

ВОСПОМИНАНИЯ
о Рахманинове

2

ВОСПОМИНАНИЯ *Рахманинове*

СОСТАВЛЕНИЕ, РЕДАКЦИЯ
ПРИМЕЧАНИЯ И ПРЕДИСЛОВИЕ
З. А ПЕТЯН

2

*Издание второе
дополненное*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
Музыкальное Издательство
МОСКВА • 1961

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
имени М. И. ГЛИНКИ

И. ГОФМАН

Рахманинов был создан из стали и золота:
Сталь в его руках, золото — в сердце.
Не могу без слез думать о нем.
Я не только преклонялся перед великим артистом,
Но любил в нем человека.

Лос-Анжелос
16 мая 1945 г.¹



А. Ф. ГЕДИКЕ

ПАМЯТНЫЕ ВСТРЕЧИ

Познакомился я с Сергеем Васильевичем осенью 1900 года, хотя знал его, интересовался им и горячо любил его уже с 1887 года, когда он был еще студентом Московской консерватории, а я гимназистом первого класса.

В те годы отец мой, преподаватель Московской консерватории по классу обязательного фортепиано, часто брал меня с собой на ученические вечера, концерты и спектакли Консерватории, причем я прилагал все усилия, чтобы не пропустить ни одного вечера.

С огромным интересом бывал я на этих вечерах, где с самого начала узнал всех наиболее даровитых учеников Консерватории по всем исполнительским специальностям.

Помню очень хорошо юного Сережу Рахманинова, худощавого мальчика высокого роста, с крупными чертами лица, с большими длинными руками, уже в те годы резко выделявшегося среди всех остальных своим ярким музыкальным дарованием и совершенно исключительными пианистическими данными. Помню также щедедушного и хилого А. Н. Скрябина, который не обладал ни размахом дарования, ни силой и темпераментом Рахманинова, казался рядом с ним бледным и тусклым, хотя чуткий слушатель и в те годы в Скрябине мог увидеть и угадать все характерные черты тонкого пианиста и замечательного музыканта.

Помню хорошо также и других наиболее даровитых пианистов-студентов того времени: Леонида Максимова, яркого пианиста, напоминавшего своей игрой Рахманинова, помню Иосифа Левина с его феноменальными техническими данными, Ф. Кенемана, С. Самуэльсона и ряд других (их было немало в те годы). Помню хорошо также скрипача Н. Авверино, братьев Пресс и ряд других.

В те годы отец мой брал меня с собой не только в концерты Консерватории, но и в симфонические концерты Русского музыкального общества, которые происходили в Большом зале Благородного собрания. Я почти всегда пробирался на хоры и сидел или стоял в самом конце зала, то есть в точке, наиболее удаленной от эстрады. Там же я видел почти каждый раз и Сергея Васильевича Рахманинова, любимые места которого приходились почти рядом со мной.

Моей мечтой в то время было — поступить в Консерваторию, но отец почему-то очень хотел, чтобы я окончил сначала гимназию, я же об этом и слышать не хотел, и вот в 1892 году, провалившись на экзамене по греческому языку, я был оставлен на второй год; это обстоятельство помогло мне расстаться с гимназией. Осенью 1892 года я поступил, наконец, в Консерваторию по классу профессора А. И. Галли. Осуществилась моя мечта, и началась для меня счастливая пора...

Уже в начале девяностых годов из всех молодых музыкантов Рахманинов, несомненно, пользовался наибольшей популярностью. Его имя хорошо было известно москвичам. Каждое его выступление, будь то в качестве пианиста, композитора или дирижера, выливалось в огромный успех. И то сказать: его опера «Алеко», Первый концерт ор. 1, который он играл с оркестром, целый ряд романсов, замечательных фортепианных пьес были широко известны и заставляли о себе говорить. Среди студентов Консерватории огромной популярностью пользовались его фортепианные пьесы «Полишинель», Баркарола g-moll и особенно Прелюдия cis-moll из ор. 3, которую исполняло большинство пианистов Консерватории.

Игра Рахманинова отличалась самобытностью. Он был единственный и неповторимый. Обаяние его личности, исключительного таланта, феноменальных пианистических

данных делало его любимцем московской публики, причем это обаяние с каждым годом росло и росло.

Общеизвестно, что в девятые годы Рахманинов тяжело пережил неудачу в связи с исполнением в Петербурге его Первой симфонии. Симфония была неважно сыграна под управлением А. К. Глазунова и успеха не имела. К тому же Н. А. Римский Корсаков высказал Сергею Васильевичу свое отношение к этому произведению, и отзыв Николая Андреевича был, в общем, определенно отрицательным. Эта неудача сильно подействовала на Сергея Васильевича. Он даже на некоторое время перестал сочинять, сделался мрачным и раздраженным, и тянулось это его состояние примерно до 1900 года. Он тогда прибегнул к помощи врача Н. В. Даля, который частью советами, частью внушением сумел поднять дух Сергея Васильевича. Ожив духом и верой в себя, он написал в короткий срок гениальный Второй фортепианный концерт, Сюиту для двух фортепиано и вдохновенную Виолончельную сонату. С этого времени Сергей Васильевич стал работать с огромным воодушевлением, а исключительный успех этих его крупных сочинений окрылил его и помог ему в дальнейшей творческой жизни. С 1902 года Сергей Васильевич стал много выступать, исполняя свои Первый и Второй фортепианные концерты. В 1902 году в его личной жизни также произошло изменение: он женился на Нагалии Александровне Сатиной, завел себе квартиру и продолжал усиленно работать, почувствовав под ногами крепкую почву.

В эти же годы он поступил инспектором музыкальных классов в московские Елизаветинский и Екатерининский женские институты¹. Я работал в те годы в московских Николаевском и Елизаветинском институтах. В последнем из них я постоянно встречался с Сергеем Васильевичем, сблизился с ним и еще больше полюбил его.

«Служба» Сергея Васильевича в институтах оплачивалась довольно скудно, да и какая же это была служба. Был он в каждом из институтов один-два раза в месяц, да и этот-то единственный раз заключался в том, что он сидел или за чаем у начальницы того или иного института, или же на музыкальных вечерах. Обе начальницы — и О. С. Краевская, и О. А. Талызина — гордились своим

инспектором, ценили его, любили и даже ревновали друг к другу.

Остался у меня в памяти один эпизод из времени инспекторства Сергея Васильевича в Елизаветинском институте. В одном из классов происходил закрытый музыкальный вечер. Сидела начальница О. А. Талызина в роскошном голубом атласном платье со знаками отличия и шифром. Сидели также: классные дамы, учителя, учительницы музыки и много учениц. Во время вечера лакей Ольги Анатольевны во фраке обносил всех чаем со сливками, сухарями и пр. Вечер шел своим чередом. Сергей Васильевич, как всегда, в черном сюртуке, сидел, положив ногу на ногу, и слегка помешивал ложечкой чай со сливками. И вдруг... неловкое движение, и весь стакан чаю со сливками опрокидывается на роскошное платье Ольги Анатольевны. Из многих уст раздается невольный крик ужаса. Все бросаются помочь, но помочь уже поздно. Ольга Анатольевна вынуждена была покинуть вечер и пойти домой переодеться. Вернулась она через полчаса, но в светлосером платье, и от прежнего блеска ничего уже не осталось. Сергей Васильевич был подавлен происшедшим. Этот случай подействовал на него много сильнее, нежели можно было ожидать. Через несколько дней, когда я встретился опять с Сергеем Васильевичем в Елизаветинском институте, он мне сказал:

— Вы знаете, я не могу идти мимо злополучного класса: я вижу перед глазами, как стакан опрокидывается на платье Ольги Анатольевны. Мне это настолько неприятно, что я, по всей вероятности, уйду из этого института.

В 1906 году, придя к решению уехать на всю зиму в Дрезден с тем, чтобы всецело заняться творчеством, он ушел из института, передав свое место инспектора мне. Уходом из института он глубоко опечалил Ольгу Анатольевну, которая в нем души не чаяла.

15 ноября 1903 года в Петербурге в одном из симфонических концертов А. И. Зилоти состоялось исполнение Сергеем Васильевичем его Второго фортепианного концерта. Я тогда ездил вместе с ним в Петербург, так как в этом же концерте я выступал со своей Первой симфонией.

Исполнению моей Симфонии помог Сергей Васильевич, который рекомендовал ее Зилоти. Последний и дал мне

возможность самому дирижировать. Дни, когда происходили репетиции к этому концерту, совпали с одним из самых сильных наводнений в Петербурге. Все торцовые мостовые всплыли, из водосточных отверстий били огромные фонтаны, и Нева мчалась вспять клокочущей пеной, так что петербуржцам было не до нашего концерта. Концерт этот все же состоялся, хотя многие, имевшие билеты, из-за разведенных мостов попасть в концерт не смогли. Первым номером прошла и довольно успешно моя Симфония. После антракта Сергей Васильевич играл свой Второй концерт, уже горячо любимый и понятый москвичами, но малоизвестный петербуржцам². Концерт произвел впечатление и имел успех, но гораздо меньший, нежели я ожидал. Особенно поразило меня то, что игра Сергея Васильевича, неподражаемая и не имевшая себе равной, осталась недооцененной и непонятой. Словом, лишний раз пришлось убедиться, что выдающиеся сочинения весьма редко воспринимаются сразу и даже такие ослепительно яркие, как Второй концерт Рахманинова.

После Концерта Рахманинова исполнялась кантата Н. А. Римского-Корсакова «Из Гомера» и в заключение — «Мефисто-вальс» Ф. Листа. По окончании концерта мы были приглашены к А. И. Зилоти на ужин. Собралось очень много музыкантов как петербуржцев, так и москвичей, приехавших на этот концерт. За ужином почти рядом с Сергеем Васильевичем сидел Ф. И. Шаляпин, который довольно неожиданно провозгласил тост за приехавших молодых московских музыкантов. Он сам был лишь очень на немного старше нас.

Все было бы ничего, если бы он не прибавил во вступлении к тосту, что берет на себя смелость говорить этот тост «от лица отца русской музыки Николая Андреевича Римского-Корсакова». Слова эти произвели сильнейшее впечатление, особенно на хозяев дома. Александр Ильич и Вера Павловна были просто ошеломлены, а Сергей Васильевич крикнул громко Федору Ивановичу: «Замолчи, Шалтай-болтай», — на что Шаляпин еще громче крикнул: «Молчи, татарская рожа», после чего начался тост примерно такого содержания: «Выступая от имени Николая Андреевича и зная его теплые чувства к молодым музыкантам, я хотел приветствовать наших молодых друзей—

Сергея Васильевича и Александра Федоровича — и пожелать им дальнейших успехов на их жизненном пути». Все присутствовавшие хорошо помнили неудачу Первой симфонии Сергея Васильевича в Петербурге и что именно Николай Андреевич отнесся к этой Симфонии холодно и несочувственно, так что выступление Шаляпина было до дерзости бестактно. Все были озадачены, а Римский-Корсаков, сидя рядом с Глазуновым, нагнул над своей тарелкой и не поднимал глаз. За весь ужин он не произнес ни слова. Хозяева были очень недовольны этим эпизодом. Много лет прошло с тех пор, но впечатление, произведенное этим тостом Федора Ивановича, до сих пор так во мне живо, как будто все это произошло вчера.

Когда после этой поездки я был в гостях у Сергея Васильевича и вспоминал с ним о выходе Шаляпина, он рассказал мне о целом ряде интересных случаев, связанных с Федором Ивановичем, из которых один врезался мне в память. На одной из репетиций в Русской частной опере, где пел Шаляпин и дирижировал Рахманинов³, случилось следующее: репетиция шла без костюмов и без декораций; Шаляпин в этот час не был занят и просто стоял «без дела», несколько солистов повторяли неудавшиеся места, и вдруг Сергей Васильевич замечает, что Шаляпин стоит с разинутым ртом и имеет какой-то нелепый вид. В то же время ясно чувствуется, что он кого-то копирует. Сергей Васильевич говорит мне: «Стараюсь разгадать — и не могу. Наконец, вдруг меня осенило: да ведь это он меня копирует, и я чувствую, что я покраснел до корней волос. А дело было в том, что я имел привычку иногда дирижировать с полуоткрытым ртом, а Федор Иванович, со свойственным ему талантом схватывать характерные черты любого человека, заметил эту мою привычку. Рот я приоткрывал вследствие какого-то дефекта в носоглотке (так говорили мне врачи), но с этого дня рот мой закрылся наглухо».

В девятисотые годы с Сергеем Васильевичем я встречался чаще всего в Большом зале Благородного собрания, в Большом зале Консерватории и на симфонических концертах В. И. Сафонова, А. Никиша, А. И. Зилоти и С. А. Кусевицкого, на концертах Иосифа Гофмана, которые ни я, ни Сергей Васильевич никогда не пропускали.

Примерно с 1902 года я стал бывать у него дома, сначала изредка, а затем все чаще. В его квартире мы часто играли в четыре руки различные сочинения, и большего наслаждения, чем играть с Сергеем Васильевичем в четыре руки, я себе представить не могу. Только тот, кому приходилось с ним музицировать, сможет понять, какое это было счастье. Ноты он читал изумительно, но не в этом главное. Он любил играть все вполголоса, но зато как!!! Вслушиваясь в каждый звук, он как бы «прощупывал» исполняемое. Всю музыку он слышал насквозь, и это придавало его игре какой-то необычайный характер. Всего поразительнее было то, что, сыграв то или иное большое симфоническое произведение один-два раза, он уже знал его почти полностью наизусть и помнил очень долго, особенно, если оно запало ему в душу. При его феноменальных слухе и памяти все это особого труда для него не представляло. Играли мы с ним самые различные сочинения, и что бы мы ни играли, я получал ни с чем не сравнимое наслаждение.

Свои собственные сочинения, только что законченные, он также любил проигрывать вполголоса, но зато с такой внутренней убедительностью и силой, что они становились как бы скульптурно объемными. За инструментом у себя дома Сергей Васильевич был неповторим и бесконечно привлекателен.

Когда я начал его посещать, он жил с женой на Воздвиженке в доме, где помещалась гигиеническая лаборатория, на верхнем (третьем) этаже и занимал квартиру примерно в пять комнат. Гости у него бывали редко, и почти всегда одни и те же лица. Из его близких здесь частенько бывали: В. А. Сатина по большей части с доктором Г. Л. Грауэрманом и в сопровождении большой собаки, которую Рахманинов очень любил. Бывала часто и сестра жены Рахманинова — Софья Александровна, заходил и его тесть — А. А. Сатин — огромного роста и атлетического сложения. Сергей Васильевич дома за чаем обычно бывал в хорошем настроении и особенно обаятелен. Он рассказывал всякую всячину своим чудным басом почти все вполголоса, с тонким юмором и огромной наблюдательностью.

Каждый вечер, проведенный у Сергея Васильевича,

бывал для меня праздником, а если приходилось поиграть в четыре руки, праздник этот делался двенадцатым. Прожил Сергей Васильевич с семьей в этой квартире не долго, и оттуда они переехали на Страстной бульвар в дом Первой женской гимназии. Жил там Сергей Васильевич на самом верхнем этаже, а этажом ниже жили родители его жены — Сатины, причем Сергей Васильевич почти каждый день обязательно приходил к ним. Вообще вся семья их жила очень дружно. Кроме самих стариков Сатиных, у Сергея Васильевича постоянно бывали двоюродный брат В. А. Сатин с женой, которых Сергей Васильевич очень любил. Из товарищей у Сергея Васильевича бывали не слишком часто: М. А. Слонов, Н. С. Морозов, Н. Г. Струве, А. А. Брандуков, Н. К. Метнер, Ю. Э. Колюс, А. Б. Гольденвейзер и еще немногие.

Сергей Васильевич был человеком исключительно цельным, правдивым и скромным. Он никогда не хвастался ничем, был на редкость аккуратным и точным. Обещав быть в таком-то часу, никогда не опаздывал и в других тоже весьма ценил точность и аккуратность. Он любил заранее составлять план и расписание своих работ и очень страдал, если ему почему-либо приходилось этот план нарушать.

В кабинете Сергея Васильевича всегда царил порядок совершенно исключительный. Он много курил, но никогда у него не валялись окурки, спички. Он сам тщательно все это убирал. Письменный стол был чист и ничем не заставлен. На рояле также не лежало никаких нот, все это сейчас же после игры убиралось.

Сергей Васильевич большей частью по вечерам бывал дома. Выезжал он изредка в симфонические концерты и еще реже в театр. Летом он жил почти все годы в Тамбовской губернии в двадцати верстах от станции Ржакса, в имении Сатиных — Ивановке, которое очень любил.

Работал он чаще всего в утренние часы, но когда бывал увлечен чем-либо, и если к тому же работа шла легко и успешно, то занимался, можно сказать, запоем, то есть с утра и до вечера. И наоборот, при неудаче он быстро терял настроение, работа становилась для него мучением, и нередко бывало, что он ее откладывал на некоторое время, а иногда и бросал совсем. Всякая неудача приводила его к

потере веры в себя, и тогда навязчивая мысль, что он уже больше не будет в состоянии ничего сочинять, доводила его до депрессивного состояния.

За все годы моего знакомства с Сергеем Васильевичем я не помню, чтобы он был серьезно болен и лежал в постели. Зато мнителен был чрезвычайно и склонен предполагать, что его подстерегает какая-нибудь серьезная болезнь; но если врачу удавалось переубедить его, то он быстро оживал, становился веселым и жизнерадостным до следующего приступа дурного самочувствия, то есть пока не появлялось подавленное настроение и не начинало опять казаться, что он заболевает какой-то тяжелой болезнью. Зато, когда работа у него клеилась, он бывал счастлив, о недугах не думал и работал с увлечением. К сожалению, пессимистическое настроение бывало у него значительно чаще, нежели жизнерадостное. Но характер этих приступов мрачного настроения бывал главным образом чисто нервным и связан был теснейшим образом с заминкой в творческой работе. В моменты хорошего настроения Сергей Васильевич был бодр и весел, но все же сдержан и не суетлив. Говорил нескоро и негромко, густым низким басом, каким говорят певчие-октависты.

Ночью он не любил работать. На фортепиано занимался нерегулярно и очень немного, главным образом потому, что уж очень легко ему все давалось, за что бы он ни брался. Если он на фортепиано занимался один час в день, то сорок минут из этого времени он играл упражнения и только двадцать минут какое-либо сочинение.

Он очень любил церковное пение и частенько, даже зимой, вставал в семь часов утра и, в темноте наняв извозчика, уезжал в большинстве случаев в Таганку, в Андроньев монастырь, где выстаивал в полутемной огромной церкви целую обедню, слушая старинные, суровые песнопения, из октоиха, исполняемые монахами параллельными квинтами. Это производило на него сильное впечатление. После обедни Сергей Васильевич ехал домой и, отдохнув немного, садился заниматься.

Часто бывало, что в тот же вечер он ехал в Большой зал Благородного собрания на симфонический концерт. После концерта нередко он уезжал поужинать в ресторане

Яра или в Стрельну, где засиживался до глубокой ночи, слушая с большим увлечением пение цыган.

Очевидно, эти острые контрасты: полутемный монастырь с суровым пением из октоиха, симфонический концерт и затем общество цыган у Яра с их своеобразным песенным репертуаром и еще более своеобразной исполнительской манерой, являлись для Сергея Васильевича потребностью, и без этих впечатлений он не мог жить, так что эти странные путешествия повторялись довольно часто. Но он любил совершать их не в компании, а один.

Не понимая истинной причины поездок Рахманинова к Яру или в Стрельну, многие москвичи считали его кутилой, проводящим бессонные ночи с цыганами.

Зная Сергея Васильевича в течение многих лет, могу сказать, что все эти разговоры и сплетни не имели никаких оснований. У Яра он бывал, цыган слушал, но кутить никогда не кутил и никогда не увлекался выпивкой. Нравом он был суров, серьезен, но умел шутить и любил веселых собеседников, когда сам бывал в духе.

Семьянин он был превосходный! Детей своих любил горячо, очень о них заботился и душой болел за них при всяком хотя бы небольшом их недомогании.

Примерно в 1910 году Сергей Васильевич начал увлекаться автомобилем, и уже в 1912 году у него был великолепный голубой «Мерседес». Помню это хорошо, так как летом 1913 года я ездил в гости к нему в Ивановку. Дни, проведенные мной в Ивановке, остались у меня в памяти почти во всех подробностях. Мы с Сергеем Васильевичем целиком эти дни проводили вместе.

В памяти осталось у меня лето 1913 года и потому, что, сговорившись еще зимой с Сергеем Васильевичем приехать к нему летом, я часто думал об этой поездке.

В Москве дожди лили и днем и ночью; реки и речки вздувались, и в конце концов Москва-река вылилась из берегов и начала затоплять луга в Бронницком уезде, причинив огромные убытки сельскому хозяйству (уже в июне месяце на лугах все стога сена всплыли). Я увидел, что, по всей вероятности, мне придется отложить долгожданную поездку и остаться дома. Но вот из газет я узнал, что в южной полосе России стоит чудная жаркая

погода, а ливни и дожди идут лишь в Московской и соседних губерниях, не доходят дальше станции Ряжск. Прочитав эти данные, я послал Сергею Васильевичу телеграмму и через два дня получил ответ: «Жду».

Было начало июля. Я быстро собрался и поехал в Москву на Павелецкий вокзал. На вокзале встретил я своего школьного товарища, также и товарища Сергея Васильевича, — тенора Рубцова (итальянской школы, как он сам о себе говорил). Спросив меня, куда это я собрался, и узнав, что еду в гости к Сергею Васильевичу в Тамбовскую губернию, он проговорил со вздохом:

— Жаль талантливого человека. Пропадает ни за нюх табаку.

— А почему? — спросил я его, не понимая, откуда у него эти опасения.

— Так ведь запоем пьет. Ведь всем это известно, все его жалеют. А что ты-то будешь там делать?

