вы видите, как Татьяна Федоровна болезненно относится к этому, и потому я решил писать Вере и просить ее дать развод». В другой раз, когда мы гуляли, то Александру Николаевичу хотелось немного рассеяться и он просто начинал весело болтать и смеяться. В другой раз, так же весело болтая, он вспоминал Марусю Б., свои встречи с ней с очень жизнерадостным чувством, которое было ему свойственно и в данное время особенно нужно. Даже когда он меня провожал, на вокзале в момент отхода поезда, я стояла у окна в вагоне, а он вышел из вагона и стоял перед этим окном, он опять с веселой улыбкой вспомнил о Марусе Б. И говорил, как ему хотелось бы увидеть ее, рассеяться и немного забыться. Слушая все, что он говорил, я очень его жалела и думала о том, какую трудную задачу судьба послала ему, такому тонкому, впечатлительному и в то же время хрупкому человеку. С одной стороны, такая задача, как создание Мистерии, требовавшая напряжения всех духовных сил, с другой — две семьи, которые терзали его доброе и мягкое сердце, и ко всему этому такое трудное материальное положение. Очень было страшно за него! Я уехала очень встревоженная.

Вернувшись в Москву, я много говорила с Верой о разводе. Вера не хотела соглашаться на развод, так как все еще надеялась, что Александр Николаевич разочаруется в Татьяне Федоровне и вернется к своей семье. Ее поддержал в этой надежде приезд и пребывание в Везна Александра Николаевича и те письма, которые он ей писал, полные сочувствия и жалости к ней. Это, конечно, очень понятно, да и слишком еще свежи были все впечатления и живы были пережитые ею страдания. Ведь не прошло еще года, как уехал-Александр Николаевич и всего несколько месяцев со смерти дочери! Трудно было думать, что она может решиться теперь порвать последние нити, связывающие ее с Александром Николаевичем. В душе я очень была огорчена, что она принимала такое решение, хотя я и понимала, что это немного преждевременно требовать от нее другого. Я знала только, что это очень омрачит жизнь Скрябина, так как Татьяна Федоровна стала очень нервно и нетерпимо относиться к вопросу о разводе. Вскоре я получила письмо из Женевы, куда переехал из Боглиаско Александр Николаевич, в котором он писал мне: «Только что получил письмо от Веры, в котором она отказывает в разводе. Будьте такая милая, подействуйте на нее. Ваш совет будет иметь для нее громадное значение». В этих последних словах заключался зародыш всех дальнейших недоразумений, которые впоследствии возникли между нами. Я никогда не могла убедить ни Александра Николаевича, ни Татьяны Федоровны в том, что в принятии такого важного жизненного решения, как развод, не могли иметь никакого значения те или другие советы. Хотя наши отношения с Верой были всегда очень сердечны, но я никогда не стояла так близко к ее жизни, чтобы иметь возможность оказать влияние на столь важное решение. Решиться на развод могла только сама Вера, и оказать влияние на ее решение могли близко стоящие к ее жизни люди, как, например, ее отец, который в это время часто жил у нее и поддерживал ее морально и материально. Отец Веры был человек старинный с очень твердым и настойчивым характером, очень крепкий в своих убеждениях. Он, конечно, был против развода, так как боялся, что Вера и ее дети пострадают от него. Александр Николаевич, как человек свободно мыслящий, не мог этого понять и считал такие взгляды предрассудками. Татьяна Федоровна писала мне также из Женевы письма, где главным образом говорила о разводе, также считая, что я могу иметь какое-то влияние на решение Веры.

В своем письме она между прочим писала: «Мое счастье мне

досталось недаром. Моя жизнь в Париже была сплошной раной, об Италии лучше не говорить!» В одном из ее писем ко мне была приписка Скрябина: «Ура, Роете orgiaque кончена» от 5 декабря 1905 года. Меня эти слова очень поразили! О какой ране она говорит, когда, только что соединив свою жизнь с любимым человеком, она должна была лично испытывать огромное счастье. Впоследствии из их рассказов об их жизни в то время в Париже и в Италии я поняла, что страдания эти ей причиняло ее неопределенное положение и связанные с этим уколы ее самолюбия. Например, Александра Николаевича очень раздражало, как он мне писал из Женевы, что местные музыканты ему не отдали визита после того, что очень любезно его приняли. Ему казалось, что они узнали, что они с Татьяной Федоровной не женаты, что по швейцарским нравам считалось предосудительным. Это их отношение будто бы могло помешать успеху концерта, который бы он намеревался дать в Женеве. Он мне писал по этому поводу: «Если бы не фальшивое семейное положение, благодаря Вере Ивановне, то я давно бы выбрался на дорогу. Конечно, в конце концов, все равно сделаю все, что задумал, никакие дразги или мелкие неприятности не помешают мне осуществить мой замысел!» Из этого видно, в какое нервное состояние был приведен Александр Николаевич, так как, будучи в спокойном состоянии, он никогда не обратил бы на это никакого внимания, так как считал всегда эти условности жизни предрассудками. Из приведенного отрывка письма видно, что Александр Николаевич стал раздражаться на Веру. Я писала ему о концертах из его произведений, которые давала Вера, он страшно раздражился и за это на нее. Он стал очень раздражаться и на меня, обвинял меня в недостаточно энергичном воздействии на Веру. «Если бы те, которые считают себя моими друзьями, позаботились об удалении с моего пути ненужных препятствий!» — писал он мне, подразумевая, конечно, развод.

В Женеве жизнь Александра Николаевича очень осложнилась разрывом с издательством Беляева, что лишило его половины его дохода. Материальное положение его стало очень трудным. Приходилось искать издателя, думать о концертах, для чего тратить много времени на пианизм и отрываться от большого сочинения. Александр Николаевич был погружен в очень тяжелое настроение. Кроме того, его тяготило также его одиночество, когда по натуре ему было страшно нужно живое общение, обмен мыслей. Он чувствовал себя отшельником. Он писал мне: «До свиданья, дорогой мой друг, еще раз прошу Вас не оставлять меня без известий! Если бы Вы знали, какое удовольствие доставляют мне Ваши письма! От 3-х часов я начинаю прислушиваться, не ковыляет ли наша старая постина (по-

итальянски почтальонша), но до сих пор, к величайшему огорчению, напрасно! Бедные мы отшельники! Бегу на почту, пока не разразился еще раз ливень!» В это время Александр Николаевич жил действительно очень уединенно и скучал, если долго не имел известий с родины, от друзей.

В Женеве Скрябин прожил немного больше года и в конце 1906 года поехал в Америку^[152]. Поездка в Америку была удачной для Скрябина, концерты его проходили с большим успехом. Я слышала из достоверного источника, что В. И. Сафонов, который в это время тоже находился в Америке, старался очень много для успеха Скрябина. Александр Николаевич был там все время в очень хорошем настроении и очень дружил с Сафоновым. Все шло, по-видимому, хорошо до приезда в Америку Татьяны Федоровны. Когда Сафонов узнал о ее приезде, мне сказали, что он безнадежно махнул рукой и воскликнул: «И океан переплыла!» Сафонов очень не любил Татьяну Федоровну и, вероятно, думал, что Александр Николаевич дольше останется в Америке и, может быть, отойдет от нее, а когда узнал о ее приезде, то понял, что это безнадежно. Не знаю, что произошло дальше, но Скрябин вернулся из Америки врагом Сафонова. Я помню, что Скрябин как-то вскользь говорил потом в Париже, что, вероятно, это Сафонов распространил в Америке слух о том, что Татьяна Федоровна не является его законной женой, и на основании этого они не получили разрешения остаться там и должны были вернуться в Европу. При нашем свидании весной 1907 года в Париже я старалась не говорить об Америке, так как видела, что и Татьяна Федоровна и Александр Николаевич были в очень нервном состоянии и очень болезненно вспоминали свой вынужденный отъезд оттуда.

В 1907 году весной мы поехали с моей сестрой, Еленой Кирилловной Востряковой, в Париж на Исторические концерты Русской музыки, организованные С. П. Дягилевым^[153], а также мне очень хотелось навестить Скрябина, которого я полтора года не видела и который находился в это время в Париже. Так как я ехала с сестрой, то мы остановились в гостинице, хотя Александр Николаевич меня звал остановиться у них. По нашем приезде Александр Николаевич пришел к нам и сразу стал жаловаться на администрацию русских концертов, которой он был очень недоволен, и просил меня скорее пойти с ним вместе к

Дягилеву объясниться, так как ему очень не хотелось идти одному. Не помню в чем было дело. Мы пошли. Идя в театр Большой оперы, где должны были происходить концерты, мы проходили по самой модной улице Парижа, где сосредоточены все лучшие магазины и где в эти часы толкуются в автомобилях и пешком все элегантные люди со всего света. Мы, наверное, представляли очень странную пару, потому что я заметила, что на нас часто оглядываются, а Париж ведь трудно удивить чем-нибудь! Чего и кого только там ни увидишь! Действительно, мы могли представлять странное зрелище: высокая и полная дама в огромной шляпе, как тогда носили, и маленький господин без шляпы (Александр Николаевич все еще ходил без шляпы и привязывал ее на пальто), который рассерженно громко говорил и сильно жестикулировал. Можно было подумать, что это семейная сцена! Заметив, что мы обращаем на себя внимание, мы стали смеяться, и Александр Николаевич успокоился. Пришли в театр, там шла репетиция концерта, нашли Дягилева, объяснились и все уладили. Начались концерты. В одном из них исполнялась 2-я симфония Скрябина под управлением Никиша и его фортепианный концерт в исполнении И. Гофмана. И то и другое имело успех, но все бледнело перед успехом хора наших государственных театров и успехом Н. А. Римского-Корсакова, музыку которого в Париже страшно любили и который сам дирижировал своими произведениями.

У Скрябиных была очень миленькая и уютная квартира в Париже. Я помню, что была маленькая гостиная с мягкой новой мебелью, обитой светло-зеленым шелком. Как-то был у них вечер, на котором Александр Николаевич сыграл «Поэму экстаза» на рояле, чтобы познакомить с ней наших русских музыкантов. Было довольно много народа, я помню Н. А. Римского-Корсакова с женой, А. К. Глазунова, С. В. Рахманинова и И. Гофмана с женой-американкой. Когда Александр Николаевич кончил играть, все сели за чай и разговор зашел о тексте к «Поэме экстаза», стали расспрашивать Александра Николаевича о его ученье. Римский-Корсаков сидел на конце стола, около него Александр Николаевич. Римский-Корсаков, высокий, длинный, поверх очков смотрел на Скрябина очень внимательно и с любопытством. Александр Николаевич, откинувшись назад, закинув голову, говорил громко, неохотно, несколько натянуто, но видно было, что он считал своим долгом разъяснить кое-что. Среди всеобщего молчания раздавался голос Александра Николаевича. Я не помню, как шел разговор, что говорил Александр Николаевич, только у меня запечатлелась одна его фраза: «Вы будете жить всеми ощущениями, гармонией звуков, гармонией цветов, гармонией запахов!» При слове

«запахов» Римский-Корсаков буквально подскочил и говорит: «Этого я не понимаю, Александр Николаевич, как это гармонией запахов». Дальше я тоже не помню, что говорили, но, вероятно, потому я так запомнила этот маленький отрывок разговора, что в нем очень ярко почувствовалось, насколько Скрябин и Римский-Корсаков были люди разные, чуждые друг другу. Кроме того, эти две фигуры, сидящие рядом, были очень выразительны и живописны и так противоположны друг другу.

Как-то в другой раз, поздно вечером, когда ушли гости, Александр Николаевич меня задержал и стал мне показывать свою работу; опять большую книгу-тетрадь, переплетенную в темный переплет. Он работал над составлением языка, беря основанием корни санскритского языка, для будущей Мистерии, когда люди всех наций должны объединиться и говорить на одном общечеловеческом языке. В дальнейшем я как-то не слышала больше разговора об этом языке.

Раз мы пошли с Александром Николаевичем в Музей Лувра, но на картины мы не смотрели, так как он вообще мало ими интересовался, слишком он всегда был как-то одержим своей внутренней работой. Мы сели на диван и говорили, главным образом, о «Поэме экстаза». Александр Николаевич мне объяснил подробно, как он представлял себе самый экстаз. Как мировое, космическое слияние мужского и женского начала, духа и материи. Вселенский Экстаз — это эротический акт, блаженный конец, возвращение к Единству. Конечно, в этом эротизме, как и вообще в Скрябине, не было ничего грубого, сексуального. «Поэма экстаза» эротична в этом смысле слова, этот эротизм носит космический характер, и, мне кажется, что в ней вместе с тем уже чувствуется какой-то отрыв от земли, который так сильно и окончательно отразился в последних произведениях Скрябина. Эту беседу нашу я очень запомнила.

Упомяну о маленьком эпизоде, который произвел на всех собравшихся тогда неприятное впечатление. Я пригласила к себе к обеду Скрябиных, Рахманинова, Шаляпина и еще несколько человек. Во время обеда мы все хотели вызвать Александра Николаевича на беседу, но Татьяна Федоровна буквально все время его перебивала этими словами: «Душечка, позволь мне сказать!» — и начинала пространно и долго говорить. Он покорно замолкал. Из этого маленького эпизода видно, как Татьяна Федоровна своим волевым и даже деспотическим характером приводила в полную покорность Александра Николаевича. Конечно, не его духовную сущность, которая никаким влияниям не поддавалась, а его эмпирический характер, который был мягок, уступчив и не любил борьбы.

Перед отъездом Александр Николаевич дал мне несколько поручений.

Прежде всего он поручил мне опять уговаривать Веру дать ему развод. Мне это было очень неприятно, но Александр Николаевич и слышать не хотел и настаивал на том, что я могу повлиять на Веру. Я знала заранее, что из этого ничего не выйдет. Мы уехали в Москву, а Скрябины вскоре уехали в Швейцарию, в Беатенберг^[154]. По приезде в Москву я передала Вере просьбу Александра Николаевича и со своей стороны сообщила ей, что действительно лучше это сделать для *него*, так как он очень страдает от своего фальшивого семейного положения и это отзывается на его работе. Хорошо помню этот разговор. Вера с каким-то каменным лицом меня выслушала и обещала дать ответ через несколько дней. Через несколько дней она мне сказала, что окончательно отказывает в разводе.

С осени Скрябины поселились в Лозанне^[155]. Материальное положение Александра Николаевича продолжало оставаться напряженным; издателя не было, он пробовал сам издавать свои небольшие вещи, что стоило ему денег, а главное — распространить самому их не было возможности. В текущем году он не получил денежной премии из Петербурга, так как не успел послать к сроку «Поэму экстаза». Александр Николаевич писал мне, что он буквально день и ночь сидел над окончанием «Поэмы экстаза». Наконец, он отправил ее в Лейпциг для печатанья. Он мне писал: «Много взяла она у меня сил и терпенья. Вы, конечно, подумаете сейчас, что я отдаюсь столь долго ожидаемому отдыху! А вот и нет! Сегодня я почти окончил 5-ю сонату, то есть большую поэму для фортепиано, и нахожу ее лучшим из всех своих сочинений для фортепиано. Не знаю уже, каким чудом, но свершилось!»

В 1908 году к Скрябину в Лозанну приехал С. А. Кусевицкий^[156] и предложил ему участвовать в самоиздательстве русских композиторов. «Это мне очень приятно! Порадуйтесь и Вы за меня!» — писал он мне об этом. Я действительно очень, очень порадовалась этому хорошему делу и тому, что, наконец, Александр Николаевич будет более обеспечен материально и может беззаботно отдаться своей работе. Он писал мне о том, что работает над текстом будущего сочинения для сцены.

Будучи членом дирекции Русского музыкального общества, я очень мечтала устроить в Москве концерты из произведений Скрябина, с его участием как пианиста, и для этого пригласить его приехать в Москву.

Когда я предложила дирекции этот проект, то все члены дирекции пошли навстречу этому предложению. Мы решили обставить исполнение 3-й симфонии и «Поэмы экстаза» как можно лучше. Конечно, я все подробно писала Скрябину, и от дирекции ему послано было приглашение. Он изъявил свое согласие, и концерты были назначены на январь 1909 года. Приезд Скрябина в Москву, где он не был пять лет, был очень радостным событием для его поклонников. Газеты заранее писали о его приезде и о будущих концертах. Оба концерта, симфонический и камерный, прошли с большим успехом при переполненных залах, настроение было праздничное. Публика встретила Скрябина горячо. Он был окружен восторженной толпой молодежи. «Поэма экстаза» и «Божественная поэма» (3-я симфония) исполнялись под управлением Э. Купера при очень увеличенном оркестре, и для «Поэмы экстаза» были привезены колокола, которые очень красиво звучали в финале, делали его еще более грандиозным и необыкновенным.

За пребывание Скрябина в Москве его всюду приглашали. Между прочим, он с Татьяной Федоровной был у Н. К. Метнера, который ему играл свои произведения, но Скрябин отнесся к ним, как я заметила, рассеянно и равнодушно. Он вообще равнодушно относился ко всем современным композиторам. За все время встреч наших в Москве мне не запомнилось какой-нибудь интересной беседы. Когда я приходила к Скрябиным или они бывали у меня, то Александр Николаевич часто в разговоре упрекал меня за то, что я редко писала ему, что я не сообщала ему о концертах из его произведений, которые могли его интересовать, а о концертах Веры Ивановны я ему сообщала. Это показывало, по его мнению, как я мало стала интересоваться его творчеством. Помню, что как-то, говоря о Мистерии, он говорил о поездке в Индию, о которой он очень конкретно думал, и спросил меня с легким раздражением: «Ну что же, Вы поедете с нами в Индию?» — и очень пристально глядя на меня, ждал ответа. И когда я как-то замешкалась с ответом, потому что мне стало немножко неловко, как всегда, при таких настойчивых его вопросах по поводу «Мистерии», и пробормотала: «Не знаю», — очень решительно, то Александр Николаевич воскликнул: «Я так и знал, что Вы не поедете, а вот Кусевицкие едут!» Я молчала, но в душе у меня все кипело. Я видела, что Александр Николаевич раздражен на меня и стал относиться ко мне недоверчиво, чего прежде не было. Откровенно и по душе поговорить с ним мне не удавалось, так как мы никогда одни с ним не бывали, но я была уверена, что такое его отношение временно и является недоразумением, которое мне наверно скоро удастся уладить. Я никак себе не могла

представить, что через несколько дней наши отношения оборвутся навсегда.