Я ему ответил в тон:

— Буду выпивать вместе с ним.

Простившись на Павелецком вокзале с Рубцовым, я поехал в Тамбовскую губернию до станции Ржакса, в двадцати верстах от которой находилось имение Сергея Васильевича. Сев в поезд, я со страхом видел, как все дороги расползлись в грязи, все ручьи обратились в реки, а небольшие реки в бушующие потоки. Наступила ночь, и я заснул. Проснувшись на рассвете, я в окно увидел рваные облака и сквозь них синее небо, которого я давненько не видел. Мы были около Ряжска. Через два часа мы приехали в Козлов. Было чудное утро, и ничего, что напоминало бы о целом месяце дождей. Вскоре мы миновали Тамбов и поехали дальше. Приехав на большую станцию Сампур, я увидел в окне автомобиль и в нем Сергея Васильевича за рулем. Его двоюродная сестра София Александровна вошла в эту минуту ко мне в вагон и предложила быстро собираться ехать дальше с Сергеем Васильевичем в машине. Через пять минут мы уже летели втроем на машине по целине.

У Сергея Васильевича был свой шофер, но он предпочитал править машиной сам и делал это мастерски. Он любил быструю езду, причем, будучи близоруким, все же машину вел, не надевая очков.

Мы пролетели от Сампура до Ивановки почти сто верст в какие-нибудь полтора часа. По дороге он мне рассказал, что за целый месяц не было ни одного ненастного дня. До сих пор я не могу забыть впечатлений, связанных с этой поездкой: и эта чудная дорога по целине, и эти хутора сектантов на протяжении чуть ли не пятидесяти верст, и вообще масса новых незнакомых мест. Но вот мы въехали в его имение. Показались сарай, амбары, коровник, большой пруд, сад и, наконец, их дом. Остановка. Приехали. Все обитатели вышли нас встречать.

За обедом я рассказал Сергею Васильевичу о моей встрече в Москве на вокзале с Рубцовым. Сергей Васильевич усмехнулся и своим густым басом сказал жене:

— Ну, Наташа, доставай из буфета наливку. Мы начнем с Александром Федоровичем выпивать, чтобы не подвести Рубцова в его прогнозах.— Во время обеда, кроме членов семьи Рахманинова, из которых я не всех знал, было еще довольно много родственников и знакомых.

После обеда, немного отдохнув, Сергей Васильевич повел меня осматривать его хозяйство. Имение это было уже куплено Сергеем Васильевичем у своего тестя А. А. Сатина, и он ходил уже со мной в роли хозяина. Их дом был старый, но все прилегающие к нему помещения: амбары, сарай, коровник и конюшни — весьма солидной стройки, каменные, с железными крышами. Сергей Васильевич имел прекрасных лошадей как рабочих, так и выездных, большое количество коров, овец и свиней. Словом, хозяйство в 1913 году отнюдь не выглядело запущенным. В дни моего там пребывания молотьба хлеба (паровой машиной) шла целый день. Пшеницы у Сергея Васильевича было немало. Ведь в имении было, кажется, 1500 десятин (точного количества не помню). Сергей Васильевич, конечно, и в Ивановке был прежде всего композитор, но все же много сил и внимания он уделял заботам по имению. Не жалел он сил и средств на содержание имения в порядке и показывал мне свое хозяйство с увлечением и не без гордости. Погода, в противоположность московской, стояла чудесная — жаркая, без ветра и без единого облачка, с лунными ночами. По вечерам из лесочка (из «кустов», как там называют небольшие лесочки) выскакивали многочисленные тушканчики, которых имеется множество в степях



Ф. И. Шаляпин и С. В. Рахманинов
Фотография 1916 года



ВЪ БОЛЬШОМЪ ЗАЛѢ
РОССІЙСКАГО ВЛАТОРОДНАГО СОВРАНІЯ
въ Среда, 15-ю Декабря,

ИМѢЕТЪ БЫТЬ

КОНЦЕРТЪ

въ пользу Давидова Благотворительнаго Товарищества Копенгага, собирающего малъ помогать предѣлательство Ея Императорскаго Высочества Великой Княгини Елизаветы Федоровны.

ПРОГРАММА №

ОТДѢЛЕНІЕ I-е

1. Арія изъ оп. „Алеко“ С. Рахманинова.
Исполн. **О. И. Ш.**
2. „Угаснувшій день“, ром. (рукопись) . . . А. Арсенскаго.
Исполн. **О. фонъ-Брежнева.**
3. а) „Ночной слѣзѣ“, ром. М. Глинка.
б) Вальса Мусоргскаго.
Исполн. **О. И. Ш.**
4. Финалъ (картин) для 2-хъ ф.-п. . . С. Рахманинова.
а) Вальс-роля.
б) Искуче, и любов..
в) Сказка пророка.
д) Сѣвѣй пророка.
Исп. **А. Голденвейгера и С. Рахманинова.**

Антрактъ 20 минутъ.



ОТДѢЛЕНІЕ 2-е

1. а) На холмахъ Гуріи } ром. . . . Н. Римскаго-Корсакова.
б) Гонецъ }
в) Пирокетъ } Исполн. **О. И. Ш.**
2. а) Б. на гитара } ром. . . . С. Рахманинова.
б) Веселія воды } Исполн. **О. фонъ-Брежнева.**
3. а) „На слова, о, другъ мой“, ром. . П. Чайковскаго.
б) „Серый капризъ“, ром. . . . А. Даргомыжскаго.
в) „Школа Варшавы“ изъ оперы М. Мусоргскаго.
„Ворчсъ Гудковъ“ М. Мусоргскаго.
Исполн. **О. И. Ш.**

Начало въ 8 час. вечера.

Рекла фабрики Бекетова, изъ магазина Германъ и Грисманъ.

— 1898 —

Программа концерта

южной России. Мы катались с Сергеем Васильевичем и Софьей Александровной на лодке по их большому пруду — очень глубокому и чистому, со множеством сазанов, которых Сергей Васильевич ловил, ставя верши с приманкой.

На второй день моего там пребывания Сергей Васильевич повел меня в свою рабочую комнату (в саду) и познакомил с замечательной поэмой «Колокола». Играл он мне ее потихоньку, вполголоса, объясняя и напевая все существенное.

Играл по партитуре, написанной настолько мелко, что я, обладая хорошим зрением, совсем ничего разобрать не мог, а он смотрел и играл без очков. Рассказал он мне историю возникновения этого произведения: за год до этого он получил письмо от незнакомой ему девицы⁴, которая послала ему текст этой поэмы, предлагая использовать ее для большой поэмы, что он и осуществил. Я был глубоко взволнован поэмой Сергея Васильевича и особенно впечатлением, произведенным на меня вдохновенным исполнением великого автора ее. Играл он мне еще свои Романсы ор. 34, которые тоже захватили душу. На третий день Сергей Васильевич еще раз сыграл мне «Колокола», которые во второй раз произвели на меня еще большее впечатление.

Живя в Москве, Сергей Васильевич иногда заезжал на машине за мной и увозил меня в Сокольники или куда-нибудь за город, поражая своим замечательным искусством управлять машиной особенно в Москве, в центре города.

Примерно с 1906 или 1908 года Сергей Васильевич подружился с Н. К. Метнером⁵ и очень полюбил его; Метнер стал у него бывать и делиться с ним своими планами, показывать новые произведения, которые Сергей Васильевич очень высоко ценил и чрезвычайно ими интересовался. Привлекала его и личность Метнера. Николай Карлович также горячо полюбил Сергея Васильевича.

В эти же годы Сергей Васильевич подружился с дирижером С. А. Кусевицким, выступал в его концертах, весьма ценя Кусевицкого-дирижера, охотно играл под его управлением свои фортепианные концерты. С каждым годом Кусевицкий рос как дирижер, его симфонические концерты становились все интереснее и интереснее в от-

ношении программ и качества исполнения. В эти-то годы у Кусевицкого зародилась идея основать свое музыкальное издательство на манер М. П. Беляева⁶. В лице Сергея Васильевича Кусевицкий встретил полное сочувствие этой идее и, кроме того, человека, на которого он мог положиться. Сергей Васильевич мог вполне возглавить это дело, помочь Кусевицкому не сбиться с правильного курса, опираясь на его огромный авторитет и руководствуясь его советами в таком сложнейшем деле. Для начала надо было подыскать лицо, которое смогло бы вести дело в Москве. Затем Кусевицкий хотел основать при издательстве художественный совет, состав которого также должен был подобрать Сергей Васильевич. И, наконец, надо было найти человека, который вел бы дела этого издательства в Германии, являясь как бы доверенным лицом Кусевицкого. Все это были сложнейшие вопросы. На первое из этих мест Сергей Васильевич подыскал Федора Ивановича Гришина, который был главным продавцом в магазине П. Юргенсона. Надо было его «сманить» к Кусевицкому, что следовало сделать очень деликатно, чтобы не обидеть сыновей П. Юргенсона — Бориса и Григория Петровичей, которые после смерти отца вели его издательское дело. Эту весьма щекотливую операцию Сергей Васильевич провел тактично, умело и сравнительно безболезненно. Словом, братья Юргенсоны отпустили своего замечательного работника Гришина без скандала, хотя вряд ли это могло быть им приятно. Таким образом, в Московском отделении Российского музыкального издательства начальником стал Федор Иванович Гришин. В состав художественного совета Сергей Васильевич привлек А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера, меня, Л. Л. Сабанеева, А. В. Оссовского (из Петербурга). Во главе совета был Сергей Васильевич, а секретарем он пригласил своего друга Н. Г. Струве, отличного музыканта и теоретика. Печатались и гравировались ноты у Редера в Берлине. А магазины издательства, кроме России, были в Берлине и в ряде других городов (отделения и представительства). Фактически возглавляя сложнейшее дело, Сергей Васильевич не жалел своих сил и обнаружил в этой работе огромный организационный талант, а Кусевицкий мог спокойно заниматься своими концертами, чувствуя себя как

за каменной стеной, имея таких помощников, как Сергей Васильевич, Струве, Гришин, П. А. Ламм и другие. Через один-два года дела издательства пошли блестяще, и Российское музыкальное издательство, несмотря на сильнейшую конкуренцию, стало процветать и пользоваться всемирной известностью, и все это главным образом благодаря С. В. Рахманинову.

Я теперь точно не помню всех авторов, которые издавались в Российском музыкальном издательстве, но был издан ряд сочинений и членов совета, в том числе «Прометей» Скрябина, ряд сочинений Метнера, несколько опусов моих, в частности Вторая симфония.

Необходимо здесь сказать, что из видных композиторов только один Сергей Васильевич мог взяться за такую ответственную и огромную работу. Его отъезд за границу был тяжким ударом для его детища — Российского музыкального издательства, которое без него не смогло здесь успешно существовать.

Кусевицкий вскоре после Октябрьской революции уехал в Америку, где и жил до самой смерти. Трагически погиб друг Сергея Васильевича — Н. Г. Струве. Находясь в Париже по делам издательства, он поехал к Кусевицкому в гостиницу. При выходе из лифта он был не то весь раздавлен, не то ему лифтом отрезало голову. Вскоре умер и заведующий Московским отделением издательства Ф. И. Гришин. Как издательство, так и нотный склад Брейткопфа прекратили свое существование.

Наступили тяжелые годы разрухи, гражданской войны и голода. В эти годы Сергей Васильевич старался помочь всем своим друзьям, родным и близким как только мог, посылая им сначала деньги, а затем посылки, которые являлись для всех, получивших их, большой поддержкой и которые многих просто выручили из беды. В эти посылки входили следующие продукты: мука, крупа, сахар, сгущенное молоко, какао и растительное масло или сало. Словом, по тем временам получение такой посылки являлось очень большим подспорьем. В Москве весьма многие поминали добром Сергея Васильевича, каждый день насыпая сахар в стакан какао со сгущенным молоком. О том, как жил в те годы Сергей Васильевич и что делал, мы не знали ничего. Доходили до нас изредка слухи о его многочислен-

ных концертных выступлениях в качестве пианиста, сопровождавшихся огромным успехом. Однако все это были лишь слухи. Всякая связь с ним оборвалась.

Вспоминали его мы все, его друзья, почти каждый день, так как горячо его любили, а забыть его тем, кто близко знал его, было невозможно.

Москва

15 мая 1955 г.





Е. Р. ВИНТЕР-РОЖАНСКАЯ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Впервые я увидела Рахманинова в 1897 году за дирижерским пультом в Русской частной опере¹, которую основал Савва Иванович Мамонтов. Мне удалось побывать в Москве на рождественских каникулах. Я была свободна целый месяц и поэтому ходила на репетиции опер, идущих под управлением Рахманинова.

Оркестр Русской частной оперы был не очень большой, но звучал прекрасно и слушался дирижерской палочки не за страх, а за совесть. Музыканты полюбили Рахманинова. Узнала я об этом от двух музыкантов оркестра — скрипача Вейса и виолончелиста Пфейфера. В начале своей работы в театре Рахманинов дирижировал оперой «Самсон и Далила». Далилу пела Т. С. Любатович, Самсона — А. В. Секкар-Рожанский, жреца — Н. А. Шевелев. Савва Иванович задумал дать партию Далилы молодой начинающей певице М. Д. Черненко. Специально для нее назначались репетиции. Она была мало музыкальна, но очень пластична. Это и повлияло на решение Мамонтова дать ей столь трудную по музыке партию. Сергей Васильевич занимался с ней отдельно, но, как он сам выражался, «с малым успехом». Сергей Васильевич, всегда очень сдержанный, на одной из репетиций, когда Черненко пела очень фальшиво, бросил палочку и убежал из оркестра. Дирекции он заявил, что дирижировать оперой «Самсон и Далила»

при участии Черненко не будет. Савва Иванович стоял на своем. Пришлось с ней еще помучиться, и в конце концов она пела Далилу. Но отношения между Рахманиновым и Мамонтовым на некоторое время стали натянутыми.

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

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

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

Сергей Васильевич всех нас удивлял тогда своей систематичностью и точностью, очаровывал серьезным отношением и глубоким интересом к делу. Он был неутомим, успевал заниматься с артистами: Ф. И. Шаляпиным, В. И. Страховой, В. П. Антоновой, П. И. Иноземцевым и другими. В тот же период времени он работал над сочинением своего Второго фортепианного концерта ор. 18 и неизменно около двух часов в день занимался на рояле. Кроме того, он еще давал Шаляпину уроки теории, гармонии и истории музыки. Молодой, полный жизни, веселый Сергей Васильевич успевал еще со мной за грибами ходить (мы были, по его словам, знатоки этого дела) и с В. И. Страховой беседовать подолгу в саду или за роялем. По вечерам, в случае дождя, играли в карты, в преферанс: Федор Иванович, Сергей Васильевич, А. И. Страхова и я — игра в таком составе называлась у нас «молодой пулькой», если же участвовали моя мама или тетка, то «серьезной пулькой».

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

Мы усаживались под окнами залы, где стоял рояль, слушали, затаив дыхание, и просили, умоляли бисов. Му-

зыка могла продолжаться до утра — неумолим был музыкант-творец, что же говорить о слушателях.

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

Подтрунивал Рахманинов и над молодежью.

Весной 1898 года я кончила восемь классов гимназии, получила звание «домашней учительницы», а для всех окружающих и знакомых оставалась, увы! той же Лелей. Сергей Васильевич первый начал обращаться со мной, как со взрослой, называя меня Элэной Рудольфовной, произнося мое имя через два «э»; конечно, в этом была юмористическая черточка, которой я иногда еще не понимала.

До бракосочетания Шаляпина с И. И. Торнаги Сергей Васильевич и Федор Иванович жили у нас вместе; они помещались в так называемом «егерском домике», маленьком флигельке о двух комнатах в саду, в конце большой березовой аллеи. В одной комнате они спали, в другой же стояло пианино, и Сергей Васильевич там занимался сам по утрам, а днем с учениками в большом доме за роялем. В работе с певцами ему помогала А. И. Страхова — пианистка, окончившая Московскую консерваторию. По скромности, вернее, от трусливости, она не решалась выступать публично, на концертах. Она училась в Консерватории одновременно с моей теткой Татьяной Спиридоновой и была с нею дружна. Сергея Васильевича она знала еще с юношеских лет, встречала его в классе Зилоти. Обе сестры Страховы звали Рахманинова Сережей, а он старшую из них Анной Ивановной, и младшую — Варенькой. Более трех месяцев прожили они у нас в деревне, сжились, сработались. Сережа с Варей полюбили друг друга.

Я дружила с Варей. Она была много старше меня.

Летом 1898 года ей было двадцать три года. Она окончила Петербургскую консерваторию по классу К. Ферни-Джиральдони и должна была с осени начать свой первый сезон в опере С. И. Мамонтова.

Лето 1898 года было чудное, исключительно жаркое и сухое, что в наших местах, то есть в лесных уездах Владимирской губернии, не так часто случается.

В середине лета, в июле, приехала к нам из Италии И. И. Торнаги — невеста Федора Ивановича, и мы сыграли свадьбу. Варя и я были подружками невесты. Так как у нас не было мальчика подходящего возраста, который бы вез образ, эту роль выполняла дочка наших артистов Соколовых — Ильи Яковлевича (баритона) и Клавдии Филипповны (сопрано). Сергей Васильевич, как самый высокий, был шафером жениха, но своей роли все равно не выдержал. У него онемели руки, и он в конце концов надел венец на голову своего друга. Шаферами невесты были: художник К. А. Коровин и тенор В. Н. Сабанин, а посаженным отцом невесты — С. И. Мамонтов. Венчание происходило в приходской церкви села Гагина в двух верстах от Путятина. Бракосочетание состоялось в двенадцать часов дня, после чего пировала почти вся труппа Русской частной оперы до поздней ночи.

В это лето и завязалась крепкая дружба между Рахманиновым и Шаляпиным, которая осталась неизменной до смерти Федора Ивановича.

15 сентября надо было расставаться с деревенской привольной жизнью и ехать в Москву. К этому времени Савва Иванович решил, что таких замечательных артистов, как Шаляпин, Секар-Рожанский, и такого музыканта, как Рахманинов, надо показать не только Москве. Он устроил им, как и ряду других артистов, в сентябре 1898 года концертную поездку по южным городам России (Харьков, Киев, Одесса, Ялта и др.). Руководителем концертов был артист М. Д. Малинин. Поездка имела огромный успех. Она окончилась в Крыму. На последнем концерте в Алушке и мне удалось быть. Он происходил на террасе Воронцовского дворца под открытым небом при свете луны и звезд, с двумя канделябрами на рояле. Но Сергей Васильевич играл все наизусть, и даже при аккомпанементе свечи ему не понадобились. Было чудесно!

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

12 сентября 1899 года Савва Иванович был арестован. Он и из тюрьмы продолжал руководить своим театром, но понятно, что это было уже не то, что раньше. Вскоре театр Мамонтова превратился в Товарищество частной оперы. Во главе музыкального руководства стал М. М. Ипполитов-Иванов. В это время были осуществлены первые постановки в Москве опер: «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Ася» Ипполитова-Иванова, «Кавказский пленник» Кюи² и другие. Одним словом, театр не потерял своей хорошей традиции ставить русские оперы. Во главе труппы остались Н. И. Забела, Е. Я. Цветкова, В. Н. Петрова, А. В. Секар-Рожанский, Н. А. Шевелев, П. С. Оленин. Опера продолжала иметь успех, хотя потеряла свой главный козырь — Шаляпина, перешедшего в Большой театр.

Уйдя из театра, Рахманинов много работал над своими творениями, выступал в концертах. Я с ним встречалась у Шаляпиных. Он крестил их дочь, назвав ее своим любимым именем — Ириной. Позднее он назвал этим именем также и свою старшую дочь.

Вспоминается мне один из званых обедов у Шаляпиных в Зачатьевском переулке. Стол был усыпан пармскими фиалками, около каждого прибора была карточка приглашенного. Меня очень важно посадили между Рахманиновым и хозяином дома. Были еще М. А. Слонов, Ф. Ф. Кенеман, балерина итальянка Джури с мужем Карзинкиным, очень хорошим человеком, большой друг супругов Шаляпиных и крестная мать Ирины Шаляпиной — Наталия Степановна Кознова. Обещала быть Гликерия Николаевна

Федотова, но не смогла приехать — заболела. Здесь же были И. М. Москвин, К. А. Коровин, В. А. Серов — одним словом, блестящее общество артистов и художников. Шаляпина звала Варвару Ивановну Страхову, но она же пришла, так как не захотела встретиться с Сергеем Васильевичем, с которым была в ссоре.

Сергей Васильевич был очень любезен со мной, вспоминали с ним наши путятинские прогулки. Ведь он страстно любил и понимал природу и русскую деревню. В этом мы всегда с ним сходились. Рахманинов изредка навещал мою тетку, но я там редко бывала из-за враждебного отношения ее и Саввы Ивановича к моему мужу — Секару-Рожанскому (я вышла замуж в мае 1900 года).

Мои почти ежедневными гостями сделались И. И. Шаляпина и Варя. Бывала у меня тогда часто и Н. И. Забела-Врубель, мы обе готовились к рождению ребенка, а Иоле Игнатьевна была нашим «консультантом»: она была уже матерью трех детей — Игоря, Ирины и Лиды.

У мужа моего в то время бывали приезжавшие из Петербурга на премьеры своих опер Римский-Корсаков и Кюи. Шаляпин хотя уже ушел из Частной оперы и украшал Большой театр, но нас не забывал. Мы жили тогда на Большой Дмитровке против Солодовниковского театра.

А бедный Савва Иванович сидел еще в тюрьме. Навещали его там из нашей труппы только двое — моя тетка Любатович и Малинин.

Рахманиновым я любовалась часто издали — во время его концертных выступлений. Нередко я ходила на эти концерты с Варей. В антрактах я шла повидаться с Сергеем Васильевичем, она же оставалась в зале. Они избегали встреч.