За пребывание Скрябина в Москве мне очень хотелось его познакомить с некоторыми моими друзьями, главным образом с Андреем Белым. В душе у меня как-то часто сближались Скрябин с Андреем Белым несмотря на то, что никакого сходства между ними, казалось, не было, и они были так различны. Когда я вспоминала светлое и радостное настроение наших прогулок с Александром Николаевичем в 1902–1903 году, с каким оживлением и подъемом он тогда говорил о преображающей роли искусства, о расцвете творчества, о своей «Опере»; когда я вспоминала об этом, то у меня возникал образ «зорь», так удивительно светло описанных Андреем Белым в то же приблизительно время, таких полных предчувствием новой жизни, о которых он так замечательно мне рассказывал. Мне казалось, что Скрябин и Андрей Белый как будто переключались между собой, не зная друг друга. Как будто от одного к другому шли какие-то невидимые нити. Я очень мечтала, чтобы Скрябин и Андрей Белый встретились у меня и узнали друг друга. И что же? Они встретились и не сказали друг другу ни одного живого слова, не узнали и не почувствовали друг друга. Одно было прекрасно в этот вечер — то, что Александр Николаевич сел за рояль и сыграл 4-ю и 5-ю сонаты. Играл прямо необыкновенно! Сколько красоты было в звуке, какая тонкость оттенков, какая-то нездешняя волшебная легкость! Никогда не забуду его игры! И сейчас как будто слышу его и вижу мою комнату в этот вечер и его у рояля, как всегда каким-то грустным, задумчивым, как будто импровизирующим. Этот конец 5-й сонаты, куда-то улетающий, как будто отделяющийся от земли! Это было в последний раз, что Александр Николаевич играл у меня и был у меня!

Чтобы рассказать, как это случилось, я должна вернуться к первому концерту Скрябина. На генеральной репетиции Симфонического концерта в Большом зале Консерватории было очень много народа. Александр Николаевич был очень окружен, кругом него и Татьяны Федоровны толпилось много молодежи. Они сидели в большой директорской ложе направо. Там было так тесно, что негде было сесть.

Я вышла оттуда и пошла в зал в партер. Проходя по залу, я случайно оглянулась и увидела Веру, сидевшую сзади, в уголке, совсем одну. Совершенно не думая, а только следуя движению сердца и чувству жалости, я повернула назад, прошла через ряд стульев и села рядом с ней. Через несколько минут я вижу, как из ложи Александр Николаевич мне делает строгие и настойчивые знаки и качает неодобрительно головой.

Когда закончилось исполнение симфонии, я, простившись с Верой, пошла в ложу к Скрябиным. Идя по коридору к ложе, я вижу, как Александр Николаевич и Татьяна Федоровна вышли из ложи и идут ко мне навстречу расстроенные, взволнованные и очень рассерженные. Они оба стали меня упрекать, что я будто демонстративно себя держала тем, что села рядом с Верой, что мой поступок был оскорблением для Татьяны Федоровны. После окончания репетиции я поехала со Скрябиными завтракать к М. С. Лунц. Там разразилась бурная сцена, на меня посыпались горькие упреки Татьяны Федоровны, она, как всегда, говорила повышенным тоном, бурно, взволнованно и со слезами меня обвиняла в том, что я демонстративно показала, что я на стороне Веры. Конечно, все это было совсем не так, я не хотела ничего показывать и не хотела обижать Татьяну Федоровну, я поступила совсем просто, непроизвольно, совсем не думая, только следуя чувству симпатии и жалости. Кругом Скрябиных были все, они были окружены, Вера же сидела одна вдали и должна была в эти минуты особенно остро чувствовать свое одиночество, что и побудило меня подойти к ней, тем более что она всегда относилась ко мне особенно сердечно и с доверием. Во всяком случае, это маленькое событие было последней, по-видимому, каплей, которая переполнила чашу и дала повод поставить по отношению ко мне ультиматум. Через несколько дней Скрябины переехали жить к Кусевицким. Я была приглашена туда на обед. Кроме Скрябиных там были Э. и Н. Метнер, А. Б. Гольденвейзер и не помню кто еще из музыкантов. После обеда все расселись в кабинете С. А. Кусевицкого, наступило молчание, вдруг Сергей Александрович встал и обратился ко мне. Чувствовалось, что вся эта сцена была подготовлена. Александр Николаевич сидел в стороне и молчал. Татьяна Федоровна сидела около Кусевицкого и иногда одобрительно склоняла голову. Не помню подробно, что говорил Кусевицкий, но в тоне его звучало какое-то обвинение против меня. Смысл его слов был тот, что неопределенное семейное положение замучило Александра Николаевича и всякое столкновение с этим вопросом расстраивает его и мешает его работе. С этим надо покончить. Так как Вера Ивановна окончательно отказала в разводе, то Александр Николаевич решил порвать всякие отношения с ней и таким образом все, кто считает себя его друзьями, должны поступить так же. Следовательно, и мне нужно раз навсегда сделать этот выбор: или Скрябин, или Вера Ивановна. Я была очень взволнована этим выступлением Кусевицкого, которого я почти не знала и который тем не менее мог решиться вмешаться в мои многолетние отношения со Скрябиным. У меня в душе все кипело, но я себя сдержала и сказала только

несколько слов о том, что мои отношения с Верой были всегда и остаются очень сердечными, что сам Александр Николаевич просил меня дружески поддержать ее, когда он оставлял семью. Порвать с Верой я не могу, так как не могу ее обидеть. Мои милые друзья Э. и Н. Метнер, очень возмущенные за меня, стали также возражать на это. Больше говорить мне не хотелось, я простилась со всеми и уехала очень огорченная и рассерженная. Успокоившись дома, я все обдумала и твердо решила, что мне не следует, хотя бы временно, видаться со Скрябиными, раз есть против меня такое раздражение и недоверие. Кроме того, они находились под обаянием Кусевицкого у него в доме, а это общество меня мало привлекало, особенно после его выступления, обращенного ко мне. Я решила молчать, так как оправдываться мне было не в чем и я боялась сказать что-нибудь лишнее, о чем я могла бы потом пожалеть. Лучше было предоставить все течению жизни и судьбе. Мне слишком дорого было то светлое и искреннее, что я получила в жизни от Скрябина и что мне так много дало. Скрябин молчал, следовательно, решил вычеркнуть меня из числа своих друзей. Через года два или три, не помню точно, Скрябин давал концерт в Большом зале Благородного собрания. Я пошла на этот концерт и помню, как меня поразило, насколько Скрябин изменился, постарел, лицо его было как маска, какие-то совсем ушедшие в себя, потухшие глаза. Играл он, как всегда в Большом зале, с огромным физическим усилием. Мне было очень грустно и страшно хотелось подойти к нему. Была какая-то смутная надежда, что вдруг он улыбнется глазами и посмотрит на меня по-старому. Ведь, собственно говоря, я себя считала ни в чем не виноватой перед ним. Я вошла в артистическую комнату во время антракта, где прямо против двери стояла Татьяна Федоровна, которая как ни в чем не бывало светски любезно со мной поздоровалась. Я обратилась к Александру Николаевичу, он протянул мне руку очень холодно и взглянул на меня совершенно отсутствующим взглядом и не сказал ни слова. Я скорей ушла. На этом все и кончилось, больше мы никогда не встречались.

Память удивительно оптимистична; когда я вспоминаю Скрябина, то передо мной всегда встает его образ светлым и радостным, и я с большой любовью думаю о нем. Весь этот грустный и непонятный конец исчез для меня безвозвратно.

Ужасно мне было услышать о болезни и смерти Скрябина 14 апреля

1915 года. Он очень страдал и, как мне рассказывал присутствовавший при этом заслуживающий доверия человек, Скрябин сказал Татьяне Федоровне: «Нам посланы такие страдания, чтобы мы стали лучше!» Мне сообщили о его смерти его друзья, а также Вера позвонила мне по телефону. Я пошла на похороны проститься с ним. Было очень больно видеть в гробу его изрезанное и опухшее лицо. Во время похорон мне сказала моя двоюродная сестра В. П. Зилоти, что Скрябин за несколько дней до смерти говорил о страшных мировых катастрофах, которые неизбежно надвигаются. Когда все входили, следуя за гробом, в ворота Новодевичьего монастыря, как-то случилось, что я очутилась рядом с Татьяной Федоровной, которая поражала, как всегда, своей выдержкой и самообладанием. Идя рядом со мной, она сказала мне, очевидно выражая свою мысль в эту минуту: «Каждый отдельный момент — есть Голгофа!» («C'est un calvaire», — как она прибавила по-французски.)

Через год или два после этого у меня в доме был концерт из произведений Г. Л. Катуара. На этот концерт пришла Татьяна Федоровна с Юлианом ^[157], которого она вела за руку. Юлиан был прелестный мальчик, лет десяти, похожий на Скрябина. Он замечательно играл, говорят, и вообще обладал, по-видимому, музыкальным талантом. Мне рассказывали даже, что было как-то страшно видеть такого ребенка, играющим произведения Скрябина. Когда я увидела их входящими в зал, я пошла к ним навстречу. У меня сжалось горло, я едва сдержалась, чтобы не заплакать, так они мне напомнили Скрябина. Но слезы у меня все-таки выступили на глазах, и Татьяна Федоровна это видела, так как она пристально глядела на меня. Я справилась с собой, и мы светски любезно поговорили о чем-то безразличном. Во время революции я не раз встречала Татьяну Федоровну на улице и всегда мы с ней останавливались и говорили, но всегда о чем-то совсем постороннем. Наконец, я услышала об ужасной смерти Юлиана (его засосало болото в лесу во время прогулки, недалеко от Киева). После этого, через некоторое время, я встретила Татьяну Федоровну на улице, я очень взволновалась, мне было очень жаль ее, но она, как всегда с полным самообладанием, поговорила со мной и мы разошлись и больше никогда не видались. Потом я узнала и о ее смерти. Вот все, что я могла вспомнить о внешних событиях моих отношений со Скрябиным и его семьей.

Смерть Скрябина поражала какой-то своей высшей логикой. Скрябин хотел совершить чудо, преобразить мир своим искусством или умереть, он так сам иногда говорил. Он так интенсивно жил и горел своей Мистерией, все его творчество было направлено к этой цели, все его произведения

были как бы эскизами этого будущего заключительного акта, конца. Чем больше он углублялся и утверждался на этом пути, тем больше он как будто порывал с реальной, земной жизнью и она его все меньше интересовала сама по себе. Самые произведения его становились все бесплотней, как будто улетали от земли. Так я по крайней мере их воспринимала и так о них размышляла. Прометей, произведение необыкновенной красоты, который в представлении самого Скрябина (как мне говорили его друзья) светился и переливался лучами всех цветов, звучит вместе с взывающими голосами хора как бы из другого измерения. Живя вдали от города, в тишине, я недавно услышала по радио, откуда-то из пространства 10-ю сонату. Мне показалось, что это какой-то предел! Своей Мистерией Скрябин хотел совершить чудо или умереть — и он умер! Мистерия была для него роковой, с ней была связана его жизнь и его смерть. Во всем замысле его было много красоты, и в том, что он думал, что открывал, было много глубокого. Возможно, что он многое провидел, предвосхищал. Чем больше думаешь о нем, тем больше видишь, что это было явление необыкновенное, романтическое. С этим образом, который у нас остался от него и который так поэтически отражается во всех его произведениях, никак нельзя связать представление о старости, наоборот, с этим образом всегда связывается представление о молодости, дерзновении и мечте. А потому когда думаешь о его духовном пути и о его смерти, то приходишь к заключению, что иначе быть не могло и что в этом была высшая логика.

ПИСЬМА А. Н. СКРЯБИНА РОДНЫМ

А. Н. Скрябин — Л. А. и Е. И. Скрябиным [\[158\]](#)

Bogliasco, pres Genes.
Via Avanzini 38

Дорогие Бабушка и Тетя,

Примите мое поздравление с праздником и Новым годом и мои пожелания всего лучшего. Наконец-то является возможность общения с Москвой, и я не сомневаюсь, что Тетя Люба не откажет мне написать как можно больше о себе, о бабушке, а также о всех родных. Вот уже около двух месяцев, как мы отрезаны от России и неведение, в котором мы находимся, ужасно мучительно. О себе я не могу сообщить решительно ничего нового. Занимаюсь очень много, хотя последнее время состояние моих нервов не особенно благоприятствует успешной работе. Таня настоящий ангел. Это такая высокая, отзывчивая натура; она до такой степени прониклась моими идеями и моим творчеством, так помогает мне во всем, так ухаживает и так балует, что несмотря на такую массу всевозможных неприятных осложнений, я чувствую себя довольно хорошо и был бы бесконечно счастлив, если бы все недоразумения моей жизни выяснились. — Как-то Вы перенесли все ужасы, прошедшие в Москве, я часто, часто вспоминал о Вас; каждый раз, когда приносят газету, мы о Вас говорим с Таней. Много еще на земле дикого! Когда-то люди будут культурнее и менее будут походить на зверей! Итак, с нетерпением жду от Вас известия, дорогие Бабушка и Тетя, а пока крепко, крепко целую Вас, как люблю. Саша.

P. S. Вы может быть не получили моего письма, в котором я писал Вам о рождении у нас дочки Ариадны. Пишу Вам об этом еще раз. Девочка очень миленькая с громадными черными глазами и очень умненькая.

А. Н. Скрябин — Л. А. Скрябиной [\[159\]](#)

2, chemin de la Fontaine, Jervette, Geneve

Дорогая Тетя,

Ты ангел, я так благодарен Тебе за доброту и заботу обо мне. Я действительно переживаю неприятные минуты, а главное, пока я и в будущем не имею в виду ничего определенного. Мы с Таней очень устали, она еще больше, чем я; ей, бедненькой, приходится готовить самой, гладить, шить, одним словом отдаваться занятиям для нее совсем не подходящим ни в отношении здоровья, ни склонности. Если бы ты знала, сколько у нее мужества, как она поддерживает меня своею твердостью в трудные минуты. — Ты спрашиваешь меня насчет Беляева. Эти господа просто-напросто не выдержали и поддались зависти. Именно в ту минуту, когда успех моих сочинений стал очевиден и когда я для них сделался очень опасен, они, ничем не мотивируя, уменьшили мне гонорар вдвое^[160]. Я бы, конечно, мог опубликовать такую выходку в газетах, и моим коллегам от того не поздоровилось бы, но мне не хотелось делать скандала. Согласиться же на их предложение я не мог, ибо счел его для себя оскорбительным. Как видишь, вернуться мне в фирму Беляева трудно, и Митя ничего тут поделать не может. Я, конечно, уверен, что это ненормальное положение продолжаться долго не может, в конце концов явится и издатель, и устроитель концертов. Но теперь мне от этого, разумеется, не легче. Многие будут потом жалеть, что не так отнеслись ко мне, как должно. К октябрю мне нужно было бы иметь порядочную сумму денег для того, чтобы предпринять концертное турне. Нужно рублей 100, тогда бы я выкарабкался. Начал бы я с Женевы, где уже играл раз в июне и имел громадный успех. На мою беду концерт этот был дан слишком поздно, когда все женевцы уже разъехались по дачам; были почти исключительно русские и иностранцы в очень малом количестве. — В первых числах октября Таня поедет в Амстердам отвезти Ариашу к тетке. Это будет для нас большое матерьяльное облегчение; боюсь, окажется ли у нас к тому времени сумма, необходимая для Таниного путешествия. Позднее везти ребенка опасно, т. к. климат Голландии сравнительно с здешним довольно суровый. Я удивляюсь Монигетти. Мое письмо было естественным и единственно возможным ответом на их письмо. Все их отношение **к нам** очень странно и показывает, что они не очень ценят мой талант и тех *высоких* людей, которым дано способствовать его расцвету. Однако извини меня, дорогая Тетя, что я, может быть, надоедаю Тебе скучными подробностями о нашем стесненном положении и связанных с ним дразгах и ссорах. Больше не буду. Признаюсь, последнее время, будучи раздражен, я слишком много времени отдаю на всю эту грязь и боюсь озлобиться, наконец. — Как ты поживаешь, дорогая моя Тетя, пиши о себе

побольше и *почаще*, доставляй мне большую радость. Крепко целую Тебя и Бабушек и остаюсь глубоко любящий Тебя племянник
Саша.

Таня шлет тебе свой привет.

Вот какую услугу мог бы оказать мне Митя^[161] — это написать мне, как члены совета сами относятся к моему разрыву с Беляевской фирмой и как они объясняют другим их поведение относительно меня. Они не смеют сказать, что сочинять я стал хуже, Глазунов писал мне восторженные письма о моих последних сочинениях. Вообще же, конечно, если бы можно было устроить это дело *прилично*, то есть если бы не я сделал первый шаг, я был бы во многих отношениях рад вернуться в фирму Беляева. Пусть Митя напишет Тебе, а ты сообщишь мне. Также я прошу Митю узнать, получили ли *Стасов* и *Блуменфельд* мои письма.

Еще раз целую Тебя, дорогая Тетя.

А. Н. Скрябин — Л. А. Скрябиной^[162]

2, chemin de la Fontaine, Jervette

Дорогая Тетя,

Уже я не знаю, как и благодарить Тебя за твою доброту. Я бесконечно тронут и постараюсь доказать Тебе свою признательность иначе, чем на словах; дай только моим делам немного устроиться. Мы думаем покинуть Женеву и прежде всего отвезти Ариадночку к Таниной тете в Амстердам, а затем устроить концерты там, в Брюсселе, Париже, Женеве и других городах. Эту зиму я хочу посвятить устройству своего материального положения. Я до такой степени запутался, что должен был обеспокоить папу телеграммой из-за уплаты одного очень важного долга. Теперь я получил также деньги от Морозовой, которая, наконец, написала мне после 4-х месяцев молчания. Могу заплатить долги (я уже более 2-х месяцев живу в долг) и уехать отсюда и начать действовать. Или пан, или пропал! Перед отъездом напишу тебе несколько строк и сообщу, куда писать. До свиданья, дорогая Тетя, прими еще раз мою горячую благодарность и крепкий поцелуй. Таня просит передать Тебе сердечный привет. Крепко целую Бабушек и остаюсь горячо любящий Тебя

Саша.