После Великой Октябрьской революции многие эмигрировали. Шаляпин поселился в Париже, Рахманинов обосновался в Соединенных Штатах Америки, муж мой, по-як, вернулся на свою родину, и я с младшей дочерью последовала за ним.

В Париже очутились некоторые артисты Частной оперы: С. Н. Гладкая и Н. Н. Кедров, В. И. Страхова и Е. И. Терьян-Карганова — все они занялись преподаванием в Парижской консерватории.

Рахманинов почти ежегодно приезжал в Париж, останавливался часто у Федора Ивановича Шаляпина и стал вновь посещать старых друзей — сестер Страховых, которые жили в доме Шаляпина, но в отдельной квартире. Он приходил к Варе по вечерам запросто и много играл. Писала мне об этом Варя³.

Увидала и услышала я и сама Сергея Васильевича еще раз — последний, увы! — в Варшаве. В 1936 году он приехал туда с концертом⁴. Я, разумеется, заранее запаслась билетом и слушала его вместе с поляками, которые были в восторге от наших виртуозов. В Варшаву приезжал и Шаляпин — два раза за мою бытность там, и Глазунов, и многие другие.

Рахманинов приехал вскоре после Шаляпина. Я пошла к нему в артистическую, хотелось с ним поговорить. (Тетка моя писала мне, что Рахманинов не забывал о ней в тяжелые годы разрухи⁵.)

Сергей Васильевич за роялем, издали (а я сидела далеко и высоко), показался мне таким же, как в молодости, движения быстрые, молодые. Но когда я увидала его вблизи, то убедилась, что он постарел, и даже очень. Глаза задумчивые, усталые и грустные, несмотря на подъем в связи с блестящим успехом. Около него было много народу, не знакомого мне. Он меня ни с кем не познакомил. Мы отошли к окну и поговорили. При входе в артистическую мне сразу бросилась в глаза высокая, очень величественная брюнетка с холодным и гордым выражением лица. Это была жена Сергея Васильевича, рожденная Сатина. Я думала, что Сергей Васильевич познакомит нас, но он вступил в беседу со мной и не подумал об этом. (Я ее видела раньше в Москве — издали — в театре или в концертном зале.) Он помнил Путятино, помнил нас всех, остался верен своим юношеским симпатиям. Лицо его озарилось хорошей улыбкой, когда речь зашла о нашей молодости, о «Сирени» (ее он написал летом в Путятино) и об общих друзьях. Но вот, чувствуя, что я заняла слишком много его драгоценного времени, я хотела уже проститься и спросила его:

— Сергей Васильевич, когда и где мы еще встретимся?

— Не знаю и, увы, не знаю, придется ли нам вообще

встретиться, я ведь живу больше в Новом свете, чем в Старом.

— А вы разве не думаете вернуться домой, на родину?

— Увы! Вряд ли это мне удастся.

— А я вот мечтаю об этом,— сказала я.

— Может быть, я еще горячее и больше, чем Вы, стремлюсь туда, но слишком много препятствий.

Он очень изменился в лице, как будто стал тяготиться моей особой. Мы простились, и больше я его уже никогда не видала. Он умер раньше, чем я вернулась в Москву.

В Варшаве я видела в последний раз двух великих друзей моей юности — Ф. Шаляпина и С. Рахманинова. Они же еще встречались в Париже и в последний раз незадолго до смерти Шаляпина. Рахманинов пережил его не на много.

Грустно кончать воспоминания смертью героя, но как же быть? Гении живут вечно в памяти благодарного потомства, но их современникам очень тяжело видеть, как уходят из жизни лучшие и величайшие.

Москва
1952 г.





И. А. БУНИН

С. В. РАХМАНИНОВ

При моей первой встрече с ним в Ялте¹ произошло между нами нечто подобное тому, что бывало только в романтические годы молодости Герцена, Тургенева, когда люди могли проводить целые ночи в разговорах о прекрасном, вечном, о высоком искусстве.

Впоследствии, до его последнего отъезда в Америку, встречались мы с ним от времени до времени очень дружески, но все же не так, как в ту встречу, когда, проговорив чуть не всю ночь на берегу моря, он обнял меня и сказал: «Будем друзьями навсегда!»

Уж очень различны были наши жизненные пути, судьба все разъединяла нас, встречи наши были всегда случайны, чаще всего недолги, и была, мне кажется, вообще большая сдержанность в характере моего высокого друга.

А в ту ночь мы были еще молоды, были далеки от сдержанности, как-то внезапно сблизилась чуть не с первых слов, которыми обменялись в большом обществе, собравшемся, уже не помню почему, на веселый ужин в лучшей ялтинской гостинице «Россия»². Мы за ужином сидели рядом, пили шампанское Абрау-Дюрсо, потом вышли на террасу, продолжая разговор о том падении прозы и поэзии, что совершалось в то время в русской литературе, незаметно спустились во двор гостиницы, потом на набережную, ушли на мол,—было уже поздно,

нигде не было ни души, — сели на какие-то канаты, дыша их дегтярным запахом и той какой-то совсем особой свежестью, что присуща только черноморской воде, и говорили, говорили все горячее и радостнее уже о том чудесном, что вспомнилось нам из Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Майкова...

Тут он взволнованно, медленно стал читать то стихотворение Майкова, на которое он, может быть, уже написал тогда или только мечтал написать музыку³:

Я в гроте ждал тебя в урочный час.
Но день померк; главой качая сонной,
Заснули тополи, умолкли гальционы:
Напрасно!.. Месяц встал, серебрился и угас;
Редела ночь; любовница Кефала,
Облокотясь на рдяные врата
Младого дня, из кос своих роняла
Златые зерна перлов и опала
На синие долины и леса...





А. В. НЕЖДАНОВА

О РАХМАНИНОВЕ

С С. В. Рахманиновым, так же как и с А. Н. Скрябиным, я познакомилась в период моего учения в Московской консерватории (в 1899 году). В тот год двоюродная сестра Сергея Васильевича — Наталия Александровна Сатина (впоследствии его жена) — училась в Консерватории по классу фортепиано профессора Н. Е. Шишкина¹. Она очень любила пение, присутствовала всегда на ученических вечерах с моим участием, проявляла ко мне много внимания, хвалила мой голос и исполнение. Встречаясь в Консерватории, мы с нею много и дружески беседовали о музыке, пении — обо всем, что касалось нашего искусства. Наталия Александровна познакомила меня с Сергеем Васильевичем в то время, когда он уже был известен как талантливый композитор и выдающийся блестящий пианист.

В 1891 году Сергей Васильевич окончил курс Консерватории с золотой медалью по классу фортепиано профессора А. И. Зилоти и в 1892 году по классу композиции у А. С. Аренского. До 1899 года им были уже написаны: опера «Алеко», несколько фортепианных сочинений и много романсов, некоторые из них, по совету и выбору Наталии Александровны, я выучила и пела в Консерватории. Почувствовав сразу в этих произведениях необычайную прелесть и красоту, я пела их с большим увлечением.

С тех пор они стали самыми любимыми моими романами.

Знакомство наше, перешедшее впоследствии в дружбу, продолжалось все те годы, которые Рахманиновы проводили в Москве, до самого их последнего отъезда за границу, то есть до конца 1917 года *.

В 1917 году, за неделю до их отъезда за границу, я была у них и показывала Сергею Васильевичу свое исполнение его романсов: «Крысолов», «Сей день я помню» и других, которые я собиралась петь в предстоящем концерте. Спрашивая его мнение относительно нюансов, фразировки исполняемых мною вещей, я заметила, что он был все время рассеян, как-то особенно задумчив и печален, грустно глядел на меня, как будто мало интересовался тем, как я пею. Очевидно, покидать Россию ему было очень тяжело. Уходя от Рахманиновых, я никак не думала и не подозревала, что прощаюсь с ними навсегда и что в тот день было последнее наше свидание, но сердце точно чувствовало — расставание было грустное и тяжелое.

В Москве с Сергеем Васильевичем мы часто встречались у наших общих знакомых: Кузнецких, Ушковых, Морозова и других, где Сергей Васильевич чудесно играл свои замечательные произведения, а также иногда аккомпанировал мне свои романсы.

Аккомпанируя мне, Сергей Васильевич по привычке мелодию романсов тихонько подпевал своим низким голосом (басом), с закрытым ртом.

Будучи артисткой Большого театра и выступая в концертах, я обязательно включала в свои программы романсы Рахманинова: исполняла всеми любимые вдохновенные романсы «Сирень», «Здесь хорошо», «У моего окна», «Островок» и много других, таких же прекрасных по своей выразительности, поэтичности и красоте мелодии произведений.

В больших симфонических концертах, в которых Сергей Васильевич выступал как дирижер, я иногда пею под его управлением различные оперные арии, в частности из опе-

* Проживая за границей, они обменивались со мной только приветствиями и поклонами через знакомых и друзей, посещавших их там.

18 97.



РУССКАЯ ЧАСТНАЯ ОПЕРА

(Театр «Эрмитаж», Кирочная часть).

Въ Воскресенье, 12-го Октября,

ПРЕСТАВЛЯЮ ВЪЗЛЪТЪ

САМСОНЪ И ДАИЛА.

Опера въ 3-хъ дѣйств. и 4-хъ картинахъ, изъ Оперы-Балетъ, авторства Гурмыкина.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ АКТЕРЫ

| | |
|-------------------|------------|
| Давидъ | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |

Борисъ, фальшивый.

Танцы въ 1-мъ актѣ „Исторія жизни“ въ 3-хъ „Полночь“.

Капельмейстеръ г. Рачинскій.

Начало оперы въ 8 час. вечера.

Касса открывается ежедневно съ 10 ч. утра до закрытия спектакля.

Программа спектакля «Самсон и Давид». Первое выступление Рахминова-дирижера в Русской частной опере

18 98.



РУССКАЯ ЧАСТНАЯ ОПЕРА

(ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТРЪ).

Въ Пятницу, 30-го Января,

ПРЕСТАВЛЯЮ ВЪЗЛЪТЪ

въ 1-й актъ.

МАЙСКАЯ НОЧЬ.

Опера въ 3-хъ дѣйств. (въ 4-хъ картинахъ). Мр. Н. А. Римско-Корсаковъ.

Дѣйствіе 1-е: Майское дѣло. Дѣйствіе 2-е: Май Танцы. Дѣйствіе 3-е: Майское море.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ АКТЕРЫ

| | |
|-------------------|------------|
| Давидъ | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |
| Варвара | г. Самсонъ |

Дѣйствіе 1-е: Майское дѣло. Дѣйствіе 2-е: Май Танцы. Дѣйствіе 3-е: Майское море.

Капельмейстеръ г. Рачинскій.

Начало въ 8 час. веч., опера, опера 12 час. ночи.

Касса открывается ежедневно съ 10 ч. утра до закрытия спектакля.

Въ субботу 31-го Января, предвѣстия, въ 12 часовъ ночи, въ 1-й актъ „Исторія жизни“ въ 3-хъ „Полночь“.

Капельмейстеръ г. Рачинскій.

Программа московской премьеры оперы «Майская ночь» Римско-Корсакова под управлением Рахминова



С. В. Рахманинов
Фотография 1910-х годов

ры «Лакме». В этих же концертах он изумительно аккомпанировал мне на рояле свои романсы. Его вдохновенный, выразительный, проникновенный аккомпанемент так воодушевлял меня, что невольно исполнение приобретало еще больше выразительности, чувства и блеска.

Гениальный композитор, пианист и дирижер, Сергей Васильевич быстро достиг славы и успеха. Его сочинения, исполняемые им самим, производили сильное впечатление на слушателей.

Все его концерты сопровождалось потрясающими овациями. Молодежь любила его. После концерта обычно публика сторожила его у артистического подъезда. Как это ни странно, но в годы его полного признания он был болен сомнением в себе.

Все его произведения отличаются такой большой глубиной чувств, а также проникновенностью, вдумчивостью и красотой мелодии каждой музыкальной фразы, что, слушая их, всегда испытываешь необычайно сильный душевный трепет.

В его романсах масса лирики, подлинного чувства, поэзии, правды и искренности; равнодушно петь их невозможно.

Сергей Васильевич изредка бывал у меня, знакомил со своими новыми вокальными произведениями. Он всегда считался с мнением хороших, знающих вокалистов, иногда спрашивал совета в отношении вокальной стороны романсов. В 1906 году должна была в Большом театре идти его новая опера «Франческа», в которой под руководством Сергея Васильевича я готовилась петь главную партию — Франчески. Она звучала у меня хорошо. Красивая, проникновенная музыка этой оперы и образ Франчески, нежный, обаятельный, мне очень нравились. Я с удовольствием отделявала партию Франчески, работала над ней как с вокальной, так и сценической стороны. Поэма любви двух героев, составлявшая содержание оперы, была очень интересна.

Летом, проживая в Римини, я видела старинный замок, принадлежавший фамилии Малатеста, в котором когда-то жили Франческа и Паоло и где произошла трагедия, а также могилу всех Сфорца. Воспоминания о виденном мною в Римини создавали настроение в моей работе над образом.

Сергей Васильевич должен был сам дирижировать своей оперой. На репетициях он был очень доволен моим исполнением, а также исполнением других участников. Вся партия Франчески звучала у меня хорошо, в особенности чудесная ария «Пусть не дано нам знать лобзания», высокая по tessiture, но для меня совершенно не трудная. Паоло пел А. П. Боначич, умный, талантливый артист, Ланчотто — прекрасный баритон Г. А. Бакланов. К моему глубокому сожалению, незадолго до премьеры оперы мне пришлось отказаться от участия в ней, что вызвало крайнее неудовольствие и обиду Сергея Васильевича. До сих пор помню серьезное лицо Сергея Васильевича при моем сообщении об отказе.

Действительно, поступок мой был в высшей степени необдуман, нетактичен и легкомыслен, в чем я до сих пор каюсь. Вызван он был следующими обстоятельствами: в один период с «Франческой» должна была идти опера «Волшебная флейта»². Дирижер У. И. Авранек и режиссер настаивали на том, чтобы я пела обязательно партию Царицы ночи, отказавшись от партии Франчески. Приняв во внимание, что две новые для меня партии были различного характера, я поняла, что мне трудно будет справиться с ними хорошо, исполняя их на близком временном расстоянии. Репетиции опер совпадали, и я не успевала аккуратно посещать их. Чувствуя, что какая-нибудь из этих двух партий должна пострадать, я решила временно пожертвовать партией Франчески и от выступления в ней в первом спектакле отказаться. Я предполагала в следующем спектакле выступить в опере Сергея Васильевича, но, к сожалению, мне это не удалось, так как сезон в Большом театре скоро окончился и Сергей Васильевич навсегда ушел из Большого театра.

В первый раз я пела под управлением Сергея Васильевича партию Антонида в опере «Иван Сусанин»³. На репетиции, вместо отсутствовавшего концертмейстера, аккомпанировал сам Сергей Васильевич. В Allegro своей первой арии я взяла незаметно для себя очень быстрый темп, гораздо быстрее принятого раньше другими дирижерами. Сергей Васильевич следовал за мной в том же темпе, не задерживая и не останавливая меня. Ему очень понравилось мое исполнение. По окончании арии он вы-

разил свое удовольствие по поводу моего исполнения, заметив серьезно, что этого темпа надо и впредь держаться. В дальнейшей работе он предоставлял мне всегда руководствоваться собственным вкусом и взглядом на исполнение данной вещи. Исполняя романсы Сергея Васильевича, я всегда интересовалась его мнением и следовала тем указаниям, которые он делал относительно ритма, темпов, фразы, различных нюансов, фермат и пр. Со своей стороны он прислушивался к моим замечаниям относительно вокальной стороны произведения, тесситуры, неудобных для пения интервалов, о возможностях их изменения. Все его романсы я прошла с ним.

Из двух последних опусов своих романсов Сергей Васильевич любил «Сей день я помню», «Ночью в саду у меня», которые он мне аккомпанировал. В последние годы его жизни в Москве я была осчастливлена исключительным вниманием со стороны Сергея Васильевича: он написал для меня и посвятил мне чудесный «Вокализ». Это талантливое, прекрасное произведение, написанное с большим художественным вкусом, знанием, произвело сильное впечатление. Когда я высказала ему свое сожаление о том, что в этом произведении нет слов, он на это сказал:

— Зачем слова, когда вы своим голосом и исполнением сможете выразить все лучше и значительно больше, чем кто-нибудь словами.

Это было так убедительно, серьезно сказано, и я так этим была тронута, что мне оставалось только выразить ему от всей души свою глубокую благодарность за такое лестное мнение и исключительное отношение ко мне.

«Вокализ» свой до напечатания он приносил ко мне и играл его много раз. Мы вместе с ним, для более удобного исполнения, обдумывали нюансы, ставили в середине фразы дыхание. Репетируя со мной, он несколько раз тут же менял некоторые места, находя каждый раз какую-нибудь другую гармонию, новую модуляцию и нюансы. Затем, после того как «Вокализ» был оркестрован, я в первый раз спела его с оркестром под управлением дирижера С. А. Кусевицкого в Большом зале Благородного собрания⁴. Успех Рахманинова как великого композитора был колоссальный. Я бесконечно радовалась тому, что часть заслуженного успеха принадлежала также и мне.

как исполнительнице. Рукопись «Вокализа», которую он мне подарил до концерта, с тех пор хранится у меня как драгоценное воспоминание о гениальном композиторе.

В беседах со мной Сергей Васильевич часто высказывал сожаление, что он не умеет находить интересные сюжеты для опер, такие, которые бы своим содержанием, сильными драматическими элементами, характером так захватывали публику, как захватывают итальянские оперы Пуччини «Богема», «Манон Леско», «Чио-Чио-Сан» и Масканьи «Сельская честь». Говорил, что Пуччини и Масканьи в этом отношении посчастливилось, так как им удалось найти такие интересные, волнующие сюжеты.

В течение многих лет с конца 1917 года мы не виделись и не переписывались с Сергеем Васильевичем, но я знала от многих, бывших в Америке, что он очень интересовался тем, как я живу, как и что пою и пр. Меня это очень трогало.

В конце 1941 года, в декабре, прилетевший из Америки на самолете М. М. Громов передал мне привет от Сергея Васильевича и его жены Наталии Александровны.

О Сергее Васильевиче я сохранила память как о светлом, обаятельном человеке с очень проникновенным, сосредоточенным, глубоким взглядом, но порою в его лице сквизила небольшая насмешливость.

Рахманинов был большой труженик. Он относился серьезно к своему исполнительству. Будучи феноменально одаренным музыкантом, он много работал над каждой фразой исполняемой вещи, тщательно отделявая каждый такт⁵.

Он говорил: «Надо каждый винтик разобрать, чтобы все собралось в одно целое».

Многие молодые современные музыканты теряют правильное понимание исполнительского искусства, теряют чувство эпохи, внутренней жизни человека, подносят слушателям отбарабанивание, получают аплодисменты и самоуверенно выходят кланяться. Видя все это, невольно мыслями обращаешься к великой требовательности гениального Рахманинова.

Наша молодежь должна мерить себя строгим судом, каким мерили себя большие мастера искусства. Это трудная и долгая дорога, нескончаемая ни в одном возрасте,

обязательная до последних дней жизни — дорога само-
усовершенствования подлинного художника-творца.

Рахманинов был глубоко русский человек, он любил русскую землю, деревню, крестьян, любил хозяйничать на земле. Ему пришлось умереть на чужбине. Хочется, чтобы дух его музыки, уроки мастерства, светлый, милый образ его как музыканта, его огромная требовательность к себе были восприняты молодым поколением советских музыкантов и вошли в советскую культуру как дорогое наследство.





Н. В. САЛИНА

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ «ЖИЗНЬ И СЦЕНА»

Самое большое впечатление произвел на меня молодой С. В. Рахманинов, вернее сказать, — стихийная сила его таланта и темперамента, затаившегося где-то глубоко под непроницаемой маской холодного, немного надменного лица. Он был высокий, худой, немногословный, с сухой ноткой в голосе.

В первое время, разговаривая с ним, я испытывала какую-то неловкость; подавляли, вероятно, его безразличие, равнодушие и холодный, рассеянный взгляд. Неловкость эту, очевидно, испытывали все его собеседники. Такой человек вряд ли мог нравиться в обычной жизни, но когда вы видели его за роялем или за дирижерским пультом, когда вы слышали силу и экспрессию его титанической игры или оркестровую передачу опер Чайковского и Бородина, вы не могли не преклоняться перед его могучим талантом.

Хорошо помню, как Теляковский пригласил его служить в Большом театре. Это произошло, должно быть, в 1904 году. Наш театр с приходом Шаляпина во многом изменил свой творческий облик. За Шаляпиным еще в 1900 году пришли и художники (Коровин, Головин и др.). Предпочтение стали оказывать русскому оперному творчеству, стали писать декорации и делать костюмы по эскизам и под наблюдением художников, и, наконец, во главе оркестра стал композитор Рахманинов.

Боже мой, какую панику он навел, явившись на первую репетицию оперы «Князь Игорь»! Для начала он вызвал одних мужчин, а на другой день мы, женщины, должны были демонстрировать свою квалификацию. За кулисами зашумели: «Рахманинов всех ругает», «Рахманинов на всех сердится», «Рахманинов сказал, что никто петь не умеет», «Рахманинов посоветовал многим снова поступить в консерваторию». Одним словом, имя Рахманинова потрясенный муравейник склонял на все лады.

На другой день с неприятным чувством некоторой неуверенности в себе ехала я на репетицию. Рахманинова я застала уже в фойе, где мы репетировали. Он вел репетицию сам, без концертмейстера. Посмотрела я на его холодное лицо, и забытое чувство смущения, как перед экзаменом, зашевелилось во мне.