А. Н. Скрябин — Л. А. Скрябиной^[163]

24, rue de la Tour, Paris

Дорогая Тетя,

Я бесконечно виноват перед Тобой и Бабушкой, не писав Вам так долго. Если ты еще хочешь знать обо мне что-нибудь, черкни словечко; я сейчас же отвечу. Я две недели тому назад вернулся с Таней из Америки, куда ездил в погоне за миллионами. Хотя миллионов я и не нажил, но зато!., приобрел!., новые долги!!! Шутки в сторону, хотя материального успеха я не мог иметь в первое путешествие, но артистический успех был громадный. Две мои симфонии (1-я и 3-я), которые были исполнены подряд в 2-х симфонических концертах, имели блестящий успех и подарили мне много друзей. Вообще в последнее время мой успех во всем мире громадный. В нескольких городах есть даже общества Скрябинистов (даже в Канаде), я часто получаю письма от незнакомых почитателей. Есть один пьянист, в Америке, который уже 5 лет мечтает посвятить себя исключительно исполнению моих произведений. Этим летом он приедет работать под моим руководством. Есть успех, нужно надеяться, что будут, наконец, и деньги, в них мы так нуждаемся! Однако я все о себе! Прости, если надоел. Как Ты поживаешь, дорогая моя, как Бабушки? Я знаю, что Ты такая добренькая, что простишь мне мои прегрешения и ответишь поскорее. Напиши побольше обо всем, доставишь большую радость. Не сердись, что я не могу отдать сейчас моего долга, постоянно о нем думаю и при первой возможности возвращу. Мы пока еще с Таней вдвоем, но скоро прибудет Ариашечка, которая пока оставалась в Амстердаме на попечении бабушек. Она здоровенькая и умная не по годам девочка. Когда снимем, еще раз пришьем Тебе ее рожицу. До свиданья, дорогая Тетя, целую крепко, крепко Тебя и Бабушек, а также приветствую Вас обычным «Христос Воскресе». Таня просит передать Тебе свой сердечный привет.

Всем дядям и тетям сердечный привет.

А. Н. Скрябин — Л. А. Скрябиной^[164]

Square de la Harpe,
Lausanne
Juisse

Дорогая Тетя,

Посылаю 100 рублей для детей; на этот раз не могу больше, как только устрою свои дела, вышлю еще. О моем долге Тебе я тоже не забываю и надеюсь быть в состоянии будущей зимой его вернуть.

Целую Тебя.

Саша.

Примечания

«Воспоминания об Александре Николаевиче Скрябине» известного мецената и покровителя искусств Маргариты Кирилловны Морозовой (1873–1958) хранятся в РГАЛИ. Существуют рукописный и машинописный варианты воспоминаний. Фрагменты последнего в свое время увидели свет в журнале «Советская музыка» (1972. № 1). Значительная часть мемуаров в этой публикации была опущена. Между тем воспоминания Морозовой способны восстановить многие «белые пятна» в биографии композитора. В настоящем издании машинописный вариант мемуаров (Ф. 1956. Оп. 2. Ед. хр. 12) публикуется целиком.

Кроме того, в РГАЛИ, в Фонде Сергея Николаевича Дурылина хранится «Выписка из воспоминаний М. К. Морозовой» (Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 1231), освещающая встречу русских композиторов в Париже на дягилевских концертах и дополняющая «Воспоминания об Александре Николаевиче Скрябине». Этот фрагмент воспроизводится ниже.

«В 1907-ом году в мае состоялись в Париже Исторические концерты русской музыки, организованные С. П. Дягилевым, редактором журнала «Мир искусства». Привлечены были все наши лучшие силы. Во-первых, конечно, знаменитые композиторы: Николай Андреевич Римский-Корсаков, Александр Константинович Глазунов, Александр Николаевич Скрябин и Сергей Васильевич Рахманинов. Они должны дирижировать своими произведениями или исполнять их на рояле. Во-вторых, приехали во главе с Ф. И. Шаляпиным многие артисты оперы и с ними даже хор Большого театра, который всегда славился у нас в стране, а там, в Париже, имел огромный успех. Хору приходилось бисировать многие номера и выходить на бесконечные вызовы слушателей.

Кроме упомянутых композиторов был приглашен дирижировать знаменитый Артур Никиш, а также пианист Иосиф Гофман для исполнения некоторых номеров. Концерты происходили в театре Большой оперы (Grand Opera).

Из пяти концертов в четырех исполнялись произведения Н. А. Римского-Корсакова, ему было отдано первое место, и он имел самый большой успех. Его успех на этих концертах затмил всех других, — все бледнело перед тем, как его встречали и приветствовали. Это и понятно, т. к. его музыку в Париже знали и любили. Я даже всегда слышала от музыкантов, что инструментовка Римск. — Корс. оказала большое влияние

на таких выдающихся французских композиторов, как Дебюсси и Равель.

Частью своих произведений дирижировал сам Николай Андреевич — остальными дирижировал А. Никиш. Н. А. стоял на эстраде такой длинный, тонкий, застенчивый, немного неловкий и дирижировал просто, без всяких приемов, свойственных профессиональным дирижерам. Его внешность поражала своей характерностью, он похож был на древнерусского дьяка, длинная узкая борода тоже придавала ему древний вид. Так и видишь его в древнерусском кафтане! Портрет его работы В. А. Серова изумителен, он совсем как живой на нем. Что удивительно — это какое-то единство внешнего образа Римского-Корсакова с его твореньями. Сказанье о Граде Китеже, Садко, Псковитянка, Царская невеста, Золотой Петушок, Сказка о Царе Салтане, Снегурочка — это целый мир древней России, и как он гармонирует с его образом, таким строгим и таким древнерусским. Странно было, что на этих концертах не исполнялись совсем произведения П. И. Чайковского, но, как мы знали, в Европе их не любили.

Исторические концерты были так хороши и свидетельствовали о таком высоком уровне русской музыки, что мы чувствовали себя преисполненными гордости и ходили по фойе театра, высоко подняв голову.

Один из вечеров, свободный от концерта, мы провели у А. Н. Скрябина. Он жил в это время в Париже и хотел показать приехавшим из России музыкантам свое последнее произведение «Поэму экстаза». На этом вечере присутствовали Н. А. Римский-Корсаков с женой и дочерью, А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов; пианист И. Гофман с женой американкой и мы с сестрой.

Первая половина вечера была отдана исполнению Скрябиным на рояле «Поэмы экстаза». Все слушали очень внимательно. Когда А. Н. кончил играть, то все обменивались с ним своими замечаниями и впечатлениями. После этого сели в столовой за чай и разговор зашел о тексте к «Поэме экстаза», написанном самим Скрябиным в стихотворной форме и изданном отдельной брошюрой. Все стали расспрашивать Скрябина и хотели послушать его объяснения.

Римский-Корсаков сидел на конце чайного стола, очень выделяясь своей высокой и тонкой фигурой, и поверх очков немного сверху вниз смотрел на Скрябина очень внимательно и с любопытством.

Алекс. Ник., откинувшись назад, закинув голову, говорил громко, неохотно, несколько натянуто, но, по-видимому, считал необходимым разъяснить кое-что. Среди общего молчанья раздавался голос Ал. Ник. Я не

помню, как шел разговор, что говорил Скрябин, только у меня запечатлелась одна его фраза, описывающая экстаз: «Вы будете жить всеми ощущениями: гармоний звуков, гармонией цветов, гармонией запахов!» При слове «запахов» Римск. — Корс. буквально подскочил и сказал: «Этого я не понимаю, Алекс. Ник., как это гармония запахов?» Что дальше говорили, я не помню, но этот маленький отрывок беседы запечатлелся, потому что в нем ярко почувствовалось, насколько Скр. и Римск. — Корсак. были люди разные, даже чуждые друг другу, насколько мир творчества Скряб. был чужд Римск. — Корс. Также ярко мне запомнились эти две фигуры, сидевшие рядом, столь противоположные друг другу, такие выразительные и обе такие русские. Строгий облик Римск. — Корсак. с его древнерусским лицом, облик человека реально мыслившего и творившего, и Скряб., тонкий, хрупкий с мечтательными глазами, одержимый своей фантазией, «не от мира сего», как говорится.

Через несколько дней были взяты билеты в театр Большой оперы на спектакль «Саломэ»^[165], муз. Рихарда Штрауса по драме Оскара Уайльда. Мы все сидели наверху в литерной ложе, рядом со сценой. Мы с моей сестрой Е. К. Востряковой сидели впереди, а сзади сидел Н. А. Римский-Корсаков с женой, тут же сидел А. Н. Скрябин с женой. Театр был, конечно, переполнен, т. к. мода на Рих. Штрауса в Париже была большая, но, конечно, ее нельзя сравнить с чуть ли не фанатизмом, с каким к Штраусу относились в Берлине. Спектакль был обставлен роскошно, декорации и костюмы были хороши. Помню, что артистка, певшая Саломэ, была очень красива. Помню, что осталось неясным для зрителей, кто танцевал знаменитый танец Саломэ, та ли артистка, которая пела, или ее так незаметно и ловко подменила танцовщица. Саломэ танцует свой танец семи покрывал, который пленяет Царя Ирода, во время танца Саломэ скидывает с себя легкие покрывала и остается в довольно длинном, прозрачном, легком ярко-синем платье, схваченном золотыми аграфами, что очень шло к ее темно-рыжим локонам. Музыка танца поражала эффектами своей яркой и оригинальной инструментовки, которая многих возмущала своей крикливой эксцентричностью, своим крайним модернизмом. Мне кажется, что С. В. Рахманинов очень верно написал в одном из своих писем к Н. С. Морозову, что «Штраус — человек большого таланта, его инструментовка поразительна. Он умеет наряжаться». Творчество Рахманинова, конечно, ничего общего со Штраусом не имеет, путь его совсем иной, но в этих словах он просто отдает должное одаренности Штрауса.

Безумный танец Саломэ так пленяет Царя Ирода, что он готов дать ей

все, чего она потребует. Она требует головы Иоканаана, пленника Ирода. Совершается казнь Иоканаана, отрубает голову в подземелье, где он заключен. На сцене этого не видно, конечно, но в момент казни на сцене нет движения и оркестр как бы замирает в паузе и вдруг раздается в оркестре гнусавый вскрик или стон, что как бы изображает удар падающей отрубленной головы. В этот же момент сзади нас что-то стукнуло, грохнуло и кто-то громко и яростно свистнул на весь театр при общей тишине. Мы вздрогнули, оглянулись и увидели сзади нас высокую фигуру Николая Андреевича, который внезапно вскочил, рванул свой стул и отчаянно свистнул, чтобы выразить свое возмущение. Возмущение относилось к гнусавому вскрику, который должен был изображать звук падающей головы и который действительно прозвучал так грубо натуралистически, нарочитым и фальшивым. Прошло много лет, но у меня так живо и ярко запечатлелись эти два момента, когда Римский-Корсаков обнаружил свой внутренний протест.

Когда Скрябин сказал о гармонии запахов, то эти слова заставили Николая Андреевича вздрогнуть, даже подскочить. Он показал этим, насколько все болезненно-субъективное его отталкивает.

Затем во время исполнения оперы Рихарда Штрауса, когда раздался в оркестре этот гнусавый вскрик, — он вскочил и свистнул. Очевидно, что такое крикливое оригинальничанье, чисто внешний блеск ему были противны.

При большой строгости своего облика Римский-Корсаков вовсе не был консерватором в музыке, наоборот, он создал свой особый мир, который так нов, так ярко-красочен и так полон поэзии. Достаточно вспомнить Снегурочку, хор птиц и Весну, Салтана, Золотого Петушка, Царскую невесту и некоторые эпизоды из Града Китежа».

Письма Александра Николаевича Скрябина тете Л. А. Скрябиной и бабушке Е. И. Скрябиной, не вошедшие в известное издание писем композитора, находятся в архиве Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки и печатаются по оригиналам (Ф. 31. Ед. хр. 626, 625, 624, 628, 627). В публикуемых письмах обращение к тете «Ты» и слово «Бабушка» пишутся Скрябиным с большой буквы, что лишний раз свидетельствует об особом отношении к ним композитора.

Публ. С. Р. Федякина

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. Н. СКРЯБИНА

1871, 25 декабря (6 января 1872 года по новому стилю) — в Москве родился Александр Николаевич Скрябин. Отец — студент-юрист (будущий дипломат) Николай Александрович Скрябин. Мать — пианистка, воспитанница Петербургской консерватории Любовь Петровна (урожденная Щетинина).

1873, апрель — в Арко (Южный Тироль) от туберкулеза легких умерла мать будущего композитора. Заботы по воспитанию ребенка взяли на себя тетя Любовь Александровна Скрябина и бабушки, Елизавета Ивановна Скрябина (урожденная Подчерткова) и ее сестра, Мария Ивановна Подчерткова.

1875 — в трехлетнем возрасте Саша Скрябин, по свидетельству тети, мог часами сидеть за фортепиано и что-то наигрывать «одним пальчиком».

1877 — Скрябин легко подбирает двумя руками услышанную музыку.

1879, 5 мая — в Москве скончался дедушка композитора, Александр Иванович. Средства на воспитание ребенка стал давать отец, Николай Александрович.

В течение года — Саше купили игрушечный театр, для которого сам делал декорации, сочинял маленькие пьесы и разыгрывал их перед родными и близкими.

В том же году — Л. А. Скрябина показывает племянника А. Г. Рубинштейну, знавшему мать мальчика в годы ее учебы в Петербургской консерватории. Знаменитый пианист поражен талантом ребенка.

1880–1881 — Л. А. Скрябина готовит Сашу к поступлению в кадетский корпус. В это же время она начинает заниматься с ним музыкой.

1882, август — Скрябин сдает экзамены во Второй московский кадетский корпус, в котором будет учиться по 1889 год.

1882–1883, зима — первое выступление Скрябина в кадетском корпусе, где он по слуху сыграл «Песнь гондольера» Ф. Мендельсона и «Гавот» И. С. Баха.

1883, лето — начало занятий по фортепиано у Г. Э. Конюса.

В течение года — сочинил канон для фортепиано ре минор.

1884, в начале года — Саша заболел корью, которая осложнилась

водянкой. Состояние было настолько опасным, что после выздоровления Л. А. Скрябина забрала его домой и весной увезла в деревню.

1885 — начало занятий по фортепиано у Н. С. Зверева, по теории музыки — у С. И. Танеева. Скрябин постоянно сочиняет небольшие пьесы для фортепиано.

1887, сентябрь — сочинена соната до-диез минор.

Осень — решение поступать в консерваторию по классу В. И. Сафонова.

1888, январь — Скрябин поступил в Московскую консерваторию, одновременно продолжая учебу в кадетском корпусе.

1888, лето — знакомство с семьей доктора И. К. Монигетти, с дочерьми которого, Зинаидой и Ольгой, Скрябин будет дружить и состоять в переписке многие годы.

21 ноября — первое публичное выступление в Москве в Большом зале Благородного собрания.

1889, май — окончание занятий во Втором московском кадетском корпусе.

1890, весна — Скрябин закончил курс контрапункта в классе С. И. Танеева и переведен в класс фуги.

1891, лето — живя на даче на реке Клязьме, усиленно занимаясь фортепиано, стремясь достигнуть виртуозной техники, переиграл руку.

Октябрь — знакомство с ученицей Зверева, пианисткой-любительницей Н. В. Секериной, которое скоро переходит в серьезное увлечение.

Осень — зима — сложные отношения с преподавателем А. С. Аренским привели к тому, что Скрябин перестал посещать класс свободного сочинения, решив заканчивать консерваторию только по специальности фортепиано.

1892, весна — окончание консерватории по классу фортепиано у В. И. Сафонова с малой золотой медалью. (Большая золотая медаль давалась только ученикам, закончившим консерваторию по двум специальностям.)

Первая половина лета — в издательстве П. И. Юргенсона вышел из печати и поступил в продажу вальс ор. 1 А. Н. Скрябина.

Лето — по окончании консерватории Скрябин отправляется в небольшое путешествие, посетив Петербург, Выборг, водопад Иматра в Финляндии, Ригу, Ревель, Дуббельн. По возвращении в Москву уехал на дачу в Демьяново (имение В. И. Танеева, брата С. И. Танеева).

1893, май — возобновилось заболевание правой руки.

Июнь — июль — по совету докторов живет в Самаре, проходит курс

лечения кумысом. С конца августа и сентябрь живет в Гурзуфе. Переживания, связанные с болезнью, нашли отражение в Прелюдии и Ноктюрне для левой руки (ор. 9).

1894, 11 февраля — первый авторский концерт в зале Петербургской консерватории. На концерте присутствует известный меценат и любитель музыки М. П. Беляев, в скором времени — старший товарищ Скрябина, издатель его сочинений.

1895, февраль — в издательстве М. П. Беляева выходит 1-я соната Скрябина (ор. 6).

7 марта — сольный концерт Скрябина в зале Петровского коммерческого училища на Фонтанке.

Апрель — август — первая заграничная поездка Скрябина (Берлин, Дрезден, Гейдельберг, Шёнеке, Вицнау, Генуя, Берлин). Композитор много сочиняет. Встречается с отцом. В Швейцарии встречается с Беляевым, с которым и продолжилось заграничное путешествие.

Июль — в издательстве М. П. Беляева выходят Двенадцать этюдов (ор. 8).

Осень — по воспоминаниям Л. А. Скрябиной — к этому времени можно отнести знакомство с философом С. Н. Трубецким, перешедшее в дружбу.

Октябрь — отъезд с Беляевым в новую заграничную поездку.

1896, январь — сентябрь — первые авторские концерты за границей: в Париже, Брюсселе, Берлине, Гааге, Амстердаме, Кёльне, снова в Париже.

1897, 27 августа — женитьба на пианистке В. И. Исакович, воспитаннице Московской консерватории по классу П. Ю. Шлёцера.

11 октября — в Одессе — первое исполнение концерта для фортепиано с оркестром (солист — А. Н. Скрябин, дирижер — В. И. Сафонов).

Октябрь — отъезд А. Н. и В. И. Скрябиных за границу. Живут в Париже.

27 ноября — присуждение Глинкинской премии за фортепианные пьесы, которая отныне будет присуждаться Скрябину почти ежегодно.

1898, 19 (31) января — концерт А. Н. и В. И. Скрябиных. В программе — произведения А. Н. Скрябина.

Май — возвращение А. Н. и В. И. Скрябиных в Москву.

Июль — рождение дочери Риммы.

Сентябрь — начало педагогической деятельности в Московской консерватории в должности профессора по классу фортепиано.

28 октября — в издательстве М. П. Беляева вышла 3-я соната (ор. 23).

5 декабря — в Петербурге в зале Дворянского собрания под управлением Н. А. Римского-Корсакова первое исполнение симфонической поэмы «Мечты».

1899, 18 марта — в 9-м симфоническом собрании Русского музыкального общества впервые в Москве под управлением В. И. Сафонова исполнен концерт для фортепиано с оркестром (солист — А. Н. Скрябин).

1900, 6 февраля — рождение дочери Елены.

Июнь — июль — заграничная поездка: Берлин, Париж, где был дан сольный концерт, Бендликон близ Цюриха.

11 ноября — в Петербурге под управлением А. К. Лядова первое исполнение Первой симфонии (без хорового финала).

1901, январь — Скрябин начал преподавать фортепиано в Екатерининском институте.

16 марта — первое исполнение в Москве Первой симфонии под управлением В. И. Сафонова. В финале участвовали соединенные хоры Русского хорового общества и консерватории, а также солисты В. Н. Петрова и А. М. Шубин.

16 мая — рождение дочери Марии.

Лето — Скрябин в Москве работает над Второй симфонией.

9 ноября — М. П. Беляев получил от Скрябина партитуру Второй симфонии.

1902, до 12 января — Скрябин приехал в Петербург.

12 января — первое исполнение Второй симфонии ор. 29 в Петербурге под управлением А. К. Лядова.

Середина июня — Скрябин переезжает на дачу в Оболенское.

18 августа — в Москве родился сын Скрябина Лев.

После 18 августа — Скрябин с детьми из Оболенского вернулся в Москву и тут же уехал в Крым.

Август — сентябрь — Скрябин побывал в Севастополе, Ялте, Гурзуфе.

24 сентября — возвращение в Москву.

Сентябрь — Скрябин заканчивает преподавание в Екатерининском институте, получив там жалованье в последний раз.

22 ноября — сольный концерт Скрябина в Нижнем Новгороде. Ноябрь — знакомство Скрябина с Т. Ф. Шлёцер.

1903, 15 февраля — в издательстве М. П. Беляева вышла из печати Вторая симфония.

21 марта — первое исполнение в Москве Второй симфонии. Конец

июня — Скрябин с семьей выехал на дачу в Оболенское, где он усиленно работает над фортепианными произведениями, чтобы погасить свой долг М. П. Беляеву, а также над Третьей симфонией.

В течение лета — знакомство с О. Л. Пастернаком и его семьей. Первые впечатления Б. Л. Пастернака от Скрябина и его музыки. *До конца августа* — в Оболенском написано более 30 фортепианных сочинений, в том числе 4-я соната.

29 августа — возвращение Скрябиных в Москву.

1 ноября — поездка в Петербург для передачи Беляеву сочиненных фортепианных произведений и встречи с петербургскими композиторами.

14 ноября — исполнение Третьей симфонии на фортепиано перед петербургскими композиторами, одобрение симфонии Н. А. Римским-Корсаковым, В. А. Глазуновым, М. Н. Лядовым.

23 ноября — последнее свидание с М. П. Беляевым.

28 ноября — возвращение в Москву.

5 декабря — получена первая денежная субсидия в размере 200 рублей от М. К. Морозовой.

31 декабря — в Петербурге скончался М. П. Беляев.

1904, начало года — присутствие на похоронах М. П. Беляева.

19 февраля — отъезд Скрябина в Швейцарию.

5 (18) марта — приезд в Женеву В. И. Скрябиной с детьми.

До 8 (21) марта — переезд Скрябина и его семьи в дачное место Везна на берегу Женевского озера.

2 (15) апреля — в издательстве М. П. Беляева вышла 4-я соната.

До 5 (18) апреля — Т. Ф. Шлёцер приехала в Женеву и поселилась недалеко от Везна в Бель-Рив.

Конец апреля — начало мая — в издательстве М. П. Беляева выходят фортепианные сочинения оп. 30–42.

Весна — лето — осень — Скрябин работает над инструментовкой Третьей симфонии. Вместе с тем проходит с В. И. Скрябиной свои фортепианные сочинения, стараясь подготовить ее к самостоятельной жизни.

8—21 сентября — Скрябин посещает заседания Второго международного философского конгресса в Женеве.

До 17 (30) октября — отъезд В. И. Скрябиной вместе со своим отцом в путешествие по городам Италии. Скрябин с детьми остается в Везна.

9 (22) ноября — Скрябин отослал в Лейпциг партитуру Третьей симфонии («Божественной поэмы»), оп. 43.

10 (23) ноября — после возвращения В. И. Скрябиной из путешествия

по городам Италии — отъезд Скрябина в Париж, где он намерен устроить концерт с исполнением Третьей симфонии.

30 ноября (13 декабря) — для парижских музыкантов Скрябин исполнил на фортепиано Третью симфонию.

2 (15) декабря — приезд в Париж Т. Ф. Шлёцер.

9 (22) декабря — знакомство с антрепренером Г. Астрыком.

26 декабря (8 января) — Скрябин уезжает из Парижа в Везна, надеясь получить от В. И. Скрябиной согласие на развод.

В течение года — написаны фортепианные произведения ор. 44–47.

1905, 9 (22) января — возвращение в Париж.

В течение апреля — концерты Скрябина в зале Эрара при участии американской певицы Ф. Скарборо, исполнявшей скрябиновские романсы.

Апрель — в издательстве М. П. Беляева вышла Третья симфония («Божественная поэма»), ор. 43.

16 (29) мая — первое исполнение Третьей симфонии в Париже. Дирижер — А. Никиш.

Весна 1904–1905 — знакомство с теософией. Увлечение этим учением.

До 4 (17) июня — отъезд вместе с Т. Ф. Шлёцер в Больяско (Италия).

Начало июля — Скрябин навестил свою семью в Везна.

2 (15) июля — в Везна скончалась дочь Скрябина Римма. На следующий день композитор приехал на ее похороны.

13 (26) июля — возвращение в Больяско.

12 сентября — В. И. Скрябина с детьми возвращается из Везна в Москву.

13 (26) октября — рождение дочери Скрябина и Т. Ф. Шлёцер Ариадны.

Осень — встреча в Больяско со своей ученицей М. С. Неменовой-Лунц.

Декабрь — осложнение отношений с Попечительным советом издательства М. П. Беляева. Крайне сложное материальное положение. Начало поиска других музыкальных издательств.

1906, январь — знакомство в Больяско с Г. В. и Р. М. Плехановыми. Начало дружбы и философских споров с Плехановым.

Конец января — переезд с Т. Ф. Шлёцер и дочерью Ариадной из Больяско в Женеву.

23 февраля — первое исполнение в России Третьей симфонии Скрябина в Большом зале петербургского Благородного собрания. Дирижер — Ф. М. Блуменфельд.

До 17 (30) мая — Скрябин печатает за свой счет брошюру со стихотворным текстом к «Поэме экстаза».

17 (30) июня — сольный концерт в зале Женевской консерватории, организатором которого выступила Р. М. Плеханова.

До 22 сентября (5 октября) — закончены фортепианные сочинения ор. 51.

22–23 сентября (5–6 октября) — приезд Скрябина с Т. Ф. Шлёцер и дочерью Ариадной из Женевы в Амстердам, где они останавливаются в доме тетки Т. Ф. Шлёцер.

8 (21) октября — приезд Скрябина из Амстердама в Брюссель.

23 октября (5 ноября) — Попечительный совет по просьбе Скрябина досрочно выплатил ему Глинкинскую премию за 1906 год за Третью симфонию.

26 октября (8 ноября), 6 (19) ноября и 8 (21) ноября — сольные концерты в Брюсселе, Льеже и снова в Брюсселе с целью заработать деньги на поездку в Америку.

18 ноября (1 декабря) — пароходом «*Ryndam*» Скрябин из Роттердама отплывает в Америку.

28 ноября (11 декабря) — прибытие Скрябина в Нью-Йорк. Встреча с В. И. Сафоновым и М. И. Альтшулером.

Декабрь 1906 — март 1907 — концерты в городах Америки (Нью-Йорк, Цинциннати, Чикаго, Детройт).

1907, 15 (28) января — вопреки просьбам Скрябина Т. Ф. Шлёцер выехала к нему в Америку.

8 (21) марта — в результате распространившегося слуха о незаконности брака композитора поспешный отъезд Скрябина и Т. Ф. Шлёцер из Америки.

19 марта (1 апреля) — приезд Скрябина и Т. Ф. Шлёцер в Париж. 3 (16) мая — Торжественное открытие цикла пяти Русских исторических концертов, организованных С. П. Дягилевым в парижской Гранд-опера.

10 (23) мая — исполнение в домашних условиях «Поэмы экстаза» русским музыкантам.

17 (30) мая — в 5-м Русском историческом концерте исполнена Вторая симфония Скрябина под управлением А. Никита.

В течение мая — встреча Скрябина с членами Попечительного совета издательства М. П. Беляева. Композитор соглашается издать у Беляева «Поэму экстаза».

Первая половина июля — из Парижа Скрябин и Т. Ф. Шлёцер переезжают в Беатенберг (Швейцария). В Беатенберге продолжается работа над «Поэмой экстаза».

Август — встреча в Беатенберге с М. С. Неменовой-Лунц, с которой

Скрябин разучивает свои произведения.

Август — сентябрь — выход двух пьес ор. 52 в Лейпциге, изданных за счет автора.

9 (22) сентября — переезд Скрябина и Т. Ф. Шлёцер из Беатенберга в Лозанну.

19 октября (1 ноября) — сольный концерт Скрябина в Лозанне.

20 ноября (2 декабря) — завершена и выслана в Лейпциг рукопись партитуры «Поэмы экстаза».

25 ноября (8 декабря) — 1 (14) декабря — завершение 5-й сонаты. *Ноябрь* — из-за того, что «Поэма экстаза» была поздно отправлена, Скрябин не получил Глинкинскую премию за 1907 год, на которую за долгие годы привык рассчитывать.

1908, 15 (28) января — запись исполнения Скрябиным своих сочинений лейпцигской фирмой Хупфельда.

30 января (12 февраля) — рождение сына Скрябина и Т. Ф. Шлёцер Юлиана.

Январь — в издательстве М. П. Беляева вышла «Поэма экстаза» ор. 54.

29 марта (11 апреля) — сольный концерт Скрябина в Лозанне.

30 мая (12 июня) — концерт Скрябина в Лозанне в пользу нуждающихся русских эмигрантов.

Середина мая — приезд в Лозанну М. Н. Мейчика, который под руководством Скрябина работает над 5-й сонатой композитора.

Начало июня — приезд в Лозанну С. А. Кусевицкого с женой. Встреча Кусевицкого со Скрябиным и начало их деловых отношений. Кусевицкий привлекает Скрябина к симфоническим концертам в Москве и Петербурге и Российскому музыкальному издательству.

Середина июля — приезд в Лозанну Э. А. Купера, с которым Скрябин проходит Третью симфонию и «Поэму экстаза».

До 25 июля (7 августа) — по приглашению Кусевицких Скрябин с Т. Ф. Шлёцер приехали погостить к ним в Биарриц.

16 (29 августа) — из Биаррица Скрябин и Т. Ф. Шлёцер переезжают в Париж.

До 26 августа (8 сентября) — переезд Скрябина и Т. Ф. Шлёцер из Парижа в Брюссель.

18 ноября — первое исполнение 5-й сонаты Скрябина М. Н. Мейчиком в Москве.

27 ноября (10 декабря) — первое исполнение «Поэмы экстаза» в Нью-Йорке под управлением М. И. Альтшулера.

13 (26 декабря) — Скрябин получил за «Поэму экстаза» Глинкинскую

премию за 1908 год.

После 20 декабря (12 января) — отъезд Скрябина и Т. Ф. Шлёцер из Брюсселя в Берлин, где Скрябин намеревался принять участие в репетициях «Божественной поэмы».

1909, 5 (18) января — композитор присутствует на берлинской премьере Третьей симфонии, исполненной под управлением О. Фрида.

14 января — приезд Скрябина и Т. Ф. Шлёцер из Берлина в Москву.

19 января — в Петербурге — первое исполнение в России «Поэмы экстаза» Придворным оркестром под управлением Г. И. Варлиха.

26 января — приезд Скрябина и Т. Ф. Шлёцер из Москвы в Петербург. Композитор присутствует на репетициях «Поэмы экстаза».

31 января — в Петербурге в первом отделении концерта Скрябин исполнил несколько поздних фортепианных пьес и 5-ю сонату. Во втором отделении под управлением Ф. М. Blumenfelda была исполнена «Поэма экстаза». В тот же день — вечер в редакции журнала «Аполлон», посвященный Скрябину, на котором композитор познакомился с поэтом и теоретиком символизма Вячеславом Ивановым.

4 февраля — приезд Скрябина и Т. Ф. Шлёцер в Москву, где композитор даст несколько сольных концертов и примет участие в ряде других выступлений.

21 февраля — в Большом зале консерватории симфонический концерт Московского отделения Русского музыкального общества из произведений Скрябина. Первое исполнение в Москве Третьей симфонии («Божественной поэмы») и «Поэмы экстаза», прозвучавших под управлением Э. А. Купера. В первом отделении Скрябин исполнил 5-ю сонату.

8 марта — в симфоническом концерте Московского отделения Русского музыкального общества под управлением Э. А. Купера и при участии Скрябина исполнены «Божественная поэма», «Поэма экстаза» и несколько фортепианных произведений композитора. *После 8 марта* — Разрыв дружеских отношений между Скрябиным и М. К. Морозовой.

11 марта — в Петербурге Придворным оркестром под управлением Г. И. Варлиха исполнены «Мечты» и «Божественная поэма».

14 марта — отъезд А. Н. Скрябина и Т. Ф. Шлёцер из Москвы в Петербург.

16 марта — в Петербурге в зале Тенишевского училища сольный концерт Скрябина.

17 марта — отъезд Скрябина и Т. Ф. Шлёцер из Петербурга в Брюссель. За границей, в Брюсселе и Париже, композитор пробудет до

января 1910 года, работая над «Прометеем».

Сентябрь — октябрь — в Москве организован кружок скрябинистов, куда вошли многие известные музыканты.

29 ноября — Скрябину присуждена Глинкинская премия за 5-ю сонату.

1910, 1 (14) января — отъезд Скрябина с Т. Ф. Шлёцер из Брюсселя в Москву, окончательное возвращение композитора на родину.

13 января — исполнение в Петербурге «Божественной поэмы» под управлением О. Фрида.

20 января — исполнение «Божественной поэмы» под управлением О. Фрида в Москве.

10 февраля — первое исполнение «Поэмы экстаза» в Москве под управлением С. А. Кусевицкого. В программе прозвучали также Первая симфония Скрябина и фортепианные пьесы композитора в авторском исполнении.

17–18 февраля — приезд Скрябина в Петербург, где он пробыл около недели и принял участие в нескольких концертах.

13 марта — в Москве под управлением А. Никита исполнена «Поэма экстаза».

16 марта — смерть сына композитора Льва Александровича Скрябина.

До 26 апреля — отъезд Скрябина в концертное турне по волжским городам, которое было организовано С. А. Кусевицким. С конца апреля до конца мая в Твери, Рыбинске, Ярославле, Костроме, Нижнем Новгороде, Казани, Самаре, Саратове, Царицыне, Астрахани были даны симфонические концерты, на которых, среди различных произведений русских композиторов, исполнялся автором фортепианный концерт Скрябина. Дирижер — С. А. Кусевицкий. До 30 мая оркестранты возвратились в Москву.

Конец июня — Скрябины на лето переезжают в имение Л. Г. Марк Архангельское под Москвой, где композитор заканчивает работу над «Прометеем».

Середина сентября — возвращение Скрябиных в Москву. До конца года композитор в Петербурге и в Москве выступил с сольными концертами.

1911, 5 января — 12 января — турне Скрябина с сольными концертами по городам Новочеркасск, Ростов-на-Дону, Екатеринодар.

17 января — рождение дочери Марины.

30 января — середина февраля — концертное турне по городам Германии (Дрезден, Берлин, Лейпциг).

2 марта — первое исполнение «Прометея» в Москве под управлением С. А. Кусевицкого (без партии света), партия фортепиано — автор.

9 марта — первое исполнение «Прометея» в Петербурге под управлением С. А. Кусевицкого (без партии света), партия фортепиано — автор.

Март — апрель — май — охлаждение отношений между Скрябиным и Кусевицким, которое закончилось разрывом.

Май — начало деловых отношений с организатором музыкальных концертов А. И. Зилоти.

Середина мая — середина августа — Скрябин с семьей живет на даче в Образцово-Карпово под Каширой. За лето, стремясь освободиться от долгов С. А. Кусевицкому, Скрябин написал более 30 фортепианных произведений, в том числе 6-ю сонату.

Первая половина октября — поездка Скрябина в Одессу и Екатеринославль с сольными концертами в сопровождении Т. Ф. Шлёцер.

12 и 19 октября — исполнение «Прометея» под управлением С. А. Кусевицкого в Москве и Петербурге. Партию фортепиано исполнил Р. Лорта.

31 октября и 7 ноября — сольные концерты Скрябина в Петербурге.