Сухо поздоровавшись и назвав меня г-жой Салиной, он сел за рояль и открыл клавиры на ариозо Ярославны в тереме. Перелистывая ноты, он кратко и повелительно бросал мне фразы: «Я хочу, чтобы здесь вы сделали *piu-piu*», «Чтобы это место звучало колыбельной песнью», «Тут надо ускорить» и т. д. Я, давно отвыкшая от положения ученицы, внутренне поежилась и, наконец, не очень любезным тоном предложила ему сначала послушать, как я пою ариозо, а потом попутно давать мне указания или вносить изменения в мою трактовку. Он холодно на меня взглянул, закрыл клавиры и начал репетицию с пролога. Мужчины сумрачно сгруппировались вокруг рояля. Рахманинов положил руки на клавиши, и под его пальцами рояль запел и разлился потоками чудной музыки Бородина. Ах, какой это был неподобный пианист! Хотелось не петь, а слушать его долго-долго. Я следила за ним, за его лицом. Оно оставалось непроницаемым, и только ноздри дышали жизнью, то раздуваясь, то спадая, выдавая какие-то внутренние переживания.

Так прошла первая общая репетиция, на которой он поправлял многих, останавливал по несколько раз на общих местах. По моему же адресу — ни звука, ни слова, ни указания, ни порицания. Ехала я домой и гадала, не рассердился ли, не обиделся ли Рахманинов на меня за мои слова, сказанные, может быть, некстати при первом знакомстве.

Через несколько дней стороной, не из театральных кругов, я услышала, что Рахманинов отозвался обо мне с похвалой, говоря, что я умею петь и понимаю то, что пою. Но при встречах со мной на репетициях он молчаливо предоставлял мне свободу петь, как я хочу, и только на первой оркестровой репетиции, когда я окончила ариозо, он бросил мне через оркестр приятные слова: «Очень хорошо, благодарю вас».

Я поняла, что он с первого знакомства оценил меня как певицу и доверился моей музыкальности, моему умению и вкусу.

На протяжении двух лет, что мы прослужили вместе с ним в Большом театре, Рахманинов оказывал мне большое внимание. Я пела под его дирижерством Земфиру в его «Алеко», Наташу в опере «Опричник», Татьяну в опере «Евгений Онегин», Лизу в опере «Пиковая дама». Пастораль в «Пиковой даме» под его управлением вызывала рукоплескания публики. Как филигранное кружево, прозвучала она под его палочкой и выделилась в опере, как концертный, необыкновенной красоты номер.

Пела я и Франческу в его опере «Франческа да Римини», но не по желанию самого Рахманинова, в чем я совершенно его не виню. Могла ли я, женщина около сорока трех лет, расплывшаяся, с немолодым лицом, претендовать на партию Франчески да Римини, юной красавицы, почти девочки, поэтический образ которой обессмертил Данте Алигиери? Конечно, нет. И пела я, не наслаждаясь, а страдая, потому что сознавала, что никакой прекрасный голос не затушет внешний вид и цельного художественного впечатления от оперы не получит ни публика, ни сам автор.

Но сложилась эта история так. Мы знали, что Рахманинов пишет оперу «Франческа да Римини», предназначая партию самой Франчески — А. В. Неждановой. И правильно. Очаровательный тембр ее голоса должен был вполне подойти к партии. Вдруг стало известно, что Нежданова отказалась петь, так как ей партия оказалась низка¹. Через некоторое время опять новость: Рахманинов отдал партию Франчески Н. С. Ермоленко-Южиной. У нее голос был неподобный, лился чудесной звенящей волной, она же стояла безучастно и только раскрывала рот,

Женщина она была красивая, но актриса слабая. Вновь закулисная сенсация: «Ермоленко отказалась петь, так как партия оказалась ей высока».

Рахманинов на другой день, с клавиром под мышкой, поймал меня в татре, привел на пустую сцену, где не убран был еще рояль после какой-то балетной репетиции, раскрыл клавир и сказал мне следующее: «Надежда Васильевна, я написал черт знает что, никто не может петь одной — низко, другой — высоко. Я дам все пунктуации. все, что вы захотите, попробуйте спеть».

И я целый месяц учила и репетировала с моей неизменной Аделишей Китрих эту злополучную Франческу. Клавир не раз летел на пол от досады, что не получается трудное место, а их было много для моего голоса, уже не такого гибкого, каким он был в молодости. Но, наконец, мы победили. Параллельно я заходила почти каждый день к Э. К. Павловской работать над драматическим образом Франчески, и роль была сделана прекрасно. Мы увлекались, работая с нею. Прочли Данте, делали по музыке шаги, движения рук, пластические повороты и придумывали красивые нюансы. Ничего не было забыто, и все, что было в моих силах, все пошло на вдумчивое создание этого прелестного образа.

К моему счастью, у меня были чудесные партнеры — А. П. Боначич и Г. А. Бакланов. Первый был талантлив и очень музыкален, с ним вообще было приятно петь. Это был интересный Герман и прекрасный Вертер. Второй — юный, высокий, стройный красавец с баритоном необыкновенной силы и красоты. Он только что начинал свою карьеру, но чувствовалось, что он пойдет далеко. Действительно, пробыв недолго в Москве, он уехал за границу, и скоро зарубежная пресса стала приносить нам известия о его колоссальном успехе.

На генеральной репетиции Рахманинов после моего небольшого соло в дуэте с Паоло, снова, как в «Князе Игоре», сказал мне через оркестр: «Благодарю вас, прекрасно». После спектакля Рахманинов снимался со мной и с Боначичем. Чествовали мы Сергея Васильевича традиционным ужином. Карточки меню были большие, и на одной из них Рахманинов набросал мне вокальную фразу из «Франчески»²,

Он очень ценил меня как певицу, и он же первый дал мне мысль о преподавании³ (вторым был А. А. Брандуков). Он предложил мне давать уроки пения воспитанницам последнего класса Екатерининского института. Я приняла предложение, но не скажу, чтобы работа с чопорными кисейными барышнями увлекла меня. Воспользовавшись приглашением на гастроли в Прагу, я вскоре покинула институт.





Н. Д. ТЕЛЕШОВ

ИЗ «ЗАПИСОК ПИСАТЕЛЯ»

В начале девятисотых годов в моей квартире каждую среду собирался кружок молодых в то время писателей, только что входивших в известность, как Вересаев, Серафимович, Бунин, в том числе был и молодой Горький. Заинтересовался нашим кружком и Шаляпин.

Вспоминается один осенний вечер 1904 года, совершенно исключительный по впечатлению.

Меня внезапно известили, что сегодня вечером у меня будут гости, и много гостей: приехал в Москву Горький, обещал приехать Шаляпин, будут петербуржцы и многие товарищи, которые все уже извещены и приедут непременно. Действительно, к вечеру собралось немало народу. А Шаляпин, как только вошел, сейчас же заявил нам шутливо:

— Братцы! Петь до смерти хочется!

Он тут же позвонил по телефону и вызвал Сергея Васильевича Рахманинова, и ему тоже сказал:

— Сережа! Возьми скорее лихача и скачи на «Среду». Петь до смерти хочется. Будем петь всю ночь!

Рахманинов вскоре приехал. Шаляпин не дал ему даже чаю напиться. Усадил за пианино — и началось нечто удивительное. Это было в самый разгар шаляпинской славы и силы. Он был в необычайном ударе и пел действительно без конца. Никаких чтений в этот вечер не бы-

ло да и быть не могло. На него нашло вдохновение. Никогда и нигде не был он так обаятелен и прекрасен, как в этот вечер. Даже сам несколько раз говорил нам:

— Сегодня здесь меня послушайте, а не в театре!

Шаляпин поджигал Рахманинова, а Рахманинов задорил Шаляпина. И эти два великана, увлекая один другого, буквально творили чудеса. Это было уже не пение и не музыка в общепринятом значении — это был какой-то припадок вдохновения двух крупнейших артистов.

Рахманинов был тоже в это время выдающимся и любимым композитором. С молодых лет одобряемый Чайковским и много воспринявший от общения с Римским-Корсаковым, он считал, что в период дружбы и близости с Шаляпиным пережиты им самые сильные, глубокие и тонкие художественные впечатления, принесшие ему огромную пользу.

Как сейчас вижу эту большую комнату, освещенную только одной висючей лампой над столом, за которым сидят наши товарищи и все глядят в одну сторону, туда, где за пианино видна черная спина Рахманинова и его гладкий стриженный затылок. Локти его быстро двигаются, тонкие длинные пальцы ударяют по клавишам. А у стены, лицом к нам, — высокая стройная фигура Шаляпина. Он в высоких сапогах и в легкой черной поддевке поверх белой русской рубашки. Одной рукой слегка облокотился на пианино...

Рахманинов умел прекрасно импровизировать, и когда Шаляпин отдыхал, он продолжал свои чудесные экспромты, а когда отдыхал Рахманинов, Шаляпин садился сам за клавиатуру и начинал петь русские народные песни. А затем они вновь соединялись, и необыкновенный концерт продолжался далеко за полночь. Тут были и самые знаменитые арии, и отрывки из опер, прославившие имя Шаляпина, и лирические романсы, и музыкальные шутки, и вдохновенная увлекательная «Марсельеза»...

К сожалению, правдивы слова и полны глубокой грусти, что никогда и никакой рассказ о том, как исполнял артист, не восстановит его чарующие образы, — как никакой рассказ о солнце пламенного юга не поднимет температуру морозного дня.



М. М. БАГРИНОВСКИЙ

ПАМЯТИ С. В. РАХМАНИНОВА

Мои краткие воспоминания о С. В. Рахманинове охватывают время с 1909 по 1916 год, когда Рахманинов был уже вполне зрелым, общепризнанным мастером своего искусства. Они дают лишь отдельные штрихи, дополняющие образ нашего замечательного музыканта. Поскольку о Рахманинове, как о пианисте, написано многими и много, я останавлиюсь в основном на некоторых моментах его дирижерской деятельности...

Особенности фигуры Рахманинова, высокой, немного угловатой и чуть сутулой, не позволяли ему пленять слушающую аудиторию изяществом и пластичностью движений и жестов при дирижировании. Однако рахманиновские как будто «не гибкие» руки производили взмахи с такой непреодолимой волей, убедительностью, выразительностью, что целиком и полностью подчиняли себе исполнительский коллектив (оркестр, хор).

Рахманинов был очень взыскательным, настойчивым и даже повелительным в отношении управляемого им коллектива. На репетициях делал много замечаний, предъявлял большие требования. В репетиционной работе очень помогал Рахманинову его абсолютный слух, изумительно тонкий, на редкость изощренный. Рахманинов действительно слышал полностью всю исполняемую партитуру во всех ее деталях. Не только обычного рода ошибки

исполнителей, но и малейшие случайные, «незаметные» неточности улавливал и фиксировал он в любом шумно-громоздком звучании оркестровой массы, настойчиво добиваясь их исправления.

Разумеется, это весьма «подтягивало» артистов оркестра, хорошо знавших эту особенность Рахманинова. Кроме того, сама популярность и огромный авторитет Рахманинова как пианиста и композитора также оказывали здесь свое влияние.

Поэтому, когда Рахманинов становился за дирижерский пульт, то он делался поистине «властелином» исполнительского коллектива.

В связи с этим нельзя не упомянуть о манере обращения Рахманинова-дирижера с оркестром на репетициях.

Надо сказать, что в те времена большинство дирижеров, ведя репетицию и желая, чтобы оркестр выполнил какой-либо задуманный ими оттенок исполнения, обращались к оркестру в тоне просьбы:

— Пожалуйста, сыграйте так... — или: — Прошу сделать так... — Оркестр более или менее выполнял просьбу.

Рахманинов держался иначе. Он не просил, а требовал от оркестра, говоря: «Потрудитесь сыграть...», «Потрудитесь сделать...» И требовал таким не допускающим возражений тоном, что оркестру оставалось только беспрекословно выполнять его дирижерское указание.

Самая форма обращения, само выражение «потрудитесь» звучало как-то «шершаво». И, конечно, этот не совсем обычный, даже несколько «начальнический» тон не раздражал оркестр только потому, что каждый оркестрант знал и ценил Рахманинова как крупнейшую музыкальную величину, считался с его огромным художественным авторитетом.

В самом деле, каким бы произведением ни брался дирижировать Рахманинов, — он всегда придавал ему новое, особое, своеобразное освещение. При этом само общее звучание оркестра становилось у Рахманинова каким-то иным, нежели обычно, — сочным, колоритным и в то же время удивительно гибким.

Примечательно, что Рахманинов, дирижируя или будучи за роялем, нередко допускал большие вольности в трактовке исполняемых произведений. Они выражались

главным образом в выборе и смене темпов, а также в степенях яркости динамических оттенков.

Немало подобных вольностей наблюдалось, к примеру, при исполнении Рахманиновым-дирижером Четвертой и Пятой симфоний Чайковского, композитора, родственного ему по духу. Здесь проявления утонченной эмоциональности Рахманинова находили себе особенно благодарную почву. При этом создавали неотразимо волнующее впечатление моменты нарастания и спада звучности. Они получались настолько оправданно, захватывающе ярко, что казались совершенно логичными, абсолютно необходимыми. «Только так, а не иначе», — вот что чувствовали слушатели, внимая рахманиновскому толкованию.

Но были произведения, к которым Рахманинов подходил по-другому. Таковы, в частности, Симфония g-moll Моцарта¹, сюита «Пер Гюнт» Грига². Что касается Симфонии, то она исполнялась Рахманиновым строго, стильно. Ее «классичность» соблюдалась заботливо, бережно. Звучность оркестра умерялась, ласкала слух мягкостью, прозрачностью.

«Пер Гюнт» удавался Рахманинову на редкость. Свежая, задумчивая, пронизанная народной песенностью Норвегии, музыка сюиты исполнялась Рахманиновым трогательно, нежно, проникновенно и вместе с тем образно.

До слез волновала глубокая простота «Песни Сольвейг», чаровал лукавой грацией «Танец Анитры», головокружительно шумела сказочная «Пещера повелителя гор». Слушатели, словно замороженные поистине «волшебной» дирижерской палочкой Рахманинова, отрывались от действительности и уносились в мир фантазии, грез.

Вообще рахманиновское дирижирование было своего рода гипнозом. С непреодолимой силой мощного таланта оно брало в плен слушателей самых различных возрастов, захватывало под свою власть, внушало им свое толкование музыки, приводило их в состояние все усиливающегося восторга и в итоге создавало незабываемые вершины художественного наслаждения.

О Рахманинове-композиторе много говорили и спорили ранее. Говорят и спорят теперь. Едва ли есть надобность сейчас особо останавливаться на этом вопросе. Достаточно будет, мне кажется, сказать, что, во всяком случае,

Рахманинов-композитор — явление крупное, ярко определенное. Он вписал многие золотые страницы в историю русского музыкального искусства.

Чем обуславливались все художественные успехи и достижения Рахманинова? Конечно, не только его исключительным прирожденным талантом, но и постоянным колоссальным упорным трудом над собой, над своим все бóльшим и бóльшим совершенствованием. Как истинный, взыскательный художник, Рахманинов никогда не успокаивался на достигнутом, а стремился к овладению дальнейшими возможностями. В этом отношении он является весьма поучительным примером для молодых музыкантов.

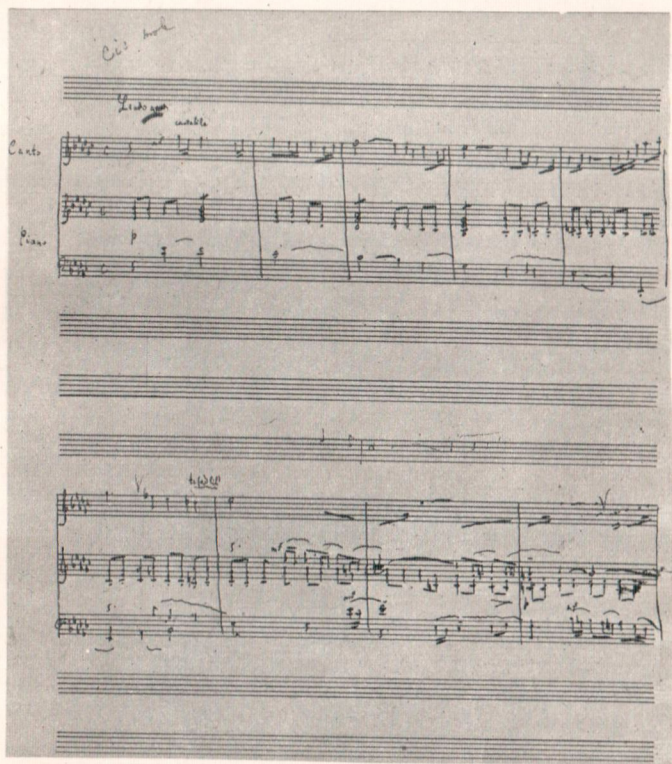
Творчество и исполнительство Рахманинова для его эпохи, несомненно, имело большое и положительное значение. Он тяготел к реалистическому и народному в музыке, чем оказывал ощутительное влияние как на профессиональные, так и на любительские круги музыкантов. Вспоминая о Рахманинове, не следует упускать из вида указанного обстоятельства...

В мемуарах, рисующих Рахманинова, можно прочесть, что у него еще смолоду обнаруживались две линии поведения по отношению к окружающим. Он был замкнут, сурово-хмур среди незнакомых ему людей. И становился мягче и по-настоящему раскрывался лишь в кругу близких. Отмеченная черта, будучи, вероятно, свойством его натуры, не стусевалась с годами. Она сохранилась на протяжении всей его жизни.

Этим объясняется то, что Рахманинов не любил и не умел «быть на людях», держался в чужом для него обществе «одиночкой» и, между прочим, «прохладно» относился к театральной, шумной, вечно бурливой закулисной атмосфере.

Зная о повышенном интересе тогдашнего общества к его личности, он обычно избегал всяких интервью и отказывался от выступлений в печати.

И при всем том Рахманинову случалось иногда преодолевать свою внешнюю аскетическую суровость и вдруг, неожиданно, обнаруживать внутреннюю теплую сущность своей натуры. Так, порою он, обладатель знаменитого имени, авторитет и светило музыкального мира, вступал в беседу с людьми, не занимавшими «видного» положе-



Автограф первой страницы первой редакции «Вокализа»
Рахманинова

Отдѣленіе I.

1) Маршъ Шуберта-Сакновскаго
Исп. оркестръ подъ упр. С. В. Рахманинова.

2) Концертъ для ф.-п. Бахъ Листъ
Исп. М. А. Орловъ.

3) Арія въ „Листъ“ Дебизъ.
Исп. А. В. Нежданова.

с оркестромъ подъ управленіемъ
г. Н. Рахманинова.

АНТРАКТЪ

оно

Отдѣленіе II.

4) а) Талантъ скалфа Берліоза.
б) Менуэтъ
Исп. орк. подъ упр. С. В. Рахманинова.

5) Серенада для скрипки Чайковскаго.
Исп. Александръ Могилевскій.

6) Романсы Рахманинова.
Исп. А. В. Нежданова. аккомп. авторъ

7) 14-ая рапсодія Листъ.
Исп. орк. подъ упр. С. В. Рахманинова.

Періодъ на фортепіано исп. Е. В. ВОТЧЕРОВСКОГО.

Ремаркы: Бахитбай—въ магазинъ Ахмедъ и Шара—въ магазинъ Гурбанъ.



Программа концерта А. В. Неждановой и С. В. Рахманинова,
состоявшегося 11 ноября 1912 года

ния, а также с молодыми музыкантами. И делал это совсем запросто, без тени зазнайства или высокомерия. Вот пример.

На одном из симфонических собраний Русского музыкального общества, где исполнялось мое раннее произведение (Сюита для оркестра), присутствовал Рахманинов. Прослушав Сюиту, он по своей личной инициативе пожелал дать мне в отношении нее справедливое и полезное указание. Оно было ценно для меня вдвойне: по своему содержанию — как творческий совет, по форме — как дружеское обращение известного, признанного музыканта к начинающему композитору.

Этот факт произвел на меня большое впечатление и запомнился навсегда. В самом деле, музыкант-мастер, кумир тогдашней публики, сам подошел ко мне и мягко, доброжелательно поговорил со мной. В ту эпоху это было несколько необычно.

Описанный случай рисует Рахманинова человеком сердечным, ничуть не кичащимся своей известностью и высоким положением.

Но, вообще говоря, бесед с малознакомыми людьми Рахманинов избегал.

При наблюдении за ним постоянно казалось, что он, — всегда и всюду погруженный в себя, — о чем-то неотступно думает, чем-то озабочен, даже опечален, что только по необходимости находится вот здесь, среди общества, незнакомого или мало знакомого ему. И думалось, что мыслью он уносится куда-то «в широкую даль» и что хочется ему быть в уединении, в тиши, где он мог бы, не стесняемый никем и ничем, привольно мечтать, творить.

Москва
Январь 1953 г.





Ю. С. НИКОЛЬСКИЙ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Мои самые ранние воспоминания о С. В. Рахманинове относятся к концу XIX — началу текущего столетия.

Мои родители были большими любителями театра и часто ездили в оперу. Ездили по-старинному, всей семьей. В ложу приглашались гости, а в антрактах всегда было угощение. Все это было так давно, что я не могу вспомнить внешнего облика театра, не могу с точностью восстановить, было ли это в Большом театре или в театре Русской частной оперы. Память моя не сохранила ни декораций, ни того, что делалось на сцене, и даже забылись названия опер, которые я тогда слушал. Но оркестр с первого же раза произвел на меня грандиозное впечатление.

В один из таких счастливых вечеров, когда меня взяли в театр, сидя в ложе бель-этажа, перед началом спектакля, я жадно всматривался в каждого музыканта, вслушивался в звук каждого инструмента, хотя оркестр только настраивался.

Но вот нестройные звуки умолкли. Люстры стали затухать, и чем темнее становилось в зрительном зале, тем рельефнее вырисовывался таинственный облик оркестра. Когда все затихло, с правой стороны, через низенькую дверь, в оркестр вошел высокий человек во фраке и белых перчатках. Моя мать, сидевшая сзади меня, шепнула мне. «Смотри, это Рахманинов!» Я увидел его в первый раз.

Для меня было неожиданностью, что дирижерский пульт, перед которым другие дирижеры сидели, был помещен не тотчас сзади суфлерской будки, как это было всегда (при таком расположении оркестр оказывался у них за спиной). Рахманинов был в России первый дирижер, который поместил пульт перед оркестром (где он и сейчас) и не сел в кресло, как другие, а дирижировал стоя.

Когда он взял дирижерскую палочку, я увидел, что к одному её концу прикреплен шнурок, который он стал закручивать вокруг запястья. Потом он поднял руку, и началась увертюра.

Я был слишком мал тогда, чтобы иметь право судить о том, каково было исполнение оперы, но мне казалось, что когда он дирижировал, то звуки исходили не от играющих музыкантов, а рождались из его жеста, как будто его руки излучали музыку. Теперь же, когда я стал зрелым музыкантом и вспоминаю то, что я видел и слышал тогда, я прихожу к убеждению, что в свое время чисто интуитивно я ощутил сущность его дирижерского искусства. Видимо, в том и заключается высший дар исполнителя, когда кажется, что он здесь творит музыку, что она здесь рождается.

Обаяние его личности было несравненным. Стоило только его увидеть и уже невозможно было оторвать от него глаз, не следить за каждым его движением. У него была необыкновенная способность все подчинять своей индивидуальности. Когда он появлялся перед публикой, за дирижерским ли пультом или за фортепиано, то все преображалось, меняло свой первоначальный облик, все становилось «рахманиновским».

В то время в Москве на углах центральных улиц стояли круглые сооружения в виде больших барабанов в два человеческих роста высотой. На них расклеивались афиши. Если появлялась афиша с именем Рахманинова, то нужно было торопиться покупать билеты, так как они были «нарасхват». Билеты продавались не в кассах, а в нотных магазинах,— не помню, во всех ли, но наверное помню, что у Юргенсона и у Бесселя.

Одна такая афиша извещала о концерте в Большом зале Благородного собрания под управлением Рахманинова.

Программу я забыл. Помню только, что в программе был Концерт для виолончели C-dur И. Гайдна. Солист был Пабло Казальс¹.

Симфонические собрания происходили по субботам и начинались в девять часов вечера, а в день концерта в девять часов утра обязательно бывала генеральная репетиция. Вход на генеральную репетицию был по особым пропускам, и народу обыкновенно приходило очень мало.

Расположение фойе, артистической и прочее в Большом зале Благородного собрания было такое же, как и сейчас в Колонном зале Дома Союзов, с той только разницей, что там, где сейчас помещается буфет, был Малый зал. Стало быть, концерты могли происходить в Большом или Малом зале, так как они находятся слишком близко друг от друга. На генеральных репетициях симфонических концертов в Большом зале обычно зажигались только три люстры, помещающиеся над эстрадой. Весь зал, таким образом, был погружен в полутьму. Минут за десять — пятнадцать до начала репетиции на эстраде рассаживались музыканты, вынимали из футляров свои инструменты, проигрывали трудные места и т. д.

Я был на репетиции того концерта под управлением Рахманинова, в котором П. Казальс должен был играть Концерт Гайдна. Ровно в девять часов появился Рахманинов, и нестройные звуки настраивающегося оркестра умолкли. Рахманинов не вышел на эстраду прямо из артистической. Почему-то он обогнул все фойе партера и появился в зале с противоположной стороны, то есть со стороны задних рядов партера. Рахманинов был очень высокого роста и на ходу как бы волочил ноги, как бы нехотя шел. Своей усталой походкой он прошел весь партер, подошел к эстраде и, поднявшись по лесенке, встал за пульт.

Традиция, кажется и по сие время не исчезнувшая, заключалась в том, что солист репетировал с оркестром только один раз, в день концерта, на генеральной репетиции. Так было и в этот раз. Рахманинов отрепетировал всю программу и сделал перерыв. Солист концерта Казальс должен был приехать к одиннадцати часам. По какой-то причине он опоздал, а Рахманинов был связан временем, так как оркестр мог работать только до двенадцати часов. Подождав некоторое время Казальса и боясь, что

не успел с оркестром пройти Концерт Гайдна, Рахманинов начал репетицию без солиста.

Когда уже началась реприза первой части Концерта, я увидел маленького человечка, который, держа над головой большую виолончель, пробирался к оркестру между музыкантами. Подойдя к дирижерскому пульту, он сел на стул и сразу начал играть. Это был Казальс. Рахманинов не остановил оркестра, а довел первую часть до конца. Затем они прошли вторую и третью части, иногда останавливаясь, чтобы условиться об оттенках. Когда они кончили третью часть, то выяснилось, что пройти первую часть вместе уже нет времени. Тогда Рахманинов отпустил оркестр, сел на краешек подставки, на которой перед тем стоял и дирижировал, взял в руки партитуру, и они прошли всю первую часть. Казальс играл, так сказать, соло, а Рахманинов следил по партитуре и запоминал то, что нужно было выполнить вечером.

Кончив эту своеобразную репетицию, Рахманинов сел за рояль, дал Казальсу какие-то ноты, и они стали музицировать.

В зале оставалось, кроме меня, еще человека три-четыре, и, кажется, можно утверждать, что только эти пять человек в России слышали ансамбль — Рахманинов и Казальс.

Мне посчастливилось быть на трех концертах в Большом зале Благородного собрания: Ферруччо Бузони, Иосифа Гофмана и Сергея Рахманинова. Бузони играл Листа, Гофман — Шопена, а Рахманинов — свои сочинения.

Особенностью пианизма Бузони было необыкновенное ощущение формы, глубокая продуманность каждой ноты, каждой детали. Казалось, что не существует пассажа как такового, а он складывается из нот не менее значительных, чем те, которые составляют главную мысль сочинения. Ничего декоративного. Красивое, серебристое туше. К этому нужно прибавить необыкновенное умение пользоваться регистрами и управлять средними голосами. Словом, уходя с концерта, я думал, что нельзя играть лучше, — это совершенство.

В том же зале давал концерт Гофман. На эстраду вышел изящный человек, легкий, как перышко, скорее с

пикантным, чем красивым лицом, с вздернутым носиком, с ямочкой на подбородке и с растрепанными пепельного цвета волосами. Когда он заиграл, когда блеснул своим несравненным *perlé* — то уже нельзя было думать об уравновешенности звука, о регистрах, о форме, — можно было только наслаждаться. Это была истинная поэзия.

Но вот, через несколько дней, на ту же эстраду вышел Рахманинов. Он сел на мягкую, черного цвета, табуретку, у которой с двух сторон были большие винты. При помощи этих винтов можно было поднимать или опускать сидение. Он сел и довольно долго крутил их, чтобы найти наиболее удобное положение. Найдя его, он стал потирать свои большие, белые, удивительно красивые руки, потом взял *riano b-moll'*ный аккорд в положении квинты, причем левая рука взяла бас, как длинный форшлаг. Этот аккорд был «рахманиновский». Весь зал насторожился... А Рахманинов, наклонясь над клавиатурой, все еще не начинал играть и тер ладони о свои колени. Потом он как бы сжал их руками и, просидев в такой позе некоторое время, начал играть. Это было первое исполнение его Второй фортепианной сонаты *op. 36*².

Если Бузони увлек меня совершенством пианистической отделки, если Гофман заставил наслаждаться непосредственностью чувств при совершенстве пианизма, то игра Рахманинова включала в себя все эти качества. Какая мощь, какой грандиозный темперамент, какая сила и яркость кульминации! Богатство красок его палитры не поддается описанию. И, как мне кажется, самое главное — звук. Никто не мог извлечь из клавиатуры такой звук, как Рахманинов, — гибкий, красивый и выразительный. Это был «рахманиновский» звук, который нельзя повторить и нельзя забыть. Каждое сыгранное им сочинение можно сравнить с сооружением величайшего зодчего, где грандиозные стены, стройные колонны и все детали, вплоть до лепных потолков, дверных ручек и рисунка паркета, — все составляло единое целое. Это всегда была композиция.

Не могу не вспомнить разговор, который происходил в ВОКСе в тридцатых годах между Львом Обориним и Артуром Рубинштейном, когда последний приезжал в Москву на гастроли. Оборин спросил, кого Рубинштейн счита-

ет лучшим пианистом в мире. Рубинштейн подумал и сказал:

— Горовиц. Да, да, Горовиц сильнее всех.

— Ну, а Рахманинов? — спросил Оборин.

Тогда Рубинштейн, как бы спохватившись, сказал:

— Нет, нет. Вы говорите о пианистах, а Рахманинов — это... — и он, воздев руки, посмотрел вверх.

Лаконичная, но правильная и искренняя оценка.

Действительно, Рахманинов был несравненным пианистом. С кем бы его ни сравнивали — неизбежно преимущество оказывалось на его стороне. То же можно сказать и о Рахманинове-дирижере. Мне довелось слышать концерты под управлением таких титанов, как А. Никиш, В. Менгельберг, Ф. Вейнгартнер, Ф. Моттль и другие. Как бы ни были они хороши, каждый в своем роде, — Рахманинов был на свой лад, по-своему, по-«рахманиновски» великолепен и несравнен. Появление его за дирижерским пультом как бы наэлектризовывало всю атмосферу. Оркестр подтягивался, молодец, становился гибким. Каждый оркестрант становился артистом высокого плана и каждый исполнял свою партию так хорошо, как только мог. Все это подчинялось волшебной палочке, находящейся в царственной руке Рахманинова, который скупым и выразительным жестом, казалось, создавал звуки.

Я бывал на всех концертах под управлением Рахманинова, а если удавалось, то ходил и на генеральные репетиции. Было наслаждением следить за его работой с оркестром, за тем, как постепенно оркестранты овладевали своими партиями, как совершенствовалось исполнение и как из разрозненных кусков музыкального произведения Рахманинов создавал стройное целое.

На одном из своих концертов Рахманинов дирижировал первой сюитой Э. Грига «Пер Гюнт»³. Нельзя забыть, как он провел четвертую часть сюиты «В пещере горного короля». После заключительной фразы публика вскочила с мест от восторга. И действительно, титанический темперамент Рахманинова, взятый темп и грандиозная линия нарастания действовали так, что усидеть было невозможно.

В 1912 году в Благородном собрании (ныне Дом союзов) был концерт памяти умершего талантливого компо-

зителя И. Саца⁴. Программа была составлена из его произведений, написанных для спектаклей Московского Художественного театра. Приспособил эту прекрасную театральную музыку для концертного исполнения Р. Глиэр, а дирижировал Рахманинов. Утром, в день концерта, я был на генеральной репетиции. Всей программы я не помню, но врезались в память два номера. Первое — И. М. Москвин пел с оркестром «У приказных ворот», а Рахманинов дирижировал. И. М. Москвин был так комичен, что когда дошли до текста «Сыпь сейчас,— сказал дьяк, подставляя колпак,— нут-ка!», то буквально покатались со смеху не только сидевшие в партере участники концерта, но также и оркестр и все присутствующие, а над всеми доминировал раскатистый смех Рахманинова. Второе — это хор а *carrella* с закрытыми ртами «На смерть Гамлета». Этот великолепный отрывок был написан И. Сацем для спектакля «Гамлет» в Художественном театре и его включили в программу концерта.

Известно, что хор а *carrella*, не имея опоры в оркестре, очень легко может понизить или даже повысить тон и тем самым внести неточность в интонацию. Как сейчас помню, Рахманинов стоял около фортепиано, а хор расположился стоя между оркестровыми пультами на середине эстрады. Рахманинов взмахнул своей волшебной палочкой, и полились чарующие звуки хора с закрытыми ртами. Этот отрывок произвел очень сильное впечатление, и когда последние звуки *rrr* как бы растаяли, наступила тишина. Никто не шелохнулся, а Рахманинов протянул руку и взял на фортепиано *agreggio* последний аккорд. Интонация оказалась абсолютно точной. У меня сложилось убеждение, что когда Рахманинов обращал свои взоры к исполнителям, будь то хор, оркестр, солист или любой ансамбль,— то все преображалось, становилось на голову выше, лучше. Словом, подчиняясь ему, все возвышалось.

Знаком с Рахманиновым я не был, но обожал его так восторженно, что когда мне было лет четырнадцать-пятнадцать, я написал две Прелюдии для фортепиано *cis-moll* и *Fis-dur* и посвятил их Рахманинову. В один прекрасный день я так осмелел, что решился преподнести этотopus своему кумиру. Я тщательно переписал обе прелюдии, начертал наверху «Посвящается С. В. Рахманинову»,

завернул ноты в бумагу и отправился на Нарышкинский бульвар, угол Путенковского переулка. (Рахманинов жил в том доме, где сейчас помещается Всесоюзный комитет радиотелевизионной информации, на верхнем этаже.) Когда я вошел в подъезд и стал подниматься по лестнице, то услышал, что кто-то играет на рояле. Когда же я дошел до четвертого этажа, то убедился, что это играет сам Рахманинов. Он разучивал «Кампанеллу» Листа и проигрывал отдельные места. Я удивился его терпению. Буквально по десять раз он повторял одно и то же место, тщательно его отшлифовывая. Несмотря на то, что целиком он всю пьесу так и не сыграл, а ограничился лишь повторением отдельных трудных мест, я был поражен красотой его звука. Звук поистине был «серебряный».

Но вот звуки прекратились и наступила тишина. Я стоял около двери как замороженный. Через несколько минут я услышал за дверью чьи-то шаги. Вдруг мне пришло в голову, что Рахманинов сейчас выйдет и увидит меня тайком слушающего его игру, да еще увидит у меня сверток с нотами. Меня обуял такой страх, что я стремглав бросился вниз по лестнице, а выйдя на улицу, поспешил домой. Знакомство не состоялось.

Я не пропускал ни одного концерта Рахманинова. Как пианист он играл только свои сочинения. В его исполнении произведений других композиторов я слышал только: Первый концерт Чайковского и Первый концерт Листа. Но в 1915 году, после смерти Скрябина, Рахманинов дал концерт из его произведений⁵.

Как я уже говорил, за что бы Рахманинов ни брался, он обнаруживал свою индивидуальность. Все он делал по-своему и на свой лад. Какой-то кованый ритм, иногда резкий удар, неожиданные *rubato*, какое-то вдруг подчеркивание средних голосов, о существовании которых, казалось, никто и не думал, — вот отличительные свойства рахманиновского пианизма. Нет ничего труднее, как подбирать слова для определения оттенков музыкального исполнения, и я отнюдь не претендую на решение этой задачи. Однако об этом нужно сказать, так как, в противоположность Рахманинову, у Скрябина было чарующее, мягкое туше. Когда он играл, то не верилось, что тут участвуют клавиши, под его пальцами звуки возникали и таяли.

С первых же звуков Второй сонаты Скрябина я понял, что, как и всегда, Рахманинов не подчинился автору, а подчинил его себе. Вся программа была сыграна не так, как играл Скрябин и все исполнители, которых я слышал и которые во всем подражали автору. Рахманинов все играл совершенно иным звуком, своим, «рахманиновским». И, по-моему, это было очень убедительно. Рахманинов своим исполнением всегда приводил меня в восторг. Так было и теперь. Но в антракте, в кулуарах, я слышал от заправских «скрябинистов» порицания. Я их мнение не разделял и восторгался. Во всяком случае, такого исполнения Скрябина я никогда больше не слышал.

Москва
1954 г.





З. А. ПРИБЫТКОВА

С. В. РАХМАНИНОВ В ПЕТЕРБУРГЕ-ПЕТРОГРАДЕ

Для меня, знавшей Сергея Васильевича так близко, память о нем воссоздает не только связанную с ним музыкальную действительность прежнего Петербурга; он сам в музыке и без музыки — центр моих ощущений. Они дороги мне, волнуют меня, и боль от того, что так мне и не пришлось увидеть его, после памятного дня его отъезда из России, — всегда тревожно берedit мне душу.

С трепетом в сердце вспоминаю я те далекие, но для меня близкие встречи с Сергеем Васильевичем. Много я в жизни встречала крупных и интересных людей, но, конечно, самый большой из них — это Рахманинов. И писать о нем трудно, так как, во-первых, много о нем уже написано и верного и хорошего, а во-вторых, и главное, так много в нем было разного для разных людей, что изложить свои мысли и чувства в стройном рассказе нелегко.

Встречи с ним во время его приездов в Петербург-Петроград — вот о чем мне хочется рассказать.

*

Холодный петербургский нарождающийся день. Николаевский вокзал. Платформа. Большие часы со скачущими стрелками.

Когда стрелка скакнет на восемь часов, должен подойти к платформе скорый поезд, который везет в Петербург

моего дядю Сережу. Поминутно справляюсь у носильщиков, у дежурных, у кого попало, где поезд, не опаздывает ли? И каждый раз слышу ответ:

— На пути заносы, и поезд опаздывает неизвестно на сколько часов.

Значит, еще неизвестно сколько времени смотреть на часы и волноваться, волноваться так, что кажется — сердце не в груди, а в горле и мешает дышать. На вокзале пусто, холодно. Я хожу взад и вперед. Проходит томительный час, второй, стрелки давно перескочили восемь часов, потом девять часов — а поезда все нет и нет.

И вдруг на платформе оживление — поезд миновал Тосно. Только Тосно! Я смотрю на рельсы, и мне кажется, что никогда на них не покажется паровоз, никогда не будет конца этому ужасному ожиданию. И когда я уже совсем прихожу в отчаяние — где-то далеко-далеко слышен гудок... виден дымок... еще гудок... И, тяжело пыхтя, медленно подходит к платформе усталый, замученный, как я, паровоз, а за ним и вагоны.

Я мечусь, не знаю, куда смотреть, боюсь потерять, не встретить моего дядю. И вдруг слышу знакомый голос:

— Зюечка...

И натыкаюсь на Сергея Васильевича, который выходит из вагона.

Он кажется мне таким ужасно большим. Всякий раз меня это заново поражает; и такой он всегда радостный, когда после года разлуки мы снова встречаемся. Глаза у него смеются. Он целует меня, берет мою детскую ручонку в свою большую, вместительную руку, весело рассматривает меня и ведет к выходу. По дороге — расспросы про домашних, про мои дела: хорошо ли учусь, не ленюсь ли играть на рояле, как дела с предстоящим концертом, все ли вообще в порядке? И мы едем к нам на квартиру.

Раз или два в зиму Сергей Васильевич приезжает из Москвы в Петербург для участия в концертах Зилоти, своего двоюродного брата и учителя. И останавливается Рахманинов у нас, в семье моего отца, тоже его двоюродного брата — Аркадия Георгиевича Прибыткова.

В счастливые для меня дни приездов Сергея Васильевича в Петербург все у меня летит кверху дном: гимназия, уроки музыки и т. д. Тут уже не до уроков: надо за ним

ухаживать, вовремя разбудить, чтобы не опоздал на репетицию, в детстве — за руку, а позже степенно рядом пройти с ним в зал Дворянского собрания.

В дни его приездов мы неразлучны. Покупки, которые надо сделать, делаются обязательно со мной; я веду расписание его дня, всех визитов его и к нему; я упаковываю и распаковываю его чемоданы; я ревниво оберегаю его покой, когда после завтрака или перед концертом он отдыхает. А когда он занимается, я сижу возле него и тоже, для вида, работаю; а сама слушаю, как он играет.

Когда я была еще совсем маленькой, он сажал меня на рояль, на то место, куда ноты кладутся, а сам играл. Я молча и внимательно слушала, а в перерывах между работой велась у нас нескончаемые беседы. Впечатление от его игры было настолько сильно, что, когда, наработавшись, он снимал меня с рояля и мы шли обедать или чай пить, — мне ни есть не хотелось, ни видеть никого не хотелось, так я была полна слышанным. Вероятно, за мою заботу о нем, за мою беззаветную к нему любовь, за нашу дружбу Сергей Васильевич дал мне милое прозвище — «секретаришка».

Каким был тогда для меня Рахманинов, вернее, каким он мне запомнился и казался? Очень большой, пропорционально сложенный, широкоплечий, но от высокого роста и слабости немного сутулый. Весьма скромно, но с большим вкусом одетый. Почему-то принято считать, что Сергей Васильевич был некрасивый. Это, конечно, неверно. У него было такое умное, мужественное лицо, такие мудрые, пронизательные глаза, что его никак нельзя было назвать некрасивым. Его лицо было лучше всякого просто красивого лица.

Как внутренне, так и внешне в нем жило два человека. Один — какой он был с теми, кого не любил и с кем ему было нехорошо. Тут он был сухой, необщительный и не очень приятный. Сергей Васильевич органически не выносил двусмысленностей, не переваривал ломанья и лжи, особенно лжи. Однажды, когда я была еще совсем маленькой девочкой, со мной произошел нехороший случай: я заупрямилась и ни за что не хотела сказать моей маме правду о чем-то. А Сергей Васильевич сидел тут же и слушал наши пререкания. Случайно я взглянула на него

и увидела его глаза: колючие, суровые, жесткие. Таких глаз я у него прежде никогда не видала. Мне стало стыдно и очень страшно, — я, как сейчас, помню тогдашнее мое состояние, — тяжелое самочувствие. Я расплакалась и сквозь слезы созналась, что солгала.

Когда Рахманинов говорил с неприятным ему человеком, он был холодный, скованный и резкий, у него даже цвет глаз менялся, делался каким-то темным, стальным. Недоумевающий, сухой взгляд, натянутая улыбка, как будто он замкнулся в непроницаемую броню холодности и почти оскорбительного презрения. Голос, обычно ласковый, мягко рокошующий на низких басовитых нотах, делался грубоватым и бестембровым.