5 ноября — в Петербурге под управлением А. И. Зилоти прозвучали Вторая симфония, фортепианный концерт и «Прометей». Партию фортепиано исполнил Скрябин.

Первая половина ноября — поездка Скрябина с концертами в Вильно и Минск.

Вторая половина ноября — поездка Скрябина с концертами в Тамбов и Саратов.

Ноябрь — Скрябину, после трудных дебатов, присуждена Глинкинская премия за «Прометея». Это последняя Глинкинская премия, полученная композитором.

Осень — зима — Скрябин начинает изучать лирику русских символистов, стремясь использовать их опыт при написании текста «Мистерии».

1912, первая половина января — концертное турне Скрябина в сопровождении Т. Ф. Шлёцер по городам Северного Кавказа, организованное М. Л. Пресманом (Ростов-на-Дону, Таганрог, Новочеркасск, Екатеринодар).

21 февраля — первое исполнение 7-й сонаты в сольном концерте Скрябина в Москве в Большом зале Благородного собрания.

2 марта — Скрябин подписал договор с Б. П. Юргенсоном на издание

своих новых сочинений.

11 марта — сольный концерт Скрябина в Казани.

8 апреля — сольный концерт Скрябина в Петербурге.

Июнь — октябрь — заграничная поездка Скрябина и Т. Ф. Шлёцер (Беатенберг, Брюссель, Амстердам, Гаага, Гарлем, Франкфурт-на-Майне). Концерты В. Менгельберга с участием Скрябина в городах Голландии и Германии с исполнением «Прометея» и фортепианных произведений композитора.

10 декабря — приезд Скрябина из Москвы в Петербург и выступление в сольном концерте.

22 декабря — в Москве концерт из произведений Скрябина, где прозвучали Вторая симфония, «Прометей» и фортепианные сочинения в исполнении автора.

Зима 1912/13 — окончательное решение писать «Предварительное действие».

1913, 19 января (1 февраля) — первое исполнение в Лондоне «Прометея» под управлением Г. Вуда, партия фортепиано — А. Кук. За один вечер «Прометей» был исполнен дважды.

9 февраля — в Петербурге симфонический концерт из произведений Скрябина при участии автора. Дирижер — А. И. Зилоти. В программе — Первая симфония (с хоровым финалом), «Прометей» и фортепианные произведения.

16 февраля — сольный концерт Скрябина в Москве.

Середина мая — середина августа — Скрябин и его семья поселились на лето в имении Петровское на Оке, где композитор завершил фортепианные сочинения ор. 66–70, в том числе — 8, 9 и 10-ю сонаты. Начало серьезной работы над текстом «Предварительного действия».

8 сентября — Скрябин выезжает из Москвы в Лозанну, чтобы навестить отца.

Сентябрь — в Лозанне работает над текстом «Предварительного действия».

30 сентября (13 октября) — посетил могилу матери в Арко.

Конец сентября — начало октября — через Мюнхен, Лейпциг, Берлин — возвращение в Москву.

30 октября — сольный концерт Скрябина в Большом зале Благородного собрания в Москве. Первое исполнение прелюдии ор. 67 № 1, поэмы ор. 69 № 2 и 9-й сонаты.

9 ноября — выступление в Петербурге, где под управлением А. И. Зилоти были исполнены фортепианный концерт и «Прометей» (дважды).

Между 9 и 12 ноября — Скрябин посещает Театр-студию В. Э. Мейерхольда, присутствует на закрытом спектакле для деятелей искусства (отрывки из пьес «Антигона» Софокла и «Финикиянки» Еврипида с музыкой М. Ф. Гнесина).

14 и 16 ноября — концерты в Вильно и Минске.

23 и 26 ноября, 1 декабря — сольные концерты в Киеве, Елизаветграде и Полтаве.

12 декабря — сольный концерт в Большом зале Благородного собрания в Москве. Первое исполнение 10-й сонаты.

1914, 19 января — сольный концерт в Петербурге с исполнением 9-й сонаты.

20 января — посещение экспериментальной театральной студии В. Э. Мейерхольда.

26 января — 4 февраля — гастроль Скрябина по югу России (Харьков, Кишинев, Одесса, Николаев, Херсон).

20 февраля — отъезд Скрябина в сопровождении А. Н. Брянчанинова на гастроль в Англию через Берлин и Брюссель.

26 февраля (11 марта) — прибытие Скрябина и А. Н. Брянчанинова в Лондон.

Накануне 1 (14) марта — внезапная болезнь композитора (фурункул на верхней губе).

1 (14) март — первое выступление в Англии. Исполнены фортепианный концерт и «Прометей». Дирижер — Г. Вуд.

6 (19) марта — выступление Скрябина на концерте, устроенном английскими музыкантами в его честь.

7 (20) марта — сольный концерт, включивший ранние и поздние фортепианные сочинения, в том числе 9-ю сонату и пьесы ор. 51, 57, 59, 63.

8 (21) марта — инженер А. Римингтон в письме знакомит Скрябина со своим изобретением — инструментом для воспроизведения цветоцветовой гаммы.

II (24) марта — посещение с А. Н. Брянчаниновым английского парламента.

12 (25) марта — в Кембридже Скрябин посетил профессора Ч. Майерса, который занимался проблемой цветоцветового воздействия музыки на психику.

13 (26) марта — второй сольный концерт Скрябина в Лондоне, где из поздних сочинений прозвучали 9-я соната, а также поэма ор. 69 № 1, «Маска» ор. 63 № 1, прелюдия ор. 67 № 1, поэма ор. 69 № 2.

25 марта — возвращение через Париж и Лозанну в Москву из

гастрольной поездки в Англию.

Лето — Скрябин с семьей выезжает на лето в Гривно, близ Подольска, где с особой настойчивостью работает над текстом «Предварительного действия».

До начала июля — завершены последние фортепианные произведения: две поэмы ор. 71; поэма «К пламени» ор. 72; два танца — «Гирлянды» и «Мрачное пламя» ор. 73; пять прелюдий ор. 74. *Июль* — начало Первой мировой войны.

Середина августа — возвращение с семьей в Москву.

22 ноября — сольный концерт Скрябина в Москве в зале Благородного собрания, организованный с целью оказания помощи семьям, пострадавшим от войны. В программу вошли ранние и поздние произведения композитора. Впервые исполнена прелюдия ор. 74 № 2.

Конец ноября — Скрябин прочел завершённый текст «Предварительного действия» поэтам Вячеславу Иванову и Юргису Балтрушайтису.

12 декабря — Скрябин присутствует на премьере драмы Калидасы «Шакунтала», поставленной Камерным театром.

Зима 1914/15 — работа над текстом и музыкой «Предварительного действия» (реконструкция музыки по черновым наброскам, которая предусматривала четверной состав симфонического оркестра, фортепиано, орган, хор, солистку и световую партию, была проведена композитором А. П. Немтиным с 1970 по 1981 год).

1915, 27 января — последнее концертное выступление Скрябина в Москве в Большом зале Благородного собрания. Впервые исполнена пьеса «Мрачное пламя» ор. 73 № 2. Половина сбора поступила в пользу отряда Красного Креста.

12 и 16 февраля — сольные концерты в Петрограде. Первое исполнение в Петрограде прелюдии ор. 74 № 2, 10-й сонаты и пьесы «Мрачное пламя».

1 марта — сольный концерт в Харькове. Среди прочих произведений исполнены 9-я соната и поэма «К пламени» ор. 72.

3 и 9 марта — сольные концерты в Киеве. Из поздних произведений исполнены две поэмы ор. 69; «Желание» и «Ласка в танце» ор. 57; «Загадка» ор. 52 № 2; поэма ор. 59 № 1; «Маска» ор. 63 № 1; «Листок из альбома» ор. 58; «Мрачное пламя» ор. 73 № 2; прелюдия ор. 74 № 2; «Странность» ор. 63 № 2; 9-я соната ор. 68. Сверх заявленных программ прозвучала прелюдия ор. 74 № 1.

1 (14) апреля — исполнение «Прометея» в Нью-Йорке под

управлением М. И. Альтшулера со световыми эффектами.

2 апреля — сольный концерт в Петрограде, оказавшийся последним концертным выступлением Скрябина. Первое исполнение танца ор. 73 № 1 («Гирлянды») и прелюдий ор. 74 № 1 и 4.

4 апреля — возвращение Скрябина из Петрограда в Москву.

7 апреля — первые признаки болезни (маленький фурункул на верхней губе).

7—11 апреля — обострение болезни, в течение которой фурункул превратился в карбункул.

11 апреля — температура поднялась выше 40°, на консилиуме врачей положение больного признано опасным. Произведены обширные разрезы на лице.

12 апреля — положение Скрябина угрожающее. На консилиуме врачей оно признано крайне тяжелым, хотя и не безнадежным.

13 апреля. Утро — временное улучшение.

12 часов — жалобы на боли в груди. У Скрябина найден плеврит.

После 12 часов и до вечера — усиление болей, понимание Скрябиным безнадежности своего состояния.

Около 24 часов — Скрябин подписывает прошение на высочайшее имя об усыновлении детей от Т. Ф. Шлёцер.

14 апреля. 8 часов 05 минут — Скрябин скончался.

После 12 часов и в 20 часов — первая и вторая панихиды на квартире Скрябина. Среди присутствующих — С. И. Танеев, Л. О. Пастернак, Б. Л. Пастернак, Ю. К. Балтрушайтис, Л. Л. Сабанеев, Вяч. Иванов, М. Н. Гагарина, В. Н. Лермонтова, Н. К. Метнер, А. А. Крейн, А. Б. Гольденвейзер, А. Я. Могилевский, Е. О. Гунст, С. А. Кусевицкий, А. Т. Гречанинов, А. Ф. Гедике, Гнесины, Ю. Ф. Осберг, Ф. О. Н. Померанцев, Б. П. и Г. П. Юргенсоны, А. Н. Брянчанинов, В. В. Богородский, А. Н. Корещенко и др.

14 и 15 апреля — многочисленные отклики в периодике на смерть композитора.

15 апреля — панихиды по усопшему в Московской консерватории и в церкви Петроградской консерватории.

14 часов — вынос тела А. Н. Скрябина из дома в церковь Святого Николы Чудотворца на Песках.

18 часов — заупокойная всенощная по Скрябину в церкви Николы Чудотворца на Песках. Службу совершил протоиерей В. П. Некрасов.

16 апреля. 12 часов — гроб с телом покойного вынесли из церкви Святого Николы Чудотворца на Песках. Всю дорогу до кладбища

Новодевичьего монастыря под пасхальные песнопения его несли на руках участники траурной процессии.

14 часов — гроб опущен в могилу.

Со второй половины апреля в течение года — многочисленные публикации и концерты памяти А. Н. Скрябина.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



А. Н. Скрябин, студент консерватории. 1892 г.



Н. А. Скрябин, отец композитора.



Л. П. Скрябина, урожденная Щетинина, мать композитора.

Портрет работы Н. П. Щетинина.



Л. А. Скрябина, тетя и воспитательница А. Н. Скрябина.



А. Н. Скрябин. 1879 г.



Семья А. И. Скрябина, деда композитора. Во втором ряду второй справа маленький Шуринька с бабушкой Елизаветой Ивановной.



А. Н. Скрябин-кадет. 1887 г.



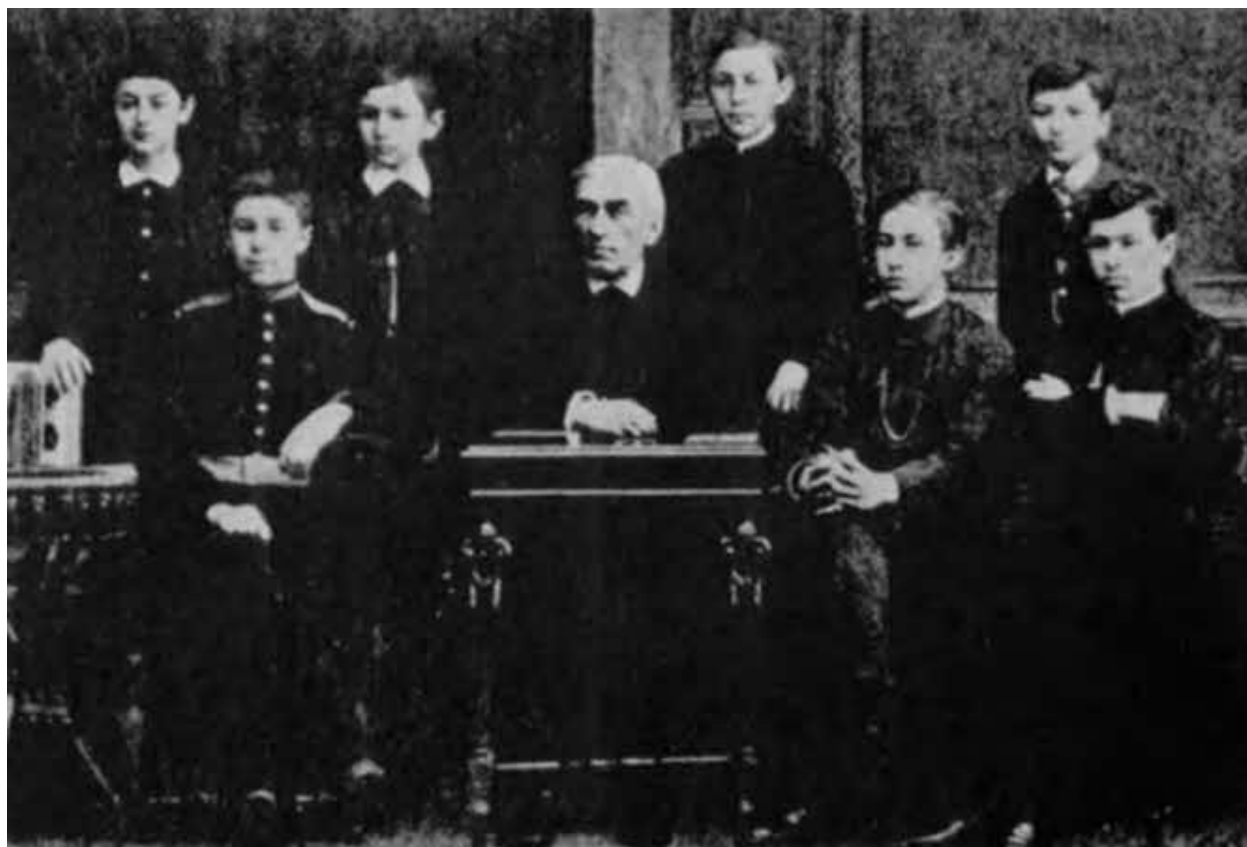
Москва. Кузнецкий мост. Конец XIX в.



С. И. Танеев, композитор, первый учитель Н. А. Скрябина.



Н. С. Зверев.



Зверев со своими учениками. Слева от педагога сидит Скрябин.



О. И. Монигетти, подруга А. Н. Скрябина.



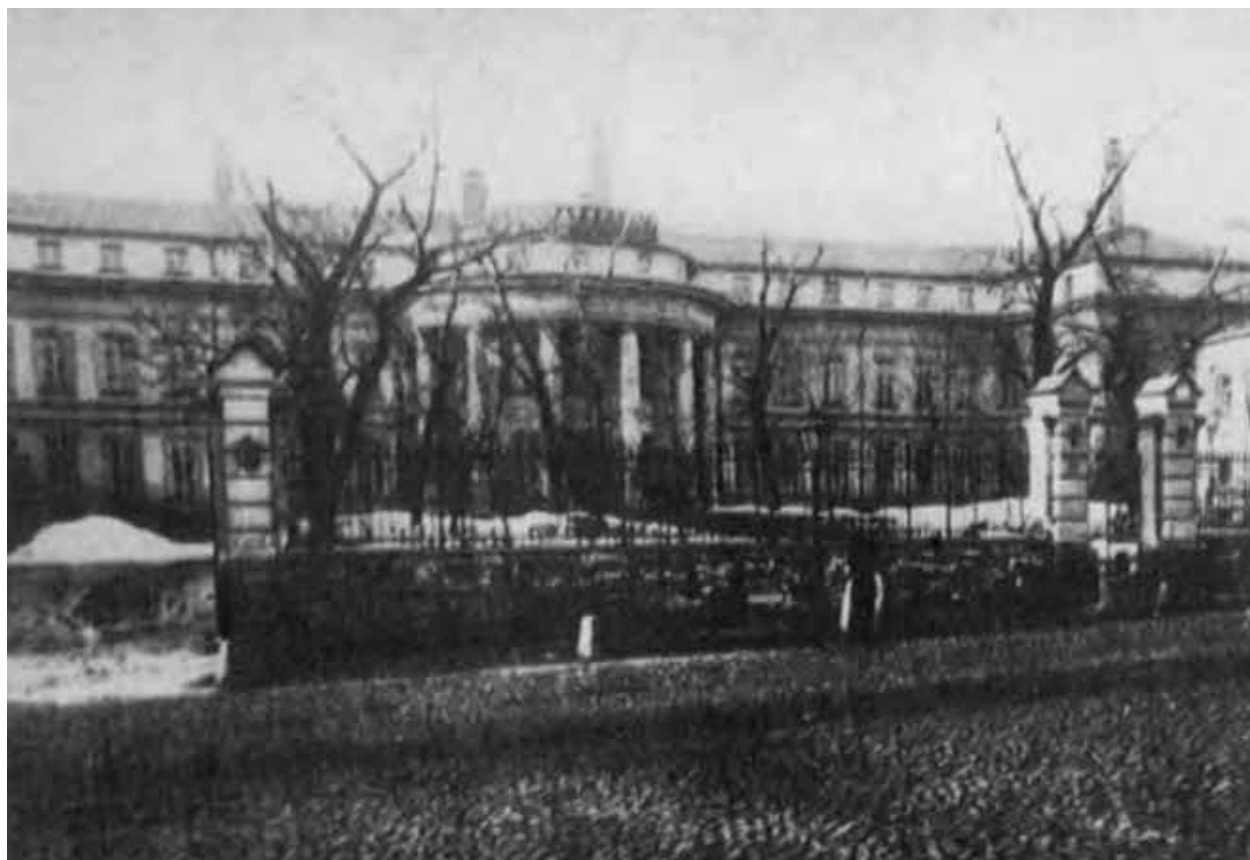
А. С. Аренский, композитор, профессор Московской консерватории.