Рахманинову не легко далась жизнь. Родители его — отец Василий Аркадьевич и мать Любовь Петровна — были странной парой. Очень они не подходили друг к другу.

Любовь Петровна — умная, замкнутая, мало разговаривавшая, тихая, необщительная и холодноватая. Нам, детям она казалась чужой, и мы ее даже немного побаивались.

Василий Аркадьевич был ей полной противоположностью: общительный, с веселейшим нравом и невероятный фантазер. Что он выдумывал, какие только небылицы не рассказывал он про себя и свою жизнь! Все охотники, с их пресловутыми охотничьими рассказами, бледнели перед его фантастическим сочинительством. Всегда без копейки денег, кругом в долгах и при этом никогда не унывал. Сколько я его знала, он всегда «завтра» должен был выиграть двести тысяч, и тогда все будет в порядке. Но так как никогда не только двухсот тысяч, но и ничего он не выигрывал, то далеко не все было в порядке. Тем не менее бодрости духа Василий Аркадьевич не терял, веселого расположения тоже. И так он всю жизнь свою был уверен в скором выигрыше, что окружающие как-то поддавались его бездумному оптимизму и давали ему в долг деньги. Само собой разумеется, что обратно их они никогда не получали.

Он был беспутный, милый и очень талантливый бездельник. Среднего роста, широкий, коренастый; громадные бакенбарды, которые он лихо расчесывал на обе стороны; громогласный голос и шумный смех. Повадка армейского военного, — он и был прежде военным; так и казалось,

что, войдя в комнату и галантно подойдя к дамской ручке, он обязательно с блеском щелкнет шпорами, которых уже и в помине нет. Мы, дети, его очень любили. Он умел быть интересным для нас, нам нравилось, что он так хорошо и весело с нами забавлялся. Но раздражал он меня иногда своей шумливостью ужасно. Я помню, он любил играть с моими родителями в пикет, и, сдавая или сбрасывая карты, он с гоготом и шумом брякал о стол костяшками пальцев. Я тогда убегала из комнаты.

Трудно было подобрать двух менее подходящих жизненных партнеров, чем родители Рахманинова. Сколько я знаю, жизнь у них была неладная, и это, несомненно, не могло не сказаться плохо на болезненно-чувствительной душе скрытного и трудного по характеру мальчика Сережи Рахманинова.

Мать свою Сергей Васильевич очень любил, да и к отцу он, конечно, тоже был привязан и по-своему любил его. И больше всего, я думаю, любил за общую талантливость. Но относился Сергей Васильевич к отцу, как к младшему брату, со снисходительной улыбкой. Правда, феерически легкомысленные финансовые дела отца не всегда устраивали его, а подчас причиняли ему немало неприятностей. Сергей Васильевич предпочитал поэтому свою ежемесячную поддержку отцу пересылать не ему лично, а через мою маму, Зою Николаевну, с которой был по-хорошему дружен. Вот письма Сергея Васильевича по этому поводу к моей маме:

«Милая моя Зоя, будь добра передать отцу следующие ему деньги по 1-ое ноября. Надеюсь, что вы все здоровы и что муж твой «на совесть» воюет.

Я проживу еще немного здесь, в деревне. Наташа и старшая дочь в Москве. Настроение поганое! Всем кланяюсь, «Коллеге» почтение и уважение навеки нерушимое!

25 сентября 1914»¹.

С. Р.

Говоря о том, что мой отец с кем-то «воюет», Рахманинов имел в виду поездку моего отца с торгово-промышленной выставкой на Ближний Восток. «Коллегой» Сергей

Васильевич стал меня называть после того, как я окончила Консерваторию по классу композиции.

«Милая моя Зоя, посылаю 50 р. для отца, за два месяца, по 1-ое января.

Будь так добра и заставь моего уважаемого коллегу написать мне несколько строчек про отца и его сына Николая. Где они и что они? Живем здесь так себе. Скорее скверно, чем хорошо. Да хорошо сейчас кто живет? К тому же весь дом, начиная с меня, немилосердно чихает и кашляет. Утешением служит тот факт, что и вся Москва сейчас почему-то находится в таком же положении.

Дети поступили в гимназию. У родителей новое беспокойство.

Обнимаю вас всех, а коллеге почтение и уважение.

27-ое октября 1914»².

С. Р.

Николай, о котором говорится в письме,—это сын Василия Аркадьевича от его второй, гражданской жены.

Из семьи Сергея Васильевича я знала только его братьев Аркадия и Владимира. Была у Сергея Васильевича еще сестра Леля — умная, красивая девушка. Но жизнь ее оказалась не очень радостной и короткой: семнадцати лет она умерла от чахотки. В ранней молодости мой отец был ее женихом. В кабинете отца висел ее портрет; мне запомнились ее большие, выразительные глаза. Она была очень похожа на своего брата Сергея Васильевича.

Семьи, нормальной, спаянной семьи, у Сергея Васильевича не было. Думаю, что тяга к дому Сатиных и Трубниковых и к нашему дому во многом определялась именно той семейственностью в лучшем смысле этого слова, которая в семье его родных отсутствовала. И это не могло не отразиться на его характере и отношении к людям. Он всегда был немного настороже по отношению к ним.

Жизнь у Рахманинова была нелегкая, особенно начало ее. И завершилась она для него тоже трудно — вдали от родины, от всего, что он так любил.

Ему всегда была чужда «заграница», слишком он был всеми своими корнями русским человеком. Гастролируя в 1909 году по Америке, он мне прислал письмо, из которо-

19 15

НОВАЯ БОЛЬШАЯ АУДИТОРІЯ
Политехническаго музея.

Въ Среду, 18-го Ноября,

2-й КОНЦЕРТЪ

С. В. РАХМАНИНОВА.

Начало въ 8^{1/2} час. вечера.



ПРОГРАММА

составлена изъ сочиненій А. Н. СКРЯБИНА.

ОТДѢЛЕНІЕ 1-е.

1. Соната фантазія № 2 op. 19.

- a) Andante.
- b) Presto.

2. Фантазія op. 28.

3. а) Поэма op. 32 fis-dur.

б) Сатаническая поэма op. 36.

АНТРАКТЪ 20 МИНУТЪ.

ОТДѢЛЕНІЕ 2-е.

4. Соната № 5 op. 53.

5. Десять прелюдій op. 11 (c-dur, g-dur, h-moll, fis-moll, e-dur, es-moll, b-dur, c-moll, f-dur, f-moll).

6. 3 этюда op. 42 (des-dur, fis-moll, cis-moll).

Ролью пѣть депо **Андрея Дидериха**.

Программа концерта

го видно, что ему там было скучно и что американцы, с их сугубым американизмом, действовали ему на нервы. И уже тогда, расставшись с Россией ненадолго, он стремился обратно к милым русским местам, к своим родным русским людям, ко всему русскому, без которого он так мучительно страдал много лет спустя.

Вот это письмо из Америки:

«Милая моя Зочка, ты была очень добра, что написала мне письмо. Я был очень ему рад. Знаешь, тут, в этой проклятой стране, когда кругом только американцы и «дела», «дела», которые они все время делают, когда тебя терпят во все стороны и погоняют, — ужасно приятно получить от русской девочки, — и такой вдобавок еще милой, как ты, — письмо. Вот я и благодарю тебя. Только ответить на него сразу — мне не удалось. Я очень занят и очень устаю. Теперь моя постоянная молитва: Господи, пошли сил и терпения.

Тут со мной все все-таки очень милы и любезны, но надоели мне все ужасно, и я себе уже значительно испортил характер здесь. Зол я бываю, как дьявол. Мне надо прожить здесь еще два месяца. Если я приеду в Петербург, то, конечно, остановлюсь у вас, милая Зочка. Уже по одному тому, что без секретаря мне теперь обойтись никак нельзя. Вот только что: если в Петербург приедет к тому времени вся моя семья, что очень возможно, и если они остановятся в гостинице, то только в этом случае я не буду у вас.

Поклонись от меня всем твоим: маме (а папа, бедный, тоже где-то мыкается на манер меня), Леле, Тане.

Тебя крепко целую и обнимаю.

С. Р.

12-ое декабря 1909»³.

Настоящего, главного Рахманинова знали очень немногие. Зато те, кто были его друзьями, кому он не боялся раскрыть свою настоящую сущность, — сразу в чем-то становились близкими людьми.

Сергей Васильевич как-то рассказывал мне о своей переписке с какой-то Ре; говорил, что не знает ее, что письма ее интересны, содержательны; что она дает ему советы

по поводу текстов для романсов, предлагает самые тексты. И я понимала, что он хорошо относится к этой незнакомой девушке, что он показал ей кусочек своего настоящего я, которое он так ревниво ото всех скрывал.

Как-то, раскрыв один из номеров журнала «Новый мир», я вижу заголовок на статье: «Мои воспоминания о С. В. Рахманинове», Мариэтта Шагинян⁴. Начинаю читать, и выясняется, что Ре — это Мариэтта Сергеевна Шагинян. И таким теплом, такой правдой повеяло на меня от ее слов о бесконечно дорогом для меня человеке.

Из того, что и как писала она о Рахманинове, из его писем к ней, я поняла, что Мариэтта Сергеевна была одной из немногих, которую Сергей Васильевич допустил в свой внутренний мир и с которой он искренне и глубоко дружил, что он был с ней простым, веселым, умным, одним словом, настоящим.

С семьей моего отца Сергей Васильевич был связан хорошей крепкой дружбой. Семья наша была спаянная, настоящая: все зрелые, кроме мамы, работали (это уже, когда мы, дети, подросли), и Рахманинов любил эту атмосферу здорового труда. У нас было уютно, оживленно, просто и душевно.

Сергей Васильевич всегда любил детей и, не имея еще собственных, переносил свою любовь на меня. Когда я была совсем маленькой девочкой — мне было четыре года, — он посвятил мне романс «Давно в любви». Правда, содержание не совсем подходящее для четырехлетнего ребенка, но этим посвящением, как позже мне говорил Сергей Васильевич, он хотел закрепить свою привязанность ко мне.

Когда Сергей Васильевич бывал у нас или в доме Зилоти, с которым он тоже был очень близок, казалось странным, что могла быть кем-то распускаема басня о его черствости, сухости. Это был большой, резвый, простой ребенок. Помню, как-то Александр Ильич Зилоти подарил своим детям замечательную игру: железную дорогу с несколькими путями, передвижной стрелкой и станцией. Все, как настоящее... и поезд... всамделишный паровоз и несколько вагонов, которые с гудками и шипением носились по рельсам и останавливались у станции. И вот, как-то случилась катастрофа. Поезд проскочил станцию, вагоны полезли один на другой и сошли с рельс. Надо было ви-

деть двух взрослых, знаменитых музыкантов, которые в восторге ползали по ковру и устранили «разрушения», причиненные «крушением» поезда. И неизвестно было, кто же получил больше удовольствия от этого «события»: дети ли, в немом восхищении смотрящие, как их отцы развлекаются на ковре, или сами отцы — прославленный пианист Александр Зилоти и всемирно известный композитор и пианист Сергей Рахманинов.

*

День концерта Сергей Васильевич проводил обычно так: вставал, как всегда, не поздно, часов в восемь. Он вообще вел образ жизни регулярный и нормальный. В эти дни он был особенно сосредоточенный и мало разговорчивый; шел пить кофе. Я хорошо знала его настроение и тихонько обслуживала его, боясь потревожить. После утреннего завтрака курил, немного болтал с нами, но не так оживленно, как в обычные дни, и шел играть. Играл часа два, потом отдыхал, потом опять играл и опять отдыхал. Если погода была хорошая, мы с ним шли немного погулять. И все он молчит, весь в себе. А я не подаю признаков жизни — иду рядом, молчу и смотрю на него украдкой. Он же, изредка, сверху вниз на меня взглянет, улыбнется и опять свое думает.

Ужасно я волновалась в дни его концертов, как будто не ему, а мне выступать. В час — завтрак, вся семья в сборе. Все тихие, внимательные. Сергей Васильевич с виду — спокойный, но не балагурит, не дразнит меня, как обычно. А иногда — катастрофа... На пальце, чаще всего на мизинце правой руки — лопнула кожа, да так глубоко, что смотреть страшно. Вот и выходит он к завтраку — лицо темное, мрачное и только мне скажет: «Секретаришка, коллодиум». Я уже знаю в чем дело. Произносил Сергей Васильевич слово «коллодиум» как-то по-особенному, мягко и переливчато. Он вообще твердое л выговаривал не совсем твердо, слышался легкий призвук буквы р. Чудесно у него это выходило!

Начинается священнодействие с коллодиумом. Надо налить на палец ровно столько коллодиума, чтобы образовалась не слишком тонкая корочка, а то при игре лопнет; и не слишком толстая, а то палец потеряет чувствитель-

ность и нельзя будет играть так, как ему надо. Действовала на Сергея Васильевича история с пальцем угнетающе: начинались ламентации по поводу того, что он сегодня ничего не сыграет, что палец его уже не слушается, а что же будет вечером. Я, как могла, уговаривала его и старалась успокоить. Но, к счастью, такие неприятности случались не часто.

После завтрака Сергей Васильевич ложился отдохнуть, и тогда в доме воцарялась мертвая тишина. Если, не дай бог, кто-нибудь в это время приходил, я беспощадно выпроваживала. В четыре часа чай. Во время чая мне делался заказ об одежде для концерта: какие носки и туфли приготовить, какие запонки. При этом каждый раз, неизвестно по какой причине, запонки бывали разные. Я все это приготавливаю. Затем обед, после которого Сергей Васильевич еще раз разминает руки. В это предконцертное время он почти всегда играл упражнения Ганона во всех тональностях и в разных ритмических рисунках; потом сыграет два-три этюда Черни ор. 740 — и все. Сергей Васильевич любил этюды Черни, говорил, что они на редкость хорошо и умно написаны для разработки техники пальцев.

Время идет к семи часам. Концерты Зилоти начинались, если мне не изменяет память, в восемь часов тридцать минут вечера, Сергей Васильевич идет одеваться к концерту. На концерт мы отправлялись вместе и почти всегда пешком, так как жили мы близко от Дворянского собрания, в котором происходили концерты Зилоти. Вся дорога занимает минут пять-семь. Тут уж, вплоть до концертного зала, настроение строгое. Я чувствую через его руку (мы всегда идем за руку), как он волнуется.

Однажды Сергей Васильевич особенно волновался перед концертом и даже был не в духе. И тут произошел инцидент, который развеселил его и привел в хорошее настроение. Было холодно и скользко, я даже пожалела, что мы пошли пешком. А Сергей Васильевич мне еще говорит:

— Зюечка, не упасть бы нам...

Не успел он докончить фразу, как я чувствую, что он скользит и шлепается в снег... А так как он крепко держал меня за руку, «чтобы не упасть», то за ним лечу и я... Дружно вместе летим! А Сергей Васильевич был неверо-

ятно смешлив и, вместо того, чтобы рассердиться на такое досадное и глупое происшествие, да еще так не вовремя, лежит в снегу, до слез хохочет и от смеха ни встать, ни слова произнести не может. И так мы оба лежим на тротуаре в снегу и умираем от хохота! Насмеявшись вдоволь, уже веселые, встаем и идем на концерт. И в этот день концерт был особенно удачный.

В артистической Сергея Васильевича уже ждет другой мой дядя, Александр Ильич Зилоти. О нем мне многое хотелось бы написать. Он был интереснейшей личностью, великолепным пианистом и музыкантом и чудесным человеком. Александр Ильич как пианист был явление выдающееся, недаром Лист так любил его и так высоко ставил; а как музыкальный деятель Зилоти своими замечательными концертами в Петербурге-Петрограде много сделал для русской музыки. Мне в жизни посчастливилось близко знать многих деятелей музыки и театра; Александр Ильич Зилоти — одна из самых ярких и светлых личностей среди них.

Мне разрешалось побыть в артистической до начала концерта, а потом Сергей Васильевич оставался один: он не любил перед выходом быть «на людях».

Зрительный зал задолго до начала переполнен. Настроение приподнятое, лица радостные, взволнованные, сосредоточенные. Ждут появления Рахманинова. Сегодня он играет свой Второй концерт.

Нерадостны и даже скептически настроены лишь те, кто считает Сергея Васильевича композитором несерьезным, неглубоким, не несущим в искусство ничего нового. Но таких меньшинство.

Подъем, нервное ожидание — когда же появится Рахманинов? Споры противников его музыки с любителями его музыки. Но тех, кто любит и почитает его талант, не так-то легко сбить с позиций ненужными, неверными положениями об отсталости его творчества.

Вдруг зал взрывается бурей аплодисментов. Рахманинова еще не видно, — в зале Дворянского собрания выход из артистической был слева от публики, вдоль эстрады, и не все одновременно видели входящего артиста. Только сидящие и стоящие в местах между колоннами первыми замечали его. С этой-то стороны и росла волна вос-

торга при встрече с любимым композитором и пианистом.

Рахманинов выходит на эстраду. Бледный,— об этой его землистой бледности столько писалось, что не хотелось бы повторяться. Но не сказать об этом трудно, потому что такого мертвенно-зеленого лица мне не приходилось видеть ни у одного артиста, выходящего на эстраду. Высокий,— с эстрады он кажется еще выше,— строгий, очень элегантно одетый, но элегантность не навязчивая, немного со старинкой. И в этом большая прелесть.

Идет, не глядя на публику, очень замкнутый. Один, много два суховатых, но очень вежливых поклона в публику — и Рахманинов садится за рояль. А публика ревет, неистовствует. Он терпеливо ждет конца этого бешеного восторга, который не хочет затихать. Не вставая, еще раз кивает в публику и кладет руки на клавиши. Зал сразу замирает.

О руках Сергея Васильевича много писалось, есть хороший снимок; но кто не видел их сам из публики или, в особенности, вблизи, тому трудно себе представить их особую красоту.

Руки Рахманинова — это прекрасная скульптура. Большие, цвета слоновой кости, линии строгие, чистые, не изуродованные работой. Я видела вблизи руки многих пианистов, и почти у всех многочасовая, ежедневная работа накладывала свой отпечаток, разрушала цельность линий и форму их. У Иосифа Гофмана, например, маленькая, короткопалая рука с сильно выступающим мускулом от мизинца к кисти; всегда красная, пальцы узловатые. Перед выходом в артистической Гофман двадцать — тридцать минут держал руки в очень горячей воде, чтобы размягчить мускулы. У Александра Ильича Зилоти руки были красивой формы, но с довольно сильно выступающими венами и красноватые. Перед концертом, после нескольких часов разыгрывания, он надевал тугие лайковые перчатки, каждый раз обязательно новые, и снимал их перед самым выходом на эстраду.

Рахманинов ничего этого не делал. Пальцы у него были длинные, красивой формы, немного туповатые на концах, пальцы, которые он с такой убедительностью вводил в клавиши, которым инструмент подчинялся безраздельно.

Пауза, пока Рахманинов соберется и сосредоточится. И начинается волшебство. Он играет свой Второй концерт.

Что меня всегда сразу брало в плен, когда я смотрела на него играющего, это то, что в нем не было ни тени фальши, ни намек на позу и театральность. Идеально мудрая простота, предельная мужественность и целомудренность. Каждое движение четко, ясно и экономично. Досадной, так многим свойственной суетливости и в помине не было. Покой, сдержанность, кажущаяся холодность, сосредоточенность. А в то же время все его существо полно тем, что он играет. И он заставлял вас участвовать в своих радостях, тревогах, смехе, ласке. Он вел вас туда, куда он хотел, и вы шли за ним безропотно и радостно. Отсюда, вероятно, у одного из критиков, недоброжелательно относившегося к творчеству Рахманинова, произошло следующее: услышав знакомую ему пьесу Рахманинова в исполнении самого автора и испытав истинное наслаждение, он стал утверждать, что того, что играет Рахманинов, в нотах Рахманинова не написано.

Все в его игре было правдой, в которую, хотите вы или нет, он заставлял вас верить.

Что еще ошеломяло меня всякий раз, когда я его слушала,— был звук. Такой глубины я не слыхала никогда и ни у кого. Если можно человеческий голос сравнивать со звуком фортепиано, то голос великолепной испанской певицы Марии Гай в чем-то был близок рахманиновскому звуку: та же мягкость, та же неустанность в звучании, та же трогательная нежность и страстная мощь.

Мария Гай — испанка, настоящая жгучая испанка, блестящая Кармен, темпераментная, горячая, в этой роли местами даже грубоватая (она играла подлинную Кармен, девушку с сигаретной фабрики, а не кисейную барышню в роскошных туалетах, как в то время часто певицы изображали Кармен, пока Мария Гай не показала ее в настоящем виде), пела и «Для берегов отчизны дальней» Бородина. Это один из самых русских романсов, где гениальная музыка абсолютно слилась с гениальными словами Пушкина. И Мария Гай так пела романс, так раскрывала его глубину, что не верилось, что поет иностранка.

А Рахманинов, необыкновеннейший пианист нашего времени, играл транскрипцию своего поэтичнейшего ро-

манса «Сирень» так, что рояль пел под его волшебными пальцами. Ни одной певице, исполнявшей этот нежный женственный романс,—а их было много, и хороших,—не удавалось его спеть так, как играл-пел Рахманинов. Казалось — вам слышится девичий голос, поющий трогательный рассказ о весне, о грезах...

Об игре Рахманинова очень хорошо писали люди, гораздо более компетентные, чем я, в вопросах критического разбора музыки; я могу лишь делиться своими непосредственными впечатлениями.

Когда мы с Сергеем Васильевичем шли на концерт, он, если бывал в духе, спрашивал меня:

— Ну, что же тебе, секретаришка, сыграть на бис?

И всегда, как подойдут бисы и он сыграет то, что я просила,— он взглянет на меня и, сквозь суровость, неизменно сопровождавшую его на эстраде, вдруг в глазах его сверкнет что-то, от моего домашнего, простого, близкого дяди Сережи. Потом он быстро соберет на секунду распустившиеся ниточки ласки и простоты, и снова большой человек властно держит разношерстную и разномыслящую массу людей в своем неотразимом обаянии.

Вообще же Сергей Васильевич не любил заказов из публики. Когда начинались дикие вопли:

— Польку! Прелюдию до-диез минор! Прелюдию соль минор!.. — он исподлобья посмотрит на публику и сыграет то, что сам хочет. Вот он играет Прелюдию D-dur из ор. 23.

«Озеро в весеннем разливе... весеннее половодье...» — так сказал Репин об этой Прелюдии. Когда Рахманинов писал эту свою поэтичнейшую Прелюдию, он не представлял себе какой-то особой программы, я это хорошо знаю. Но так полна рахманиновская музыка ощущением русской природы, так остро чувствуется она в рахманиновской музыке, что невольно поддаешься обаянию таких определений. Не всегда, конечно. Игорь Глебов, например, видел в этой Прелюдии «образ могучей, плавно реющей над водной спокойной гладью властной птицы»... Репинский образ ближе к рахманиновской музыке. В Прелюдии есть легкость, радость, улыбка... Что-то солнечное и прозрачное... Когда в конце повторяется тема и в каждом такте звучат высокие нотки, слышатся капельки утренней росы, мягко

звениящие в светлом, предрассветном тумане... И пригравался Рахманинов к этим ноткам бережно, как бы боясь спугнуть тишину просыпающегося утра...

А иногда, на настойчивые просьбы публики, Сергей Васильевич выдержит паузу, «помучает» и сыграет то, что его просят. Так, в одном из концертов он исполнил на бис Прелюдию g-moll из того же ор. 23. Мне всегда бывало жутко от исполнения Рахманиновым этой Прелюдии. Начиная он тихо, угрожающе тихо... Потом crescendo нарастало с такой чудовищной силой, что казалось — лавина грозных звуков обрушивалась на вас с мощью и гневом... Как провалявшаяся плотина.

Последний бис сыгран, концерт Рахманинова окончен. А люди не хотят расходиться: еще слышны возгласы любви, благодарности. Гаснет свет... Еще несколько минут публика не верит, что все кончено. Но—это так. Тогда все кидаются к артистической: еще хоть раз увидеть Рахманинова... Но тут уже орудует Михайло Андреевич Люкшин, «министр внутренних дел» концертов Зилоти. Человек, беззаветно преданный семье и большому, нелегкому делу концертов Зилоти. Он никого не пропускает к Рахманинову: таков наказ дирекции и самого Сергея Васильевича. Только близкие удостоиваются счастья пройти к нему.

Я прохожу в артистическую и в сторонке жду: пойдем ли мы все к нам домой, или старшие пойдут в ресторан «Вена» ужинать? Так и есть, идут в ресторан. Нас, само собой разумеется, не берут. Я прощаюсь с моим дядей Сережей и, мрачная, собираюсь с сестрами домой. Сергей Васильевич знает, чего мне стоит этот уход домой без него, и долго не отпускает меня от себя. Сажу с ним, пока он отдыхает. Теперь он опять свой: шалит, дразнит нас. Он был ужасный дразнилка. Мы, ребята, — нас три сестры (Леля, Таня, Зоя), да пять человек детей Зилоти (Саша, Вера, Оксана, Кириена, Левко), — окружаем Рахманинова; и он серьезно начинает расспрашивать нас о том, как он играл. Сергей Васильевич очень любил детей и вел себя с ними, как с равными, взрослыми людьми, умно, просто и с большим юмором. Но вот Сергей Васильевич отдохнул, «остыл», как он говорил, и мы прощаемся. Как это прощание для меня всегда бывало грустно! Одно уте-

шение, что завтра с утра Сергей Васильевич дома, хорошо после концерта отдохнет, и снова начнутся бесконечные разговоры, шутки, прогулки. И снова он станет играть, а я буду сидеть около него и слушать.

Но все это в том случае, если у него еще концерт в Петрограде. Если же он едет обратно в Москву, значит — проводы, огорчения. И надо набираться терпения до следующего его приезда.

Впечатление от этих приездов Рахманинова к нам — огромное и радостное. Какие бывали у нас уютные обеды, в особенности в дни, свободные от концертов. Сергей Васильевич любил после обеда засиживаться за столом. И тут он требовал, чтобы ему сообщались все новости, чтобы давался полный «отчет» о наших молодых радостях и печалях. Он редко куда ходил вечерами, предпочитал быть с нами дома. Приходили и Зилоти, и еще кое-кто из друзей. Постоянным членом нашей семьи была подруга сестры, Сусанна Хлапонина, ныне заслуженный врач республики. Сергей Васильевич хорошо к ней относился. И вот, после обеда начинались рассказы, смех, споры с отцом, поддразнивание нас, на что Сергей Васильевич был большой мастер. Вечные у нас с ним были пререкания из-за курения. Ему было запрещено курить, а он, по слабости характера, то бросал, то снова начинал курить. Но мне им же приказано было не давать ему курить, даже если он попросит. Он курит, а я не даю. Тогда, вместо папирос, он начнет сосать маленькие барбариски; а потом все-таки не выдержит и закурит, но чтобы немного курить, выдумал сам себе крутить маленькие самокруточки, которые вставлялись обязательно только в стеклянный мундштучок. С той же целью нередко сам машинкой набивал себе папиросы. Все это, конечно, была фантазия для самоуспокоения, но ему такое занятие нравилось.

После обеда, если никого из гостей нет, начиналось веселье; Сергей Васильевич играл нам, детям, всякую всячину, и мы это обожали. А иногда мы втроем, Сергей Васильевич, моя сестра — Таня и я, играли парафразы на тему «Собачьего вальса» — коллективные вариации композиторов: Бородина, Римского-Корсакова, Лядова, Кюи и Н. Щербачева. Основную музыку играл Рахманинов, а мы только подыгрывали тему «Собачьего вальса». И как кра-

сиво выходило!.. Сергей Васильевич любил эту вещь, ему нравилось тонкое музыкальное остроумие вариаций.

Еще мы любили в детстве, когда дядя Сережа играл нам польку своего отца⁵, из которой сделал труднейшую концертную транскрипцию. Сам же Сергей Васильевич обожал, когда отец его играл эту польку. А играл Василий Аркадьевич ее ярко, весело, темпераментно, немного корявыми, плохо гнущимися пальцами. Но выходило ловко, и Сергей Васильевич, получая полное удовольствие, захлебывался смехом. А потом сам садился за рояль и тоже играл польку, но это уж было совсем другое! И теперь веселились оба: и отец, и сын — отец от того, что из его простенькой музыки сделал сын, а сын от того, как отец воспринимает метаморфозу со своей полькой. И мы все смеялись, на них глядя.

Однажды зашел разговор о том, как опошляются хорошие вещи, как запета и какой тривиальной стала шубертовская «Серенада». Сергей Васильевич сел за рояль и начал ее наигрывать и так всю и сыграл до конца. И вещь, навязшая в ушах, которую каждый плохой ученик вымучивает и портит, вдруг зазвучала по-новому. То, что он играл, было действительно романтической серенадой влюбленного существа. Тишина, ночь... Льет интимная, нежная мелодия, светлая песня любви... Слушая рахманиновскую «Серенаду» Шуберта, думалось: почему же он сумел найти в этой бесхитростной, трогательной музыке то, чего до него никто не мог вскрыть?

Попутно мне вспоминалось исполнение Рахманиновым «Желания девушки» Шопена — Листа. Обычно пианисты в этой вещи делают упор на легкость техники, на какую-то бездумную беззаботность. Рахманинов умел все, что бы он ни играл, преобразить по-своему, подчинить своей и всегда верной трактовке. В транскрипции Листа «Желание девушки», как Сергей Васильевич ее раскрывал, через всю пьесу красной нитью проходила первая фраза песни Шопена: «Если б я солнышком на небе сверкала, я б для тебя, мой друг, только и сияла...» Свет, всплески смеха и веселья, первые любовные восторги девушки.

Рахманинов-человек был выдающимся явлением. Все в нем было достойно удивления и любви. У него была большая человеческая душа, которую он раскрывал перед теми, кто умел понять его. Принципиальность его и в кардинальных и в мелких жизненных вопросах была поистине достойна преклонения и подражания.

Он был высокоморальным человеком, с настоящим понятием об этике и честности. Требовательность и строгость его к себе были абсолютны. Кривых путей он не прощал людям и беспощадно вычеркивал таких из круга своих привязанностей. Умен Рахманинов был исключительно и к тому же широко образован.

Трудная жизненная обстановка детства: отсутствие здоровой семейной атмосферы; недисциплинированная учеба в детстве (в консерваториях в царской России существовали так называемые «научные классы», программа которых равнялась шести классам гимназии, но в них преподавание «научных предметов», как тогда именовались общеобразовательные дисциплины, велось поверхностно); наконец, молодость нелегкая, почти всегда безденежная, с неустойчивым бытом, — все это, казалось, не давало предпосылок к тому, чтобы из Рахманинова вышел человек эрудированный и много знающий. На самом же деле Сергей Васильевич совершенно неожиданно поражал вас такими знаниями, которые, казалось, не могли быть ему близки. По самым разнообразным вопросам я всегда получала от него ясные, исчерпывающие ответы. И мне казалось — нет книги, которой бы он не прочел. И это было почти так.

На формирование Рахманинова, как человека и художника, конечно, большое влияние оказали его непосредственные учителя: Николай Сергеевич Зверев, Александр Ильич Зилоти, Сергей Иванович Танеев и Антоний Степанович Аренский. Это общеизвестно.

Но основа все же была в нем самом. Неудержимая тяга к знанию сыграла решающую роль в росте молодого Рахманинова. Большой человек, гениальный музыкант, он всю жизнь стремился к самосовершенствованию. Головокружительный успех, сопутствовавший ему всю жизнь, кроме первых тягостных музыкальных испытаний, мог

опьянить его. Но он, до конца дней своих, оставался для людей, им любимых, душевным верным другом. Рахманинов был так интересен, обаяние его личности было так велико, что он целиком захватывал внимание людей, с которыми общался. Вот о некоторых из них я и хочу сказать несколько слов.

Семья Сатиных — родителей его жены — и семья Трубниковых окружали Сергея Васильевича теплом и лаской, которых ему не хватало в собственной семье.

Муж и жена Сатины были интересной парой и очень привлекательной. Притом они абсолютно ни в чем не были похожи друг на друга, ни внешние, ни внутренние. Варвара Аркадьевна Сатина (рожденная Рахманинова) — маленькая, немного кругленькая, хорошенькая и очень живая женщина. Совершенно неизбывного жизненного темперамента: быстрая, звонкая и очень веселая. Ростом — немногим выше пояса собственного мужа. Александр Александрович Сатин — громадный, красивый, медлительный медведь. Необычайно милый, добрый и добродушный. На скоропалительные поступки и безапелляционные решения своей маленькой, властной жены он смотрел ласково, любовно и снисходительно. И только посмеивался густым, добрым смехом, от которого его большое, грузное тело мягко колыбалось. А она, знай себе, как метеор, носилась по дому, и в разных концах его слышался ее веселый, повелительный окрик. Мужа Варвара Аркадьевна крепко держала в своем маленьком кулачке, а ему это, видимо, нравилось, и он себя чувствовал отлично.

Другая тетка Сергея Васильевича — Мария Аркадьевна Трубникова (тоже рожденная Рахманинова) была женщиной замечательной. Жизнь у нее была нелегкая во многих отношениях; детей она воспитывала и вывела в люди сама и пронесла через всю свою долгую жизнь нетронутую чистоту души, большой самобытный ум и глубочайшую принципиальность — черты, присущие лучшим представителям рахманиновского рода. Тетку Марию Аркадьевну Сергей Васильевич обожал. В трудные годы одинокой рахманиновской молодости Мария Аркадьевна много сделала, чтобы внести в его жизнь тепло, уют и поддержку. Сергей Васильевич с любовью и признательностью рассказывал нам, петербургским родственникам, о своей

любимой тетке Марии Аркадьевне и о дорогой ему семье Трубниковых.

Из бесчисленного количества двоюродных братьев и сестер самыми близкими ему были Сатины и Трубниковы.

Из сестер Сатиных мы ближе знали Софью Александровну, так как она была дружна с семьей Зилоти и гостила иногда у них на даче в Финляндии, где я тоже бывала в летние месяцы. Софья Александровна тогда была очаровательным, цельным, женственным, невероятно скромным существом. Умница, добрая, во всем похожая на отца, Александра Александровича, талантливая, она — блестящий биолог, вообще интересная личность. Через всю ее жизнь прошла красной нитью беззаветная преданность Сергею Васильевичу, подлинная любовь к нему и истинная дружба с ним.

Другая из сестер Сатиных — Наталия Александровна — была несколько суховата, но преданно любила Сергея Васильевича. В одном из писем последних лет своей жизни Рахманинов писал: «Остался вдвоем с Наташей, моим верным другом и добрым гением моей жизни».

Сестры Ольга и Анна Трубниковы были друзьями детства, юности, да и всей российской жизни Рахманинова. Когда Сергей Васильевич был уже женат, все три семьи — Сатиных, Рахманиновых и Трубниковых — жили в одном доме на Страстной площади (в доме женской гимназии), и общение между тремя этажами было постоянным. Из сестер Трубниковых Сергей Васильевич особенно любил Анну Андреевну. Письма Рахманинова к ней полны ласкового юмора, который у него неотделим от чувства любви.

Из семьи Прибытковых Сергей Васильевич особенно дружил с моим отцом, Аркадием Георгиевичем, и моей матерью, Зоей Николаевной. Вот одно из писем Рахманинова к моему отцу, дающее представление о характере их взаимоотношений:

«Милый мой друг Аркаша, я был очень рад получить от тебя (наконец!) письмо и еще больше был рад, что ты собираешься к нам. Послушай, Аркаша, это было бы, право, очень мило с твоей стороны, если бы ты собрался. Не говоря уж о семье Рахманиновых, которые числятся давно уже присяжными твоими поклонниками, но и все Сатины были бы очень довольны тебя видеть. Тебе ставят только

одно условие: без головной боли. Ни «до» — ни «по». При всей своей лени к письмам, я готов тебе каждую неделю напоминать о твоем обещании (Милая моя Зоя (большая)! отправь к нам Аркашу, скажи ему только: «Аркаша, ты поедешь в Ивановку» — и он поедет).

Соня тебе просит передать, что если ты хочешь и ее застать в Ивановке (она уезжает в Москву около 15-го августа), то ты должен к нам собраться к первым. Все остальные, и мы в том числе, весь август пробудем здесь. (Соня тебя целует и обнимает. Ей-богу!)

Я просила Сережу передать, чтобы ты приехал в начале августа, потому что я хочу тебя видеть, а он совсем перепутал все, вышло, что ты меня хочешь видеть.

Соня (дура!)

Аркаша, приезжай к нам непременно. Поклон всем твоим. Может быть кто-нибудь из девочек придет с тобой, мы были бы очень рады.

Наташа (вот это умная паинька)

Благодарю маленькую Зочку за письмо. Я был очень рад. Между прочим, вспоминали сколько ей лет, и никто не знает. Больно у нее почерк хороший и ошибок нет (а я, например, до 20 лет ошибки делал). Почерк совсем сложившийся, не то, что у нашей большой Софьи. Точно младенец пишет. За комплименты моим романсам также очень благодарю.

Целую ручки у большой Зои, детям кланяюсь, тебя обнимаю.

Смотри, Аркаша! «Не обмани Купаву»!

Твой С. Р.

15-го июля 1907 г.»⁶

Дело в том, что мой отец страдал жесточайшими головными болями, и, когда у него начинались эти мучительные приступы, он совершенно выбывал из жизни дня на два, на три. Сергей Васильевич боялся этих головных болей отца, так как он сам хорошо знал, что такое боли, и особенно невралгические, и всем сердцем сочувствовал отцу. Отсюда фраза: «... пожалуйста, без головной боли».

Несколько эпизодов из рахманиновских приездов в Петербург-Петроград.

Однажды Вера Федоровна Комиссаржевская, Владимир Николаевич Давыдов и Николай Николаевич Ходотов репетировали у нас на квартире пьесу «Вечная любовь» Фабера, а Сергей Васильевич как раз в то время жил у нас.

Комиссаржевская и Давыдов были близкими друзьями моих родителей, и мы имели радость общаться с ними в повседневной жизни. Сестра моего отца была гимназической подругой старшей дочери Владимира Николаевича, а Вера Федоровна была с давних пор родной в семье Зилоти. Отсюда и дружба с нашей семьей.

Вера Федоровна прожила у нас около месяца перед открытием своего театра в Пассаже. Жила она в папином кабинете. Это было осенью 1903 года. А 15 ноября этого же года Рахманинов играл в первом сезоне концертов Зилоти⁷ и сменил Веру Федоровну в папином кабинете. Много интересного повидал этот кабинет.

Репетиция шла в гостиной. Рахманинов деликатно собрался уходить, чтобы не мешать артистам работать, но его попросили остаться. Тогда он, забрав меня с собой, скромно примостился в уголке гостиной.

Содержания репетируемой пьесы я уже не помню; помню только, что Давыдов играл старого скрипача, Вера Федоровна — его любимую ученицу, Николай Николаевич Ходотов — тоже скрипача и тоже ученика Давыдова; и вечная любовь к искусству боролась с вечной любовью в жизни.

Играли они замечательно. Это был первый раз, что я видела Комиссаржевскую за работой. Я тогда была маленькая и подробно передать впечатление от ее игры не могу; но мне запомнился ее облик: брызжащее веселье, что-то необычайно мягкое и теплое. И глаза!.. Таких глаз я не видела ни у кого и никогда — темные, умные, грустные и всегда встревоженные, несмотря на радость. Как будто всю свою жизнь она подсознательно знала о том ужасном конце, который был ей уготован *. Но в этот день

* В. Ф. Комиссаржевская умерла от черной оспы в далеком Ташкенте, заразившись этой страшной болезнью на базаре в Самарканде.

ее удивительные глаза сияли большим счастьем, видно, оно ненадолго пришло к ней и всю ее осветило.

Рахманинов не отрывал глаз от Комиссаржевской, — гениальный художник, он был остро восприимчив ко всякому проявлению таланта и красоты.

И какие же потом все были замечательные в этот вечер. Беззаботные, счастливые, как дети!

После репетиции Владимир Николаевич первый начал импровизованный концерт, и, конечно, со своей знаменитой «Чепухи»:

Чепуха, чепуха, это просто враки!
Как у бабы на спине сено косят раки.
Рано утром, вечером, поздно на рассвете,
Баба ехала верхом в откидной карете.
А за нею во всю прыть, мелкими шагами,
Волк старался переплыть миску с пирогами.

И так далее. Кто эту «Чепуху» написал, не знаю; знаю только, что когда запас ерундовских слов кончался, Владимир Николаевич, а за ним и все импровизировали, и выходило невероятно смешно! А потом — басни. Читал Давыдов басни мастерски, с неподражаемым юмором и серьезом. Каждая басня в его исполнении, — а знал он их множество, — была законченной сценой. Мгновенно превращался он из Вороны в Лисицу, из ленивого Повара в хитрющего, блудливого Кота Васюку. Искусством перевоплощения Давыдов владел идеально. Он любил тесную дружескую компанию, и фантазия его была неистощима на всякого рода дурашливые представления.

Неожиданно откуда-то появляется гитара, неизменная спутница Ходотова, — и один за другим звучат старинные цыганские романсы. Пел Ходотов хорошо, душевно, голос у него был мягкий, приятный, и просить он себя долго не заставлял.

Потом поет Давыдов: сидит дед в кресле, глаза закрыты и, как соловей, упивается собственным пением, и все упиваются. Поет ласково, тихо, всегда вполголоса, как будто что-то душевное рассказывает.

Николай Николаевич начинает наигрывать любимый Верой Федоровной романс «Он говорил мне, будь ты мо-

ею», который она поет в «Бесприданнице» Островского, Комиссаржевская поддается общему настроению и поет. Ее замечательный грудной голос звучит по-особенному волнующе и трепетно, когда она поет этот романс. Много надо было испытать боли в жизни, чтобы из малозначащего по музыке итальянского романса создать горькую, трагическую песню любви и отчаяния. А Вера Федоровна в своей недолгой жизни видела мало радости в любви.

Сергей Васильевич в этот вечер только слушатель и зритель, и ему все очень нравится. Он любит цыганское пение, а в исполнении таких мастеров, как Комиссаржевская и Давыдов, — особенно.

Раздается звонок: это Александр Ильич Зилоти пришел проведать Сергея Васильевича, а попал на театрально-музыкальный вечер.

Александр Ильич человек веселый и очень компанейский, все присутствующие — его друзья. Он сразу попадает в тон общего веселья, с ходу садится за рояль и шаловливо и чрезвычайно кокетливо играет свою любимую «Летучую мышь» Штрауса. Сергей Васильевич некоторое время слушает, потом не выдерживает и на другом рояле подыгрывает Зилоти. И начинается соревнование в музыкальном экспромте двух больших музыкантов.

Вальс в «обработке» Рахманинова и Зилоти — это вихрь веселья, шалости. Один вдруг уводит вальс в неожиданную вариацию в темпе мазурки, другой сразу же подхватывает мысль партнера, но, также неожиданно, забирается в замысловатые фигурации, из которых мазурка внезапно превращается в русскую песню, с лихими переборами... Потом марш, потом fuga... И все это на ошеломляющих перескоках из одной тональности в другую! И ни разу они не потеряли, не сбили друг друга. Кругом стоит гомерический хохот! Все довольны! А особенно довольны двоюродные братья — Рахманинов и Зилоти — пошалить для них самое дорогое дело.