З. И. Монигетти, сестра О. И. Монигетти, подруга А. Н. Скрябина.



В. И. Сафонов с учениками. 1898 г.



Старое здание Московской консерватории.



И. К. Авъерино, скрипач.



С. В. Рахманинов, студент консерватории.



Дом 22 по Большому Афанасьевскому переулку, где жил А. Н. Скрябин.

ОКОНЧИВШІЕ КУРСЪ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРІИ. УДОСТОЕННЫЕ ЗОЛОТОЙ МЕДАЛИ.

VI выпускъ — 1875 г.

ТАНЪЕНЪ, СЕРГѢЙ.

VII выпускъ — 1876 г.

БАРЦЕНИЧЪ, СТАНИСЛАВЪ.

КОТЕКЪ, ЭДУАРДЪ.

VIII выпускъ — 1877 г.

БРАНДУКОВЪ, АНАТОЛІЙ.

ГАЛКИ, АНАТОЛІЙ.

X выпускъ — 1879 г.

КЛЕНОВСКІЙ, НИКОЛАЙ.

XI выпускъ — 1880 г.

ДАНИЛЬЧЕНКО, ПЕТРЪ.

XII выпускъ — 1882 г.

ЗНОТН, АЛЕКСАНДРЪ.

XIV выпускъ — 1883 г.

ЛЯПУНОВЪ, СЕРГѢЙ.

XVII выпускъ — 1887 г.

МАГНИЦКАЯ, ЕЛЕНА.

XIX выпускъ — 1888 г.

КОНОСЪ, ЮЛІЙ.

МЯЛЕРЪ, ВИКТОРИЙ.

XXII выпускъ — 1891 г.

КОРЕЦЕНКО, АРСЕНІЙ.

ПЕЧНИКОВЪ, АВРААМЪ.

XXIII выпускъ — 1892 г.

ЛЕВИНЪ, ІОСИФЪ.

МАКСИМОВЪ, ЛЕОНИДЪ.

РАХМАНИНОВЪ, СЕРГѢЙ.

СКРЯБИНЪ, АЛЕКСАНДРЪ.

XXIV выпускъ — 1893 г.

САМУЭЛЬСОНЪ, СЕМЕНЪ.

XXV выпускъ — 1894 г.

ИГУМНОВЪ, КОНСТАНТИНЪ.

XXVIII выпускъ — 1897 г.

ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРЪ, АЛЕКСАНДРЪ.

ИСАКОВИЧЪ, ВѢРА. (СЕРГИЯНА)

КЕНЕМАНЪ, ОДОРЪ.

XXIX выпускъ — 1898 г.

БЕССИ, РОЗИНА.

ГЕДИЖЕ, АЛЕКСАНДРЪ.

КАРДАШЕВА, ОЛИМПІАДА.

ПОПОВЪ, ВИКТОРЪ.

ФРЕДМАНЪ, АГЛАИДА.

XXX выпускъ — 1899 г.

КАМЕНЦЕВА, ЕЛЕНА. (БЕЛОВАЯ СЕРГІЯ)

ПРОКОПОВИЧЪ, АЛЕКСАНДРЪ.

XXXI выпускъ — 1900 г.

БЕКЛЕМИШЕВЪ, ГРИГОРІЙ.

ГЛІЕРЪ, РАЙНГОЛЬДЪ.

Мраморная доска почета Московской консерватории.



Диплом А. Н. Скрябина об окончании консерватории.



Н. В. Секерина, подруга А. Н. Скрябина.

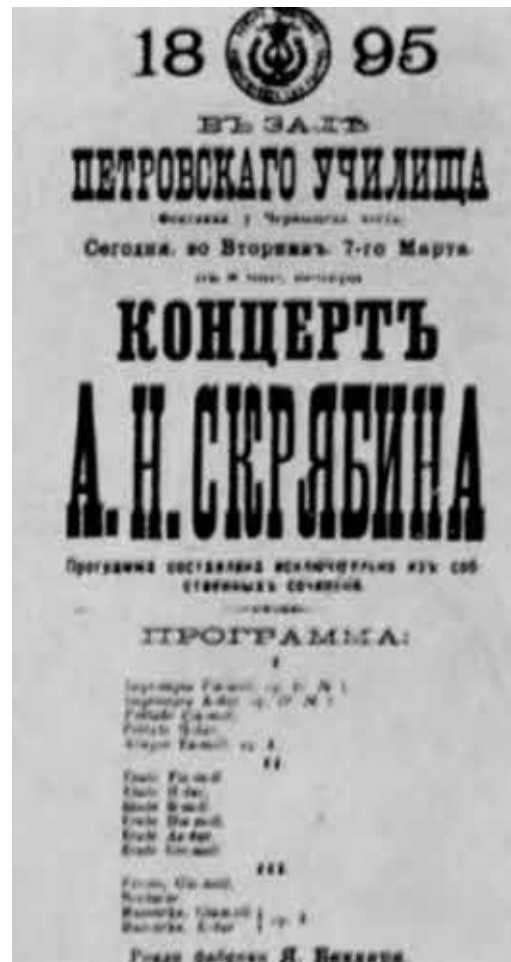


В. И. Исакович, первая жена композитора.



М. П. Беляев, меценат, музыкальный деятель.

Портрет работы И. Е. Репина.



Концертная афиша.



Л. Н. Скрябин и Иосиф Гофман.



Обложка первого произведения А. Н. Скрябина, изданного М. П. Беляевым.



Первая поездка А. Н. Скрябина за границу. Дрезден.

Весна 1895 г.



Гейдельберг.



Вицнау на Фирвальшtedском озере. Здесь композитор лечил руку.



Париж. Бульвар Мадлен.

Первое концертное турне А. Н. Скрябина за границей.



В. В. Стасов.

Портрет работы И. Е. Репина.



С. Н. Трубецкой, профессор философии, друг А. Н. Скрябина.



Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов и А. К. Глазунов.



В. И. Скрябина с дочерью Риммой. 1905 г.



А. Н. Скрябин среди своих учеников. 1902 г.



А. Н. Скрябин. 1901 г.

Всеподобный Государь



2^a forme de l'Allegro

A. Petriabill



М. К. Морозова, меценат, ученица и друг А. Н. Скрябина.



Т. Ф. Шлецер, вторая жена А. Н. Скрябина.



Женева. Начало XX в.



Г. В. Плеханов.



Книга Плеханова с дарственной надписью Скрябину.



Вид итальянского города Больяско.

На заднем плане спиной — А. Н. Скрябин.



М. И. Альтишулер и В. И. Сафонов. США. 1907–1908 гг.



Концертный зал Карнеги-холл в Нью-Йорке.



М. С. Неменова-Лунц, пианистка, ученица и друг А. Н. Скрябина.



Альфред Лалиберте, ученик А. Н. Скрябина.



Концертный зал Куинз-холл в Лондоне.



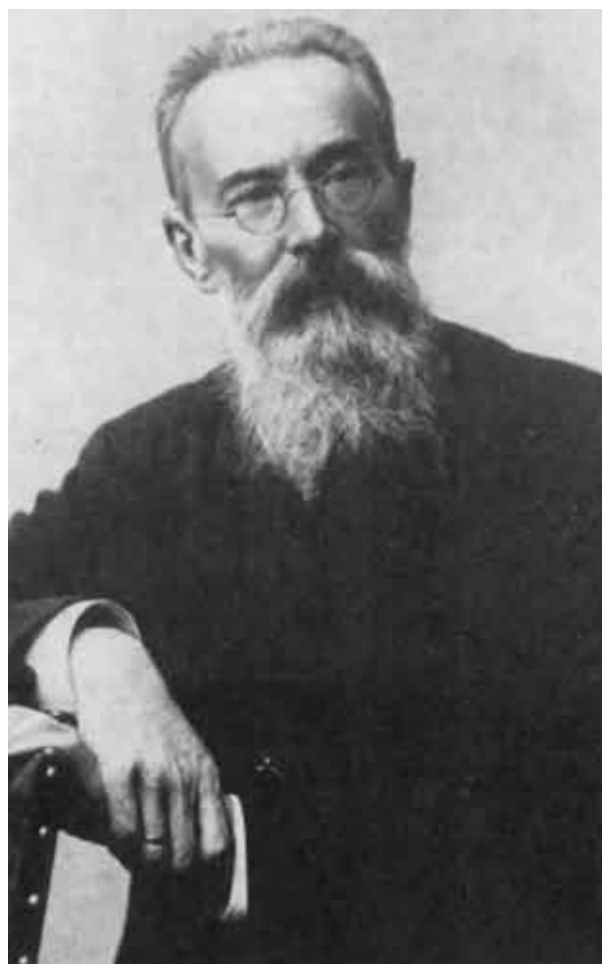
Артур Никиш, дирижер. С картины Р. Штерля.



С. П. Дягилев. Портрет работы Л. С. Бакста.



Театр Гранд-опера в Париже.



Н. А. Римский-Корсаков.



Группа участников Русских исторических концертов в Париже в гостях у К. Сен-Санса.



С. А. Кусевицкий.



Ф. М. Blumenфельд.



Биарриц. Из альбома, принадлежащего А. Н. Скрябину.



Э. А. Купер, дирижер, первый исполнитель «Поэмы экстаза».



Дом Кусевичких в Глазовском переулке, где жили Скрябины в 1909 году.



А. Н. Скрябин за роялем. Рисунок Л. О. Пастернака. 1909 г.



Татьяна и Александр Скрябины на берегу Оки. 1912 г.



А. Н. Скрябин. Рисунок Р. Штерля.



Роберт Штерль. Автопортрет.



Ярославль. Рисунок Р. Штерля



А. Н. Скрябин с друзьями: биографом Леонидом Сабанеевым и фотографом Мозером. 1913 г.



*Дом 11 по Николпесковскому переулку в Москве — последняя квартира
А. Н. Скрябина.*



Чета Скрябиных и Л. Сабанеев на отдыхе.



А. Н. Скрябин с женой и сыном Юлианом.



Первые исполнители «Прометея» в Лондоне: слева Артур Кук, пианист; справа Генри Вуд, дирижер.



Лондон. Начало XX в.



Похороны А. Н. Скрябина.



Могила А. Н. Скрябина. 14 апреля 1915 г.



А. Н. Скрябин. 1912 г.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Записи А. Н. Скрябина // Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. Т. 6. М., 1918.

Переписка А. Н. Скрябина и М. П. Беляева: 1894–1903/ Пг.: Гос. академическая филармония, 1922.

Письма В. И. Скрябиной и А. Н. Скрябина к В. Ю. Виллуану // Сов. музыка. 1946. № 12.

Скрябин А. Н. Письма / Сост. и ред. А. В. Кашперова. Вступ. статья В. Асмуса. М., 1965.

Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина. М., 1985.

Асафьев Б. В. Скрябин: Опыт характеристики. Пг., 1921. На титуле: Игорь Глебов.

Бэлза И. Ф. Александр Николаевич Скрябин. М., 1982.

Гунст Е. О. А. Н. Скрябин. М., 1915.

Дельсон В. Ю. Скрябин: Очерки жизни и творчества. М., 1971.

Каратыгин В. Г. Скрябин. Пг., 1915.

Мейчик М. Н. Скрябин: Очерк жизни и творчества. М., 1935.

Михайлов М. К. Александр Николаевич Скрябин (1872–1915): Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1966; 2-е изд., 1971.

Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М.: Музыка, 1989. (В книге дана наиболее полная библиография, связанная с жизнью и творчеством А. Н. Скрябина.)

Сабанеев Л. Л. А. Н. Скрябин. М., 1923.

Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. (Переиздание — М.: Классика-XXI, 2000.)

Шлёцер Б. Ф. А. Скрябин. Берлин, 1923.

Музыкальный современник. 1916. № 4–5 (дек. — янв.). (Номер, посвященный А. Н. Скрябину.)

Музыка. 1915. № 220. (Номер, посвященный А. Н. Скрябину.)

Русская музыкальная газета: Музыкальный журнал / Издатель и редактор Н. Ф. Финдейзен. 1915. № 17/18 (посвящен А. Н. Скрябину).

Советская музыка. 1940. № 4 (посвящен А. Н. Скрябину).

Советская музыка. 1972. № 1 (посвящен А. Н. Скрябину).

А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.

А. Н. Скрябин: Сборник статей: К столетию со дня рождения (1872–1972). М., 1973.

Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина. Ученые записки. Вып. 1. М., 1993.

Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина. А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. М., 1994.

Нижегородский скрябинский альманах. № 1. Н. Новгород, 1995.

Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина. Ученые записки. Вып. 2. М., 1995.

Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина. Ученые записки. Вып. 3. М., 1998.

Дроздов А. Воспоминания о А. Н. Скрябине // Сов. музыка. 1946. № 12.

Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934. (Глава IX: А. Н. Скрябин.)

Морозова М. К. Из воспоминаний о Скрябине // Сов. музыка. 1972. № 1. (См. полный вариант воспоминаний в наст. изд.)

Неменова-Лунц М. С. А. Н. Скрябин-педагог: Из воспоминаний ученицы // Сов. музыка. 1948. № 5.

Неменова-Лунц М. С. Памятные встречи со Скрябиным // Муз. жизнь. 1965. № 10.

Оссовский А. В. Юный Скрябин // Оссовский А. В. Воспоминания. Исследования. Л., 1968.

Пастернак Б. Л. Охранная грамота. (Любое издание.)

Пастернак Б. Л. Люди и положения: Автобиографический очерк (Любое издание.)

Плеханов Г. В. Из воспоминаний об А. Н. Скрябине: Письмо к д-ру В. В. Богородскому. Сан-Ремо, 9 мая 1916 г. // Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1949.

Ульянов Н. П. Мои встречи: Воспоминания. М., 1959. (Глава: А. Н. Скрябин.)

INFO

Федякин С. Р.
Ф 32 Скрябин. — М.: Молодая гвардия, 2004. — 557[3] с.:
ил. — (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.; Вып. 909).

ISBN 5-235-02582-2

УДК 78.03(47)
ББК 85.313(2)

Федякин Сергей Романович
СКРЯБИН

Главный редактор *А. В. Петров*
Зав. редакцией *О. И. Ярикова*
Редактор *Л. А. Барыкина*
Художественный редактор *А. В. Никитин*
Технический редактор *Н. И. Михайлова*
Корректоры *Т. И. Маляренко, Л. М. Марченко, Г. В. Платова*

Лицензия ЛР № 040224 от 02.06.97 г.

Сдано в набор 27.02.2004. Подписано в печать 24.09.2004.
Формат 84х108/32.

Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 29,4+1,68 вкл. Тираж 5000 экз. Заказ 43266.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства:
127994 Москва, Сущевская ул., 21. Internet: <http://mg.gvardiya.ru>.
E-mail: dsel@gvardiya.ru.

Типография АО «Молодая гвардия». Адрес типографии:
127994 Москва, Сущевская ул., 21.

notes

Примечания

Настоящее имя этого в скором времени выдающегося музыковеда — Борис Асафьев.

Op. 73 (№ 2).

Пять прелюдий. Op. 74.

То же. Ор. 74.

А. А. Дидерихса и А. И. Зилоти.

Дом не сохранился. Он исчез с лица земли еще при жизни композитора. — См.: Чугунов Ю. Н. Это город контрастов. Скрябинская Москва. М., 1999. С. 11.

Ученые записки. Вып. 2. М.: Ирис-пресс, 1995. С. 114. Уже здесь мы обнаруживаем разноречия в документах и воспоминаниях, связанных с жизнью композитора, которых и после будет немало. По свидетельству Л. А. Скрябиной, Любовь Петровна прожила в Арко «около семи месяцев». — См.: Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940. М.; Л., 1940. С. 7.

Впрочем, в этой смене «рояльных форм», создаваемых маленьким Скрябиным, можно увидеть и предпосылки его позднего увлечения индийской философией, говорящей о переселении душ, о пути отдельной души через многие земные воплощения.

Реплика из биографии, написанной Энгелем (Музыкальный современник. 1916. Кн. 4/5. С. 14). В воспоминаниях тети это мнение Рубинштейна передано так: «Рубинштейн был поражен музыкальным талантом Саши и просил меня не заставлять его ни играть, ни сочинять, когда у него не было желания» (Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940. М.; Л., 1940. С. 11).

Контрапункт (или «полифония») — тип многоголосия, который определяется сочетанием развитых и осмысленных контрастных мелодий.

Полифония строгого письма (или строгого стиля) исторически связана с европейской хоровой музыкой XV–XVI вв., вершинами которой стали произведения Палестрины, Жоскена Депре и Орландо Лассо. Обычно в музыкальных учебных заведениях со строгого стиля начинают изучение курса полифонии.

Не выносил лжи, и с учеником-лжецом расставался раз и навсегда.

Позже о Звереве с благодарностью вспомнят не только Скрябин, Рахманинов, Пресман. Через руки этого педагога прошли А. И. Зилоти, Ф. Ф. Кенеман, К. Н. Игумнов, Е. А. Бекман-Щербина и многие-многие другие.

На листке не обозначен жанр — только тональности. Но в монографии В. В. Рубцовой убедительно доказывается, что это именно мазурки (см.: *Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин*. М.: Музыка, 1989. С. 40–42).

Это, разумеется, еще не те произведения, которые ныне известны как Первая и Вторая сонаты. Это юношеские произведения Скрябина, сочинения, не имеющие своего номера.

Термин *allegro (um.)* обозначает быстрый живой темп. Часто в этом темпе писалась первая часть сонатного цикла, откуда и возникло название «сонатное аллегро». *Allegro appassionato* — страстное *allegro*.

А. Скрябин и И. Гофман о Шопене. (К 100-летию Шопена) // РМГ.
1910. № 13. Ст. 353.

Однажды Скрябин даже сделал предложение Ольге Ивановне. Предложение так ни к чему и не привело, но заметно отразилось в будущем. Оно объясняет, почему и первый брак Скрябина, и второй вызвал временные «заминки» отношений с Монигетти. Объясняет и заметную «нелюбовь» к этой семье со стороны второй жены Скрябина, Татьяны Федоровны Шлёцер.

Музыкальный современник. 1916. Кн. 4/5. С. 29–30.

Слово произнесено было Рахманиновым спустя годы, когда ему его собственная «неувлеченность» могла действительно показаться ленью.

Ре-бемоль мажорный.

До-диез минор.

Ля мажор.

Музыкальный современник. 1916. Кн. 4/5. С. 26–27.

Ми мажор.

Си мажор.

Фа-диез минорный.

До-диез минор.

О задании на лето по классу фуги свидетельства тоже разнятся. «Ему задали на лето написать... шесть фуг, — вспоминал Гольденвейзер. — Осенью он их кое-как представил; говорили, однако, что он их написал не сам». Энгель говорит о десяти фугах. И о характерной реплике Аренского: «Если хотите перейти, то пишите». Пожалуй, это свидетельство заслуживает большего доверия, поскольку то, что Скрябин предъявил осенью, — больше похоже на Скрябина. Фуги он написал сам, однако не шесть и не десять, а только две, причем одна была не просто fuga, но «fuga-ноктюрн». Другая fuga сохранилась, и Энгель попытался оценить ее не как «упражнение», но как произведение. Оценка его не слишком высока, но и она косвенно свидетельствует об авторстве именно Скрябина: «Это интересная, хорошая для ученика, но ничем особым ни по теме, ни по развитию не выдающаяся fuga на 5 голосов. Только в конце, в стретте, есть кое-что оригинальное и более отвечающее по гармониям и по мелодическим оборотам понятию о позднейшем Скрябине, как бы предвещающее его».

Ре минор.

Ля мажор.

И тогда уже ему не хотелось быть «только музыкантом», «художником», но желалось и соприкоснуться с другой реальностью. Между Скрябиным, разговаривавшим с солдатыками, и Скрябиным, который захочет преобразить мир, — прямая связь.

«Папа упрекал меня иногда, — признается Скрябин, — в недостатке патриотизма. «Тебе хочется в Италию, — говорил он, — когда ты не знаешь еще России. И в ней много хорошего, хотя бы Финляндия». Может быть. Но чем я виноват, что меня тянет туда, в роскошную природу, где волны теплые и горят огнями, где стройные пальмы, где много прекрасных цветов». Знал ли он, что позже, в Европе, еще полный юношеского романтизма, тяги к экзотике, он будет тем не менее слагать гимны русской равнине?

Если бы он знал, какие испытания придется перенести и Константину Николаевичу! «Раньше она была ученицей Н. С. Зверева, — вспомнит позже Игумнов. — Но когда Зверев умер, то мать почему-то решила, что дочь ее должна брать уроки у меня. Я был приглашен. И когда пришел к ним в дом, был поначалу страшно смущен: семья воспитанная и немножко светская. Девочка — очень хорошенькая, молоденькая и смешливая. Первое мое посещение было довольно неприятное. Мать мне сказала: «Приходите на урок, пожалуйста, и чувствуйте себя так, как чувствовал себя у нас Зверев: он у нас всегда обедал, и вы будете обедать; для первого раза я сделаю меню точно такое же, какое любил Зверев». А Зверев обожал кислые щи и гречневую кашу. И вот я пришел на урок, пригласили меня за стол, стали есть чин чином, как вдруг горничная — в чепце и в переднике — подносит мне не тарелку, а целый горшок с гречневой кашей: брать нужно самому. Я был настолько неловок, что всю эту кашу моментально опрокинул на пол. Конечно, мадам Секерина и старшая дочь сделали вид, что ничего особенного не случилось. Но моя ученица фыркнула и тем спасла положение: всем стало смешно».

Соль-диез минорную.

То есть фа минорную. (*Прим, авт.*)

В письме Беляеву он пишет: «Консерватория, конечно, все-таки мешает заниматься, главное, мешает сосредоточиться. Слишком много слушаешь разной музыки».

Если бы Митрофан Петрович мог знать, что дожить до премьеры Третьей симфонии Скрябина ему уже не суждено, хотя Скрябин за нее засядет довольно скоро.

Правда, свою неудачу в глазах того же Сабанеева композитор желает оправдать: «Ведь вы не думайте, что я написал этот финал в *таком* стиле, потому что не владел другим. Я *нарочно его так написал*, потому что мне хотелось, чтобы это было что-то *простое, всенародное*. Я бы мог ведь его написать так, как первые части, но мне это казалось неподходящим...»

Голос Москвы. 1909. 15 февр. С. 3.

В это время Скрябин воспринимался как русский композитор, живущий в Европе. Хотя именно 1909 г. можно считать началом его возвращения в Россию.

Русская музыкальная газета. 1910. № 49. Ст. 1095.

К этому времени семья Скрябиных состояла из самого композитора, В. И. Скрябиной и детей — Риммы, Елены, Марии и Льва.

См. письмо от 15 (28) марта 1904 г. из Везна.

См. письмо к Н. С. Морозову от 14/27 июля 1904 г., где он делится такими планами.

О. М. Томпакова (см. ее статью «А. Н. Скрябин и Б. Ф. Шлёцер» в кн.: Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина. Ученые записки. Вып. 3. М., 1998) полагает, что автор программы именно Б. Шлёцер, говоря о рукописи его статьи на французском языке о Третьей симфонии Скрябина, которая хранится в ГЦММК. Но объем статьи значительно превышает текст программы. Кроме того, существует и другая рукопись в том же архиве, писанная рукой Т. Ф. Шлёцер под диктовку Скрябина. Тут — только «тезисы», которые разъясняют скрябинские ремарки в партитуре. Но, в сущности, они-то и лежат в основе программы. Возможно, Б. Шлёцер написал программу, но возможно, он взял на себя только роль «внятного» и последовательного изложения того, что Скрябин уже давно «решил про себя». По крайней мере, вопрос об авторстве текста вряд ли можно считать решенным.

Другой вариант программы, приводимый Энгелем, который, наряду с процитированным, тоже можно обнаружить в некоторых концертных программках, в некоторых абзацах полнее. Общая характеристика произведения звучит здесь следующим образом: «Божественная поэма» представляет развитие человеческого духа, который, оторвавшись от прошлого, полного верования и тайн, преодолевает и ниспровергает это прошлое и, пройдя через пантеизм, приходит к упоительному и радостному утверждению своей свободы и своего единства со вселенной (божественного Я)». О третьей части («Божественная игра») в этом варианте словесного комментария говорится довольно подробно: «Дух, освобожденный наконец от всех уз, связывающих его с прошлым, исполненным покорности перед высшей силой, дух, производящий вселенную одной лишь властью творческой воли и сознающий себя единым с этой вселенной, отдается возвышенной радости свободной деятельности — «божественной игре».

Это стремление к изображению «как» тоже не случайно. Конечная цель — «Мистерия» — должна идти по такому сценарию, когда «как» уже перестало быть загадкой. И чтобы достигнуть этой философской ясности в «Мистерии», как будет происходить «дематериализация», Скрябин и пытается в своих «музыкалософиях» решать эту проблему. С каждым новым произведением он подступает все ближе и ближе к «Мистерии», но в то же время сама «Мистерия», мысленный план которой все время изменяется, словно бы удаляясь — вновь и вновь — от уже написанных произведений.

Есть одна особенность в интерпретациях Шлёцера, когда он обращается к творчеству Скрябина. Борис Федорович учился в Москве, Париже и Брюсселе, учился музыке и философии. Он был довольно широко образованным человеком, но его диссертация, защищенная в 1901 г. в Париже, была посвящена проблеме эгоизма. Вне всякого сомнения, творчество Скрябина давало много пищи для этой темы. Но и тема накладывала свой отпечаток на все интерпретации Шлёцера. Он заметно упрощает творчество композитора. Даже при крайне расширительном понимании термина «эгоизм» (вспомним хотя бы «разумный эгоизм» Чернышевского, мыслителя, который, в свою очередь, много почерпнул от Фейербаха) — трактование сочинений Скрябина как проявления некоего «метафизического эгоизма» не может не оказаться слишком прямолинейным и навязчивым.

Как не вспомнить здесь слова знаменитого австрийского поэта рубежа веков Райнера Мария Рильке: «Есть такая страна — Бог, Россия граничит с ней». Чувство этой *вечной* России будет помогать и русским эмигрантам, оказавшимся в Европе в 20-е гг. Россия советская слишком уж отличалась от прежней империи, которая была их родиной. Но чувство: если *их* Россия погибла, то есть и *другая* Россия, которая пребывает в веках, — спасало от последнего отчаяния.

Есть и еще одно «измерение» у стихотворения Тютчева. Оно написано в конце 1866-го, в год покушения Дмитрия Каракозова на Александра II. Попытка убить царя для государственника Тютчева могла внушить самые горькие мысли о будущем отечества. Но чем меньше дают надежд очевидность и разум, тем *сильней* вера.

С точки зрения сознания, которое живет лишь «разумными доводами», ее не могло быть никогда и нигде. С точки зрения веры, она предполагается — хотя бы как возможность — везде и всюду.

Несомненно, круг людей, чувствующих нечто сходное, был много шире. Очевидные параллели скрябинскому творчеству можно найти и в творчестве художников Врубеля и Рериха, и в произведениях «раннего» Горького и «зрелого» Андреева, и в сочинениях русских религиозных мыслителей — С. Н. Булгакова, Н. А. Бердяева, П. А. Флоренского и других, — наконец, и в исканиях многих ученых: В. И. Вернадского, А. Л. Чижевского, К. Э. Циолковского. Скрябинское творчество, в сущности, выразило общие устремления века в звуке. О некоторых из перечисленных имен еще придется говорить в дальнейшем. Но к «Божественной поэме» младосимволисты стоят, пожалуй, всего ближе. Не случайно все, что знала Морозова о скрябинских идеях, что слышала в «Божественной поэме» и «близлежащих» сочинениях, в ее сознании мгновенно связывалось с творческими исканиями хорошо ей знакомого Андрея Белого.

По воспоминаниям Сабанеева — это главный принцип, который исповедовал Скрябин: «...ведь надо же все привести к Единству. Иначе же бессмыслица, хаос, гибель...»

Стихи, вошедшие в эту, нашумевшую при своем появлении, книгу, писались в первые годы нового века. Обычно говорят, что «прототипом» Прекрасной Дамы Блока стала Любовь Дмитриевна Менделеева, в будущем — его жена. Но за этим «прообразом» вставал и другой. В дневнике 1918 г. Блок попытается вспомнить события, которые предшествовали его стихам. Вспоминает о «совершенно особом состоянии», когда «явно является Она». Это сказано не о Любви Дмитриевне. «Она» (с большой буквы) — совсем иная сущность. «Живая же, — поясняет Блок, — оказывается Душой Мира (как определилось впоследствии), разлученной, плененной и тоскующей...» Конец записи снимает всякие сомнения в том, что образ «Прекрасной Дамы» имеет двойственную природу: «В таком состоянии я встретил Любовь Дмитриевну на Васильевском острове...»

Блок, как все младосимволисты, за миром реальным ловил черты мира «реальнейшего». Он увидел в женском образе — Душу Мира. Менделеева, предмет его «земного» поклонения, была лишь земным воплощением этой мировой души.

Так, Андрей Белый умрет от солнечного удара, от «солнечных стрел», о которых много раньше напишет в стихотворении. Так, незаконченные стихотворения у Вячеслава Иванова станут сигналом к надвигающимся на его жизнь катастрофам. Многое напророчил себе Блок. И не только себе. В цикле «На поле Куликовом» отчетливо ощутимо и проникновение в глубь русской истории, и предвосхищение тех войн, которые обрушились на Россию в XX в., а уж его формула «О, если б знали, дети, вы холод и мрак грядущих дней» остается животрепещущей для всего XX в.

Разумеется, у Скрябина многое было похоже на чаяния младосимволистов, и все-таки было *не так*. Идея «Мистерии» в воображении композитора, к концу жизни продуманная до тонкостей, «конкретнее», нежели ожидание «Души Мира». Но с точки зрения постороннего сознания, именно эта продуманность, «конкретность», делает скрябинскую мечту совершенно «абстрактной», то есть чересчур отвлеченной и несбыточной.

Данные толкования — не буквальное изложение немецких философов-классиков. Это, скорее, попытка читать их глазами Скрябина, как он должен был воспринимать учения немецких мыслителей.

От Гегеля — при особом, «скрябинском», чтении — композитор мог почерпнуть идею стадильности в несколько «переправленном» виде: каждое музыкальное произведение — будь то Девятая симфония Бетховена, прелюдии Шопена или «Ниbelунги» Вагнера — это «ступени» к его, Скрябина, музыке, как и каждое его собственное произведение — это шаг к «Мистерии». Именно «Мистерия» дает оправдание всей предшествующей человеческой истории, как и созданным уже произведениям искусства.

См.: Русские пропилеи. Т. 6. М., 1916. С. 168, 175, 177.

И делается творчеством. (Прим. А. Н. Скрябина.)

Мотив, легший в основу третьей части «Божественной поэмы».

Здесь «наивный» субъективный идеализм дает трещину. В ней проглядывает иной лик. Шопенгауэр с Мировой волей? Объективный идеализм, свержающий «Я» и ставящий на его место Абсолютный дух? Теософские доктрины, с которыми Скрябин скоро познакомится?

Этот особый упор на «деятельность» — очень важен. Он заметно проявится и в музыке «Божественной поэмы», и в дальнейшем философском пути Скрябина.

Также создать пространство значит создать один его момент, пережить одно чувство. (Прим. А. Н. Скрябина.)

Возможно, Твен отсылал знающего читателя к драме знаменитого испанского драматурга Кальдерона «Жизнь есть сон».

Она писалась в это именно время, но была опубликована спустя годы после смерти писателя.

И здесь он «совпал» с младосимволистами: вчитываясь в Данте, Вяч. Иванов будет «проникать», как поэт рождает или — точнее — должен рождать произведение (об этом — с неизбежностью — еще пойдет речь впереди). Александр Блок будет думать о переиздании «Стихов о прекрасной даме» по образу и подобию дантовской «Новой жизни», где каждому стихотворению предшествует прозаический комментарий об особенностях его возникновения.

С чисто музыкальной точки зрения об этом контрасте как свидетельстве мастерской оркестровки писали Дмитрий Рогаль-Левицкий и Игорь Бэлза.

Прием известный в истории музыки. Такое «воспоминание» о предыдущих частях произведения ввел в заключительную часть знаменитой Девятой симфонии Бетховен.

Первая ремарка в партитуре «Божественной поэмы».

Драма, опубликованная в 1906 г., в год петербургской премьеры «Божественной поэмы», была написана в 1902-м, в год начала работы Скрябина над своим произведением.

Ср. с фразой музыканта-художника столь же «символистского» мировосприятия, М. К. Чюрлёниса: «Мир — симфония, люди — ноты».

Поразительно, что в столь «деловом» письме прорывается «запредельность» скрябинского состояния, его «небожителство». За благодарностью он высказывает и укоры чисто философского характера: «А за Ваше настроение я на Вас очень сердит! Вы как будто опять забыли все наши разговоры! Опять Вы говорите о «познании», о «знании» и ничего о «творчестве». Можно подумать, что кто-нибудь предложил Вам запереться в кабинет на целую жизнь, изучать какую-нибудь сушь и удовлетворяться этим». Хоть его музыка, по видимости, и рождалась в «лаборатории» кабинета, в сути своей она была непрерывным *деянием*. Сами философские штудии Скрябина вовсе «не воняли кабинетом», но были его «умственным орудием».

Сочиняет он и небольшие фортепианные пьесы, и хоть об этих вещах — и Вере Ивановне, и Татьяне Федоровне — Скрябин пишет лишь несколько слов, они заслуживают большего внимания, нежели скрябинская поэма; речь о них — еще впереди.

РГАЛИ. Ф. 757. Оп. 1. Ед. хр. 2. Воспоминания М. А. Дуловой.

Вероятно, еще точнее — до начала 20-х, то есть до очевидного раскола бывшего государства Российского на «Русь советскую» и зарубежную Россию.

К созданию этой оперы — «Пугачевцы» — Мусоргский намеревался приступить по завершении «Хованщины».

Разумеется, 1881-й во многом стал результатом 1861-го, времени начала реформ и отмены крепостного права. Да и год 1861-й — своего рода «ответ» на поражение в Крымской войне. Цепочку «вглубь» истории можно длить и длить. Но именно убийство Александра II стало знаменiem, — нарушилось что-то в самой идее Империи, которой правит «помазанник Божий».

Поразительно: Скрябину судьба определит столько же!

Энгель об этом инструменте говорил не менее выразительно: «Отвратительное, дико настроенное пианино».

См.: *Теплое Б. М.* Психология и психофизиология индивидуальных различий. М.; Воронеж, 1998. С. 179. В этой неожиданной симпатии к «чуть расстроенному» инструменту можно уже различить будущее раздражение Скрябина в отношении температуры — основополагающему принципу настройки фортепиано, которого не знала старинная музыка.

Письмо Неменовой-Лунц Николаеву из Ботьаско от 27 ноября 1905 г.
(ГЦММК. Ф. 129 (Николаев). № 367).

То есть 3-ю и 4-ю, которые гармонически весьма заметно отличаются друг от друга.

То есть Фа-диез мажорную.

Как свидетельствует Энгель, свои симфонические произведения Скрябин в домашней обстановке исполнял как своего рода фортепианные сонаты. (Кстати, в воспоминаниях об игре Скрябина та же Неменова пишет с таким же восторгом: «Часто посреди беседы А. Н. садился за пианино, играл отрывки из последнего сочинения, более ранние сочинения и, между прочим, 3-ю симфонию. Точно по мановению волшебной палочки раздвигались низенькие стены комнаты, исчезала убогая обстановка, разбитый инструмент уступал место грандиозному оркестру. Вдохновенное, исключительное исполнение и божественная музыка этой поистине «Божественной поэмы» преображали все. Что такое ощущение было не только у меня, так любившей его музыку, свидетельствуют рассказы и многих других, живших в то время в Больяско и часто слушавших игру А. Н.».)

Впечатления Плеханова от Скрябина и Татьяны Федоровны мы найдем в воспоминаниях его супруги, «двойной» портрет в ее изображении несколько «сладковат», но в нем сказано, в сущности, о той же «простоте и ясности» Скрябина: «Мы были от обоих в восторге. Тонкое, почти женственное, одухотворенное лицо Александра Николаевича с наивно мечтательными глазами, в которых отражался целый мир звуков и мелодий, и рядом Татьяна Федоровна, грациозная, небольшого роста, с симпатичным грудным голосом, мягкими манерами, красивым живым лицом, производили чарующее впечатление».

Морозова вспоминает о Скрябине в Больяско: «Он не любил природу саму по себе, как и литературу, он не жил этими впечатлениями, так как он был целиком захвачен космическими темами». Вернее было бы сказать, что в это время внутренняя жизнь Скрябина, то есть его творческая жизнь, намного мощней жизни «внешней». Потому и *внутренний* его мир «заглушает» внешние впечатления.

Есть и свидетельство Стравинского, что Скрябин хотел поставить эпиграф из «Интернационала»: «Вставай, проклятем клейменый...» По-видимому, это искаженное воспоминание: к Скрябину Игорь Федорович чувствовал антипатию и потому запоминал не «детали», но «общее впечатление»: эпиграф из всем известной революционной песни.

У Энгеля фраза Плеханова звучит иначе: «Так это Вам, Александр Николаевич, мы обязаны тем, что сегодня такое голубое небо, такое яркое солнце?! Спасибо, спасибо».

В 1910 г. у него появится собеседник-философ, Б. А. Фохт, обладавший и наостренным «ухом», который подтвердит: те идеи, которые Скрябин запечатлевал в музыкальных темах, выражены в музыке с редкой точностью и убедительностью.

Об *этом* ведь и свидетельствует Неменова: Скрябин рассказывал о «Поэме экстаза», «об элементах *не только музыкальных*, легших в основу этого произведения», — то есть и о самой музыке, и о насыщении ее музыкальной ткани философией.

В самооценке он был, быть может, чересчур самонадеян. Чуть позже, в письме Морозовой, он бросит: «А вот будет время, милая Маргарита Кирилловна, когда каждый человек (не друг), для того чтобы услышать одну паузу из моих творений, будет скакать с одного полюса на другой...» Если бы он мог заглянуть в будущее, то увидел бы: эпохи его «царствования» будут сменяться временами «частичного забвения». Сама «экстатичность» главных его произведений подходит далеко не ко всем историческим периодам: есть времена подъема, в которых звенят мотивы его «Поэмы экстаза», но случаются и времена апатии, общей усталости, времена, бездарно равнодушные к музыке Скрябина. Но историческая «слепота» Скрябина вытекала из его главной идеи с неизбежностью: он писал именно музыку «последних времен» человечества, пренебрегая другими историческими эпохами.

Op. 48.

В воспоминаниях Прокофьева мы встретим замечательное признание Лядова, слова, которые он «вдалбливал» своим ученикам, говоря о других композиторах: «Из современных самое чистое голосоведение у Скрябина. Только... только в некоторых последних опусах он забрался в такие дебри, что я просто отказываюсь в них разбираться». — Смесь самой высокой оценки с крайним неприятием скрябинских «новшеств».

Оссовский А. В. Избранные статьи, воспоминания. Л., 1961. С. 343.

О 70 франках говорит и Скрябин в письме Морозовой от 27 августа (9 сентября) 1906 г. По всей видимости, именно эту сумму композитор «заработал» своим концертом.

Гнесин М. Ф. Из записной книжки / Музыкальная жизнь. 1958. № 2. С. 21.

Гнесин М. Ф. Воспоминания о Скрябине. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 204.

Дроздов А. Воспоминания о А. Н. Скрябине // Советская музыка.
1946. № 12. С. 71.

100

Ре-диез минор.

По европейскому календарю.

На долю Артура Никиша, разумеется, пришлись и другие, удачно исполненные сочинения.

Рихард Штраус к музыке старейшего «кучкиста», к его сказочным операм тоже отнесется со скепсисом и не без самонадеянности: «Мы уже давно не дети».

Какие-то оттенки ее мемуаров заставляют думать, что речь идет о другой, более «камерной» встрече, где присутствовали только Николай Андреевич, она сама и трое их детей. Возможно, в ее памяти разные встречи смешались в единое целое.

Ре мажор.

Как раз с мая 1907 г. Николай Васильевич, некогда ученик Римского-Корсакова, становится не просто заместителем, но и — по желанию учителя — его преемником на посту председателя «Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов». То есть именно во время окончания «Поэмы экстаза» Скрябиным роль Арцыбушева во многих решениях становится наиболее значительной.

То же письмо к Альтшулеру.

В одной из статей Розанов вспоминает начало Евангелия от Матфея: «Авраам родил Исаака, Исаак родил Иакова...», вспоминает длинную цепь рождений и замечает, что здесь и находится «прототип истории», ее основа.

Дионис — не просто «бог вина и виноделия». За этим именем в начале XX в. вставал неигривый «Бахус» поэзии начала XIX в.

«Рождение трагедии из духа музыки» поразило многие русские умы на рубеже веков. Но и в «дополнительных» источниках их мироощущения есть много сходного. Вячеслав Иванов напитывался славянофилами и Владимиром Соловьевым. Сергей Николаевич Трубецкой, один из главных собеседников в молодые годы композитора, был другом Владимира Соловьева.

Сплав «соборности», «софийности» и «дионисийства» лишь на первый взгляд может показаться «странным». В корневище своем — он естествен и в эти годы для русского ума — часто необходим.

И здесь совпадение творчества Скрябина с идеями Вячеслава Иванова столь же неожиданно, сколь и неизбежно.

Вся поэма — движение от утра к пылающему радостному полдню.

Вообще, прикасаясь к каждой теме скрябинского сочинения, ощущаешь и разнообразие воплощенных образов, и глубинное их единство.

О соединении своего произведения со светом он подумает уже при создании «Экстаза».

Скрябин не «формулировал» этой стороны жизни творческого сознания ни в словесной «Поэме экстаза», ни в сопутствующих его сочинению философских записях. Но, вне сомнения, он *ощущал* эти закономерности. Об этом свидетельствуют его записи: «Значит, процесс жизни (творческой) имеет три фазы: 1) *переживание чего-нибудь*, как точка отправления; 2) недовольство переживанием, жажда новых переживаний и стремление к достижению цели; это и составляет сущность творчества; 3) достижение идеала и новое переживание... После достижения поставленной цели человек, если он имеет еще желание жить, ставит себе другую и ритмически повторяет то же самое, то есть те же три состояния. Итак, второй признак жизни есть ее ритм». Тот «ритм», о котором пишет Скрябин, и есть, в сущности, ритм «сгущения» ранее «познанных» переживаний в образ уже «познанного», и разворачивание новых образов-мыслей-ощущений, где прежнее в виде таких «импульсов-знаков» продолжает существовать. В тексте стихотворной «Поэмы экстаза» — в «неявном виде» — сказано о том же:

Этим ритмом учащенным
Бейся, жизни пульс, сильней!
О, мой мир, моя жизнь,
Мой расцвет, мой экстаз!
Ваше каждое мгновенье
Создаю я отрицањем
Раньше пережитых форм...

Не это ли ощущение продиктовало Паскалю строки: «Только заканчивая произведение, мы понимаем, как следовало его начать»?

В концерте звучала только русская музыка: Чайковский, Танеев, Рахманинов, Глиэр.

Гунст Е. О. А. Н. Скрябин и его творчество. М., 1915. С. 36.

Финал сонаты во многом подобен ее началу.

Op. 51 № 2.

Фраза о рисунке, «бедном мелодически», поражает, если взглянуть на черновики Скрябина. В начальном варианте рисунок был много «богаче», с шестнадцатыми. Но это «разнообразие» и «богатство» приносили в мелодический рисунок и больше суеты. Скрябин в «Поэме экстаза» пошел по пути музыкального аскетизма, предвосхитив сходные явления в русской культуре, когда принцип «ничего лишнего» станет в высшей степени положительным качеством. Отсюда и кажущаяся «незначительность» — ввиду их краткости — других тем, где, на самом деле, в малом количестве нот содержится невероятная энергия.

А здесь уже дает себя знать не только «непривычность» скрябинской гармонии, но и последовательное сближение композитором «музыкальных» и «метафизических» законов, начатое еще в Третьей симфонии. Если темы хоть в какой-то степени несут на себе смысловой груз понятия, то и любое их сочетание или даже простое сближение носит не только эмоциональный, но и понятийный характер.

Вальтер незримо следует доводам Арцыбушева: «Скрябин плюнет — а мы ему плати...»

Поразительный «излом» судеб. Сын композитора-дилетанта, Иван Александрович Вышнеградский, станет одним из самых серьезных продолжателей дела Скрябина. Он тоже соединит музыку со светом и метафизикой. И он тоже обратится к преобразению гармонического языка, разработав теоретически музыкальную систему ультрахроматизма с микроинтервалами от $1/3$ до $1/12$ тона.

Рецензент из «Русской музыкальной газеты», впрочем, заметил, что «о «Тарантелле» г. Вышнеградского можно сказать, что она написана живо и в оркестре звучит хорошо». Но в его одобрении явно сквозило снисхождение. Он и вообще вместо Вышнеградского предпочел бы услышать С. И. Танеева «или другого московского или петербургского композиторов, редко или вовсе не появляющихся в русских концертах». Любопытно и распределение ролей, проведенное рецензентом из «Русской музыкальной газеты»:

Высокий мастер,
Художник дерзкий,
Профессор
И — статский генерал!

Последовательность: Римский-Корсаков, Скрябин, Витол и Вышнеградский, как и весь сюжет рецензии, четко определили, что Корсакову досталось звание «высокого мастера», Скрябину — «художника дерзкого». Роль «профессора», несомненно, выпала на долю Витола.

Большинство мемуаристов сходятся все-таки на «карих» глазах, хотя, возможно, при определенном освещении глаза могли показаться и серыми.

«Бегство» от музыки на самом деле оказалось благом. В музыке — это видно по сохранившимся произведениям Пастернака — чувствуется его «любовь» к Скрябину. Смог бы он от нее «отрезветь», чтобы достигнуть полной самостоятельности? Поэт Пастернак, вне всякого сомнения, несет на себе печать воздействия музыки Скрябина. В меньшей степени той ее стороны, которая связана со стремлением композитора сотрясти основы мироздания, в большей степени — с «утонченностью» этой музыки. Что-то «скрябинское» есть в стремлении Пастернака взглядеться в мельчайшие движения слова и мира, в любви к «обертонам», к оттенкам. «В трюмо отражается чашка какао...» — в одной строчке запечатлелось исчезновение не только предмета («испаряется»), но и его отражения в трюмо. Так и звуки позднего Скрябина будут «истончаться», поражая слушателей своей бесплотностью.

Впрочем, когда речь идет о Скрябине, называть эту цепочку тональностей кварто-квинтовым «кругом» не совсем точно. Темперированный строй, о котором чуть позже пойдет речь, подразумевает, что тональность Фа-диез мажор «равна» тональности Соль-бемоль мажор. Скрябин ощущал *различие* этих тональностей, почему с некоторых пор и станет думать об отказе от темперации и возвращении к ладам натуральным, где круг «размыкается» в спираль. Однако свое световидение у него «связалось» с традиционным кварто-квинтовым кругом, и это внутреннее противоречие — одно из коренных в «зримой» музыке Скрябина.

Ре-бемоль мажор.

До-диез.

Косвенное подтверждение мы находим в рукописных воспоминаниях Дуловой «В. И. Скрябина — пианистка», где об этой истории она не без иронии замечает: «Когда он (сын Скрябина. — С. Ф.) умер, дали знать отцу, но... его не пустили».

Скрябин всегда стремился, чтобы его произведение было совершенно, как «шар». «Трехмерность» этого геометрического образа соответствует исканиям математиков — Лобачевского, Гаусса, Римана, которым стала «тесной» геометрия Евклида.

Это понятие в теософии понимается несколько иначе, нежели в этнологии.

Скрябин никак не отразил эту идею в строке «Luce». Он просто рассказывал, что в момент предельной силы света все цвета неизбежно сливаются в белый свет. Свидетельства современников, запечатлевшие эту идею, лишний раз убеждают, что нотная запись всегда была для композитора лишь «канвой» того, что должно было исполняться. Тем более в партии света, поскольку эту нотацию приходилось придумывать самому. Любопытно, что позже о. Павел Флоренский белый свет истолковывал как Божий свет. «Он, — свет ли, Бог ли, — полнота, в нем нет никакой односторонности, ибо всякая односторонность происходит от препятствий; нет в нем никакого ущерба, никакого ограничения». Символику радужного спектра мыслитель объяснял в отношении к образу Софии, то есть тому Божию творению, которое стоит между Богом и «тварями». Цвет для Флоренского указывает не на «плотность» материи, но на угол зрения: «... созерцаемая **от Бога** по направлению в ничто, София зрится голубою или фиолетовою. Напротив, зримая, как результат **божественного** творчества... то есть созерцаемая **от мира** по направлению к Богу, София зрится розовою или красною». Зеленый цвет возникает при третьем «метафизическом направлении», то есть «ни к свету, и ни от света, София **вне** ее определения или самоопределения к Богу. Это тот духовный аспект бытия, можно сказать, **райский** аспект, при котором **нет** еще познания добра и зла».

М. П. Мусоргский уже давно видел такой «поворот» в мире искусства. Еще 18 марта 1875 г. он напишет другу, поэту А. А. Голенищеву-Кутузову об этом надвигающемся будущем, о «буффной» публике, той, которая требует не глубины, а зрелища: «Если не произойдет громкого переворота в складе европейской жизни, буфф вступит в легальную связь с канканом и задушит *pous autres* (нас остальных, — *фр.*)... Господи, сколько жертв, сколько более поглощает эта чудовищная акула — цивилизация!.. Вот тащимый мною запас впечатлений от буффной публики: биржа + канкан, по преимуществу; ах, какие лица, какие ужасные человеческие оболочки! Не знаю, что хуже обезображивает: гашиш, опий, водка или алчность к денежной наживе?»

Раннее утро, 17 мая 1911 г.

Утро России, 17 мая 1911 г.

Музыка. 1911. № 49. С. 1080–1081.

Сабанеевская идея обертонов вызвала целую полемику на страницах журнала «Музыка».

Голос Москвы. 1910. 15 декабря. № 289.

Мемуарная запись Л. Я. Нслидовой-Фивсйской о Скрябине // Панорама (Харьков). 1998. № 36. 5 сентября. С. 12.

Рага — музыкальное произведение. (*Прим, авт.*)

«Мрачное пламя».

Позже его опубликовал журнал «Музыка».

Друггур — по Даниилу Андрееву — один из «демонических» слоев мироздания.

В дневнике молодого Лосева (запись от 27 мая 1914 г.) признание о скрябинской музыке: «Вторая симфония меня очаровала». В последующем комментарии можно уловить все, что позже Лосев сформулирует в статье, но здесь формулировки куда мягче, в них — неподдельное сочувствие: «Дух человеческий витает в творениях Скрябина или, лучше сказать, мечется по поднебесью, и, кажется, он еще не на небесах. Заключение Второй симфонии говорит о каком-то примирении, это какой-то гимн, торжественный, законченный по своей устремленности к прославляемому предмету, но дух попадает в эту просветленную и титанически-примиренную сферу как бы случайно... Едва ли для такого духа есть Бог и небеса. Нет, стремясь к Богу вечно, стремясь так головоломно, стремясь с таким всеразрушающим экстазом и с такими невероятными электрическими токами во всем своем существе, — он уничтожает Бога-Успокоения, Бога-Промыслителя. В конце концов узнаешь этого Бога. Его приходится писать с маленькой буквы. Этот Бог — человеческое «я», человеческий дух, для которого — вихрь его переживаний есть алтарь, а жертва — его связь с космосом и жизнью» (Лосев А. Ф. «Мне было 19 лет...» Дневники. Письма. Проза. М.: Русские словари, 1997. С. 124–125).

Первое исполнение в Москве Первой симфонии под управлением В. И. Сафонова состоялось 16 марта 1901 г. Премьера фортепианного концерта, где оркестром дирижировал В. И. Сафонов, а солистом выступил сам Скрябин, состоялась в Одессе 12 октября 1897 г.

В Бoльяскo А. Н. Скрябин и Т. Ф. Шлётцер переехали до 4 (17) июня 1905 г. Оттуда композитор ездил в Везна навестить семью и для разговора с В. И. Скрябиной о дальнейшей жизни.

Римма скончалась 2 (15) июля 1905 г. На следующий день Скрябин приехал на ее похороны.

Потом была переименована в «Поэму экстаза».

В библиотеке композитора сохранились тома французского издания «Тайной доктрины», выходившие с 1904 по 1907 г., с многочисленными пометками.

В Женеву композитор переехал в конце января и пробыл там менее года. В Америку Скрябин отправился на пароходе из Роттердама 18 ноября (1 декабря) 1906 г.

Концерты проходили в мае 1907 г.

В Беатенберг Скрябин и Т. Ф. Шлёцер переехали в первой половине июля.

Из Беатенберга в Лозанну Скрябин и Т. Ф. Шлёцер выехали 9 (22) сентября.

С. А. Кусевецкий приехал в Лозанну в начале июня 1908 г.

Юлиан Скрябин (1908–1919), сын композитора.

Письмо написано в декабре 1905 г.

Письмо написано после 17 (30) июня 1906 г. Датируется по упоминанию концерта 17/30 июня 1906 г.

Наверное, уже не упавшие бумаги тому причиной! (Прим. А. Н. Скрябина.)

Продолжение письма, начиная с «Вот какую услугу...», написано на обороте листа.

Письмо написано в конце августа 1906 г. Датируется по упоминанию о письмах к М. К. Морозовой от 27 августа (9 сентября).

Письмо написано после 19 марта (1 апреля) 1908 г. Датируется на основании даты приезда С. и Т. Ф. Шлёцер в Париж.

Письмо, по всей видимости, написано в 1908 г.

«Саломея».