Закончился этот удивительный вечер так: Владимир Николаевич попросил Веру Федоровну прочесть мелодраму А. Аренского на стихотворение в прозе И. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы». Незадолго перед нашим вечером Комиссаржевская читала их в концерте Зилоти.

Она, конечно, согласилась. Аккомпанировал ей Александр Ильич. Когда она кончила читать, Рахманинов подошел к ней, поцеловал руку и только сказал: «Спасибо».

Я хорошо помню концерт, в котором Комиссаржевская читала эту мелодекламацию. Хорошо помню и ее. Она была в скромном белом платье, с высоким воротом, с длинными рукавами. Никаких драгоценностей. А в руках две ветки светло-лиловых орхидей, таких же хрупких и нежных, как она сама.

То, что делала Комиссаржевская в мелодекламациях, нельзя было называть мелодекламацией в общепринятом смысле слова, хотя бы в том смысле, который придавал им Ходотов. Он говорил, почти пел со страшным надрывом, а внутреннего содержания не хватало. Упор был на внешнюю сторону, на напевность речи. Комиссаржевская умела все, к чему бы ни прикасался ее изумительный талант, углублять, облагораживать, окрашивать богатейшей гаммой тончайших ощущений. В мелодекламациях она говорила, просто и проникновенно говорила замечательные слова Тургенева. И, несмотря на то, что слова произносила она совсем просто, казалось, что ее чудесный голос поет милую, русскую музыку Аренского. Я и теперь, после стольких лет, слышу, как она произносила:

Как хороши, как свежи были розы...

«Как хороши, как свежи были розы»... Как хорошо вы нам прочли о них...» — так начал свое прощальное слово любимой артистке юноша студент, когда опускали в могилу гроб с останками Веры Федоровны Комиссаржевской.

*

Вспоминаю еще одну встречу Рахманинова с Комиссаржевской у нас дома.

Вершина рахманиновского творчества совпадает с эпохой между двумя революциями. Это были годы, когда махровым цветом расцвели модернисты со всякими «измами», когда было «искусство для искусства», «театр для себя», когда надо всем царствовал футуризм, символизм и т. д. — и в театре и в музыке.

Рахманинову, прямому, безыскусственному человеку, все эти извращения были глубоко противны. Позже, в

письме к В. Р. Вильшау от 15 апреля 1936 года, он писал: «Модернистов не играю. Не дорос»⁸.

Вот в эти-то страшные годы произошел случай, в котором ясно сказалась непримиримая позиция Сергея Васильевича в его взглядах на модернистское в искусстве.

Как-то сидим за столом после обеда, и зашел разговор о театре Комиссаржевской, о Мейерхольде. Это была пора самого горячего увлечения Веры Федоровны искусством Мейерхольда.

Комиссаржевская, необычайно правдивая в своих увлечениях и взглядах, любила людей, верила в лучшее, что есть в человеке. Для него и для его счастья жила она. И все ей казалось, что не так она живет, не так работает, не так отдает себя людям, как это было бы нужно. И все металась и искала. Она знала, что жизнь многих окружающих ее людей в ту пору была безрадостной, и хотела сделать ее лучше... А как — не знала и мучилась. Но, когда она во что-нибудь или в кого-нибудь верила, вера ее была упорная, настойчивая; верила она тогда всей своей большой, человеческой душой.

Мейерхольду отдала она веру, искусство и свой поэтичный талант. А когда осознала она совершенную ошибку — было уже поздно, силы были надломлены и на дальнейшую борьбу за свой театр их не хватило.

Но в то время, о котором я говорю, она была так полна новыми идеями Мейерхольда, что ничего и никого слушать не хотела.

А Рахманинов, по самой сущности своей человек глубоко русский, прямолинейный, чистый и в жизни и в искусстве, был чужд всем этим новым «течениям». Он любил Малый театр, Марии Николаевне Ермоловой он поклонялся. Ее жизненность, ее трагическая простота и правда влекли его неудержимо. Он любил Художественный театр, любил его актеров, ему было родственно их реалистическое искусство. Рахманинова окружали лучшие люди его времени. К. С. Станиславский, В. И. Качалов, И. М. Москвин, Л. А. Сулержицкий были его друзьями. Сергей Васильевич верил в то, что Художественный театр — это будущее русского искусства. И он не обманулся. Сергей Васильевич принимал самое деятельное участие в жизни еще совсем молодого Художественного театра. Когда в де-

сятилетнюю его годовщину Рахманинов оказался далеко от Москвы, его верная дружба с театром вылилась в милое, шутовское письмо-поздравление. Рахманинов заглядывал на уроки студии, его все глубоко интересовало. Упивался красотой неповторимого качаловского голоса, «голоса-музыки», — как он говорил.

Он любил большую русскую женщину, большую актрису и художника, Веру Федоровну Комиссаржевскую. И болел душой за нее, видя, как она, в полном ослеплении, отдает свой чудесный талант на эксперименты Мейерхольда.

Рахманинов и Комиссаржевская страшно спорили в этот вечер, стараясь доказать друг другу недоказуемое. Сергей Васильевич волновался, горячился, сердился. Таким он бывал, только когда чувствовал ложь. А искусство Мейерхольда было для него невыносимой неправдой и надругательством над настоящим искусством.

Так они и разошлись в тот памятный вечер, не доказав ничего друг другу.

*

Весна. Петроградская весна. Нигде так остро и волнующе не пахнет весной, как в этом холодном, сыром, но прекрасном городе. С моря веет новой, нарождающейся жизнью; в голове дурман от молодости, весны и счастья... А надо заниматься.

Я учусь в Консерватории и в этот вечер мучаюсь над сочинением аккомпанемента, который к завтрашнему дню надо кончить. А ничего не выходит. Сестры с подружкой готовятся к экзаменам, тщетно вдавливают себе в голову неорганическую химию.

Сергей Васильевич заглядывает к нам в комнату и говорит:

— Бросьте, девочки! Кто весной химией занимается.

Но мама благоразумно уводит его от нас, и хочешь не хочешь, а надо дальше страдать над химией и аккомпанементом. А Сергей Васильевич не унимается.

— Зоя, — говорит он маме, — что ты жить им не дашь? Ведь весна на дворе. Ни химия, ни аккомпанемент

от них не убегут. Идите, я сейчас сыграю вам ваше настроение.

Идем в гостиную. Я, как всегда, около него, а подружка и сестры расположились на полу, на ковре, это их излюбленное место. И Рахманинов играет для нас, для девчонок... Играет самые свои весенние романсы: «Сирень», «У моего окна», «Здесь хорошо».

Надо было любить и понимать молодость, иметь в себе самом неисчерпаемый запас любви и свежести, чтобы так почувствовать девичье, весеннее настроение. Когда Сергей Васильевич был среди нас, молодежи, мы никогда не ощущали разницы в возрасте. Это был наш друг, наш веселый, все понимающий товарищ. Он жил нашими интересами и с нами вместе радовался нашим молодежным забавам. Никогда не давал он нам почувствовать свою исключительность.

Он готов был без конца играть нам, потому что понимал, чем была его игра для нас. Мы знали, что ему самому надо работать, но так нам хотелось еще и еще слушать его!

Сергей Васильевич играет Баркаролу... Играет мягко, задумчиво, по-весеннему молодо. И вдруг — ликующий взрыв счастья: «Весна идет! Весна идет! Мы молодой весны гонцы!..»

Теперь уже сам Сергей Васильевич гонит нас заниматься, ему ведь тоже надо работать. А мне неохота. Скрепя сердце, сажусь за свой аккомпанемент, который после того, что я только что слышала, кажется мне еще противнее. Но завтра его будет проверять мой профессор Иосиф Иванович Витоль, придира, сухарь. Не дай бог, параллельная квинта или октава попадутся — беда, двойка обеспечена. А главное, сейчас мой дядя Сережа заниматься начнет, а я тут скверную музыку сочинять должна.

Сергей Васильевич чувствует, как мне тошно, и идет ко мне.

— Над чем стараешься, секретаришка?

Я начинаю ему жаловаться, что мелодия, к которой надо сочинить аккомпанемент, скучнейшая, в голову ничего не лезет, и вообще — плохо. У Сергея Васильевича поблескивают озорные искорки в глазах, и он мне говорит:

— Не печалься, мой секретаришка, я тебе напишу аккомпанемент, а завтра ты мне скажешь, сколько за него Витоль поставит.

В двадцать минут аккомпанемент готов, да какой! С рахманиновскими триолями, с его характерными переливчатыми гармониями, со всей присущей его музыке прелестью. Сергей Васильевич очень доволен своей шуткой, а главное, «взволнован»: какую же отметку он завтра получит за свою работу? Теперь все в порядке; он садится играть, и я бросаю сочинять музыку и сажусь около него.

Назавтра я, с невозмутимой физиономией, подаю «свою» работу Витолу. Смотрю, он играет и постепенно лицо его мрачнеет. А к концу вся фигура его выражает полное неудовольствие. Он говорит мне:

— Слишком вольная музыка. Недостаточно строго. Есть ошибки.

И влепляет мне — тройку! Я в восхищении! Лечу домой и показываю отметку Сергею Васильевичу.

Надо было видеть его восторг, когда он узнал, что композитор Витоль поставил композитору Рахманинову тройку! Долго он не мог успокоиться, хохотал до слез. А потом всем рассказывал, как благодаря мне заработал единственную тройку в жизни. Хорош же был мой профессор, который не мог разобраться, что этот аккомпанемент был единственной хорошей музыкой, написанной «мною» за мою консерваторскую жизнь да и то не самостоятельно, а волшебными руками Рахманинова.

А сочинять музыку мне приходилось из-за Александра Ильича Зилоти, который настоял на том, чтобы, учась пению (у меня был хороший голос), я одновременно проходила класс композиции.

— Чтобы ты у меня была образованным музыкантом, а не так, как наши певцы... — говорил он.

И вот я окончила Консерваторию. А к тому времени мне «благополучно» в той же Консерватории сорвали голос. Тем не менее дипломную работу — фортепианную сонату — я написала, получила четверку и диплом. На мой вкус музыка в моей сонате была ужасная, «похожая на всех зверей», как выражался про такого рода музыку Сергей Васильевич, на что я и жаловалась ему в письме и получила следующий ответ:

«Мой милый секретарь и уважаемый коллега. Приношу тебе мое сердечное поздравление. Да будет тебе легка та степень, которую ты искала и которой тебя удостоили. Твое недовольство сонатой объясняю чрезмерной недоверчивостью к себе и скромностью. Ты моя племянница и заразилась от меня этими в высшей степени похвальными достоинствами или, вернее, недостатками. Что ты думаешь теперь делать? Где все твои?»

Обнимаю тебя и крепко целую

Твой С. Р.

10-е мая 1914 г.

Мои в данную минутку здесь и пока здоровы. Тебе кланяются»⁹.

После окончания мною Консерватории Сергей Васильевич к названию «секретаришка» церемонно прибавлял: «мой уважаемый коллега». Он говорил мне: «Мой уважаемый коллега и секретаришка, когда будешь композитором, то пиши только то, что в тебе поет, и никогда не иди на поводу у моды. Всегда верь своей правде». И сколько я ни убеждала его, что сочинять музыку я никогда не буду, он мне шуточно отвечал: «Когда будете знаменитым композитором, мой уважаемый коллега, не забудьте старого, никому не нужного музыканта Рахманинова».

Для моей семьи настали довольно трудные времена в материальном отношении. Жили мы уже не в центре города, а в меньшей, чем прежде, квартире, и останавливаться Сергею Васильевичу у нас было неудобно: квартира была на Петроградской стороне. Но я по-старому, по его просьбе, встречала его на вокзале и не отходила от него целыми днями. Так, перед отъездом из Америки он писал мне:

«Милая моя Зочка, твое второе письмо получил, но адрес позабыл твой и поэтому отвечаю на дядю Сашу. Хотя я не останавлиюсь у вас, но все-таки надеюсь, что ты приедешь меня на вокзал встретить.

В Петербург приезжает Наташа, и мне хочется остановиться с ней где-нибудь поближе к Двор[янскому] Собор[а-

нию]. После концерта думаю выехать в Москву. Крепко тебя обнимаю и целую.

С. Р.

2-ое февраля 1910 г.»¹⁰

Хотя большое количество свободного времени Сергей Васильевич все-таки проводил у нас, но, конечно, для меня было большим горем, что он не жил у нас; Сергей Васильевич это знал и был со мною особенно ласков и деликатен.

И вот он придумал, чтобы на рождество я приехала к нему в Москву. Я тогда уже подрабатывала, но денег на эту поездку сколотить никак не могла. Когда он уезжал от нас, я прощалась с ним на вокзале печальная, так как знала, что ни о какой поездке в Москву не может быть и речи. И никак не могла понять, почему мой дядя Сережа, всегда такой чуткий и внимательный ко мне, в таких грустных для меня обстоятельствах веселится и как-то необыкновенно лукаво на меня поглядывает.

Так мы и расстались: он веселый, а я с недоумением и грустью в душе. И еще, когда поезд тронулся, он, как будто для того, чтобы сильнее разбередить мою рану, с площадки вагона крикнул мне:

— Так, Зочка, жду тебя скоро в Москве.

Меня даже зло взяло. Пришла домой и ни с кем разговаривать не хочу. С горя села задачи по гармонии решать. И вижу: на столе письмо на мое имя, без марки. Спрашиваю своих — откуда? Говорят — не знают: посыльный принес и оставил. Открываю письмо — и там пятьдесят рублей и записочка: «Моему секретаришке, чтобы на праздники ко мне в Москву приехала». Здесь весь Сергей Васильевич: душевный, внимательный и донельзя деликатный. Сам он не мог мне дать деньги, он этим подчеркнул бы, что мне трудно живется материально. А он хорошо помнил, что значит, когда трудно живется. Так он с посыльным прислал.

Праздники я провела у Рахманиновых в Москве. На этот раз Сергей Васильевич встретил меня на вокзале, и все две недели, что я у них прогостила, развлекал меня и доставлял мне всевозможные удовольствия. В сочельник у них был импровизованный маскарад. Пели, плясали, во-

круг елки хороводы водили. И первым заводилой всех развлечений был Сергей Васильевич. Как заправский тапер играл он танцы, а потом ходил и просил:

— Бедному таперу заплатите что-нибудь за труды.

Водил меня в концерты, в театры. Тогда входил в силу молодой Монахов; он еще не перешел в то время в драму, а опереточный актер он был исключительный. Именно актер, а не тривиальная опереточная фигура, с приевшимися пошлыми трюками и шуточками. Уже в то время виделся в нем большой драматический актер, который позже создал замечательные сценические образы в пьесах «Слуга двух господ» Гольдони, «Венецианский купец» В. Шекспира. Сергей Васильевич специально повел меня смотреть Монахова, которого он ценил и ставил как актера очень высоко.

Я любила ходить с Рахманиновым в театр. Особенно интересно было, когда ему нравилось что-нибудь, а Монахов ему очень нравился. Я зачастую ловила себя на том, что смотрю не на сцену, а на Рахманинова: так он искренно и заразительно веселился.

Прошли, как сон, две недели, кончилась моя поездка в Москву, и надо было возвращаться домой. И стала меня мучить мысль, как же я отдам Сергею Васильевичу долг? Я ведь не смогу этого скоро сделать. Я написала об этом письмо ему, в ответ на которое получила следующее:

«Дорогая моя Зоечка, вот тебе мой адрес: ст. Ржакса. Тамбово-Камышинской жел. дор. Ивановка. С. В. Рахманинов.

Но посылаю его отнюдь не для того, чтобы ты мне отдала какой-то долг, который не признаю и знать ничего не знаю и не желаю. Боже сохрани, чтоб у нас с тобой были бы какие-нибудь денежные дела! Посылаю свой адрес на тот случай, если ты соберешься к нам. Кстати: моя жена и мои дети, из собственных средств, только им одним принадлежащих, подарили мне Auto. Приезжай. Буду катать. Всех твоих целую и обнимаю, а тебя особенно крепко и сильно.

Твой С. Р.

11-е мая 1912 г.»¹¹

Последняя наша длительная и очень счастливая встреча с Сергеем Васильевичем — это пребывание семьи Рахманиновых и их двоюродной сестры, а моей тетки, Анны Андреевны Трубниковой, в Финляндии, летом 1915 года. Были потом еще его приезды в Петроград, было много хорошего и интересного, но беззаботный, домашний, родной Рахманинов запечатлелся мне сильнее всего в то лето.

Перед этим годом Сергей Васильевич очень устал от летних пребываний в деревне. Деревню, простую русскую природу Рахманинов нежно любил, сам был кусочком этой русской природы и, пожалуй, внутри был больше деревенским человеком, чем городским. В эти годы Сергей Васильевич зачем-то решил сам заняться хозяйством и ко всяким тревоблениям, которых у него было через край, самовольно прибавил себе целую армию ужасов. Ясное небо, когда дозарезу нужен дождь, — ужас; туча на небе, когда должно быть ведро, — ужас; ветры, засухи, грозы — ужас!

Все это приводило Сергея Васильевича в отчаяние и до предела напрягало его нервы. По письму, которое я привожу, можно представить себе, как ему бывало трудно и как он устал:

«Дорогая моя Зочка.

Я не сразу ответил на твое письмо и ты прости меня! Право, ни одно лето не было для меня так тяжело, беспокойно и утомительно. Кроме того, от усталости (или, может, от старости) я стал непростительно позабывчив, и каждый вечер, ложась спать, я вспоминаю с ужасом, как много дел я позабыл сегодня сделать. А на следующий день опять новые дела и желание наверстать недоделанные за минувший день. Конечно, половину опять перезабываю и т. д.

Итак, будь ко мне снисходительна и не сердись на меня. Я тебя очень, очень люблю и был счастлив узнать, что ты выходишь замуж. Желаю тебе от души самого полного счастья, такого, как ты заслуживаешь. А ты такая хорошая девочка, что заслуживаешь быть счастливой «через край»!

До свиданья. Обнимаю и целую тебя и прошу не забывать «старого дядю».

9-е августа 1911 г.»¹²

С. Рахманинов

Весной 1915 года Сергей Васильевич написал мне письмо, в котором пространно рассказывал о том, что решил провести лето не в своей Ивановке, а где-нибудь в Финляндии, и поручил мне, как своему личному «секретаришке», подыскать ему хорошую дачу. Письмо это было очень интересное, и жаль, что оно у меня не сохранилось.

Мне трудно описать волнение, которое я испытывала при этом ответственном деле, которое, кстати сказать, я выдумала себе сама. Дело в том, что летом я обычно жила у Зилоти, сначала под Выборгом, а потом на даче, которую они себе построили на берегу моря на севере Финляндии. Я любила Финляндию, ее природу, сосны, море, одуряющий запах горячего вереска и хвои... И мне казалось, что Сергею Васильевичу было бы хорошо там отдохнуть и немного прийти в себя от «туч» и «мокнувшего от дождя сена». Поехала я на поиски дачи со старшей дочерью А. И. Зилоти — Верой. Мы долго искали, очень обе волновались и, наконец, нашли дом, благоустроенный, со всякими удобствами, вполне отвечающий требованиям Сергея Васильевича. И семейство Рахманиновых тронулось в путь.

Сергей Васильевич беспокоился за свое будущее пребывание в Финляндии, так как это был второй год войны, и он думал, что на побережье Балтийского моря могут быть какие-нибудь осложнения. Вот письмо, которое он мне по этому поводу писал:

«Милая моя Зюечка, посылаю 25 р. для моего отца. Если твой отец издержал, согласно моему письму, посланные месяц назад 50 р., то эти 25 р. идут за апрель. Если не издержал (чему плохо верю), то деньги оставьте у себя до следующего месяца.

Теперь о Финляндии. Читала ли ты о том, что с дачников берут подписку о выезде в 24 часа, если к тому встретится надобность? Что это значит и взята ли такая подписка с нас? Узнай, пожалуйста, может ли с нами ехать наша фрейлейн, которая германская подданная. Говорят, будто в Финляндию их не пускают.

Горе тебе. Если приеду в Финляндию, то будешь завалена делами. Прости меня.

Твой С. Р.

30-е марта 1915 г.»¹³

Дачей Сергей Васильевич остался доволен, но очень дразнил меня тем, что я его не так люблю, как другого моего дядю Александра Ильича Зилоти, и поэтому дачу нашла ему плохую. Что я нарочно сделала все, чтобы ему плохо отдохнуть и т. д. Вот его письмо по этому поводу:

«Милая моя Зочка маленькая! Если приедешь к нам сюда, то ты будешь ангелом. В этом случае я позабуду о том, что ты мне дала никуда не годный адрес. Только не откладывай, а приезжай скорей. Твоему отцу, если он еще не уехал, передай мой привет и пожелание переколотить как можно больше врагов, будь то турки или пруссаки. Черти окайнные! Если ты приедешь, буду за тобой очень ухаживать. Я знаю, как ты к этому привыкла в других домах. Тут не Финляндия сама по себе важна, а то отношение, какое в ней к себе встречаешь. Воздух-то один и тот же, а люди другие. Ну, да я это хорошо понимаю и буду стараться.

Целую и обнимаю тебя

Твой С. Р.

11-е мая 1915 г.»¹⁴

Это намек на мою жизнь у Зилоти. Оба мои дяди исключительно хорошо ко мне относились и поддразнивали меня привязанностью к ним обоим.

С Рахманиновыми, как равноправный член семьи, поехал песик, неудавшийся фокс, сын нашей собачки, которая носила деликатное имя Shy (скромница). Но скоро она превратилась у нас в русскую собачку Шайку. Так вот, у этой Шайки было великое множество щенят, и один из них удостоился чести быть принятым в семейство Рахманиновых. Песик этот тоже имел элегантную кличку Шнипс, но Сергей Васильевич быстро развенчал его иностранное величие, и Шнипс стал просто Кабыздочком, от слов «кабы сдох». Кабыздочку была на «мною нанятой даче», как постоянно в шутку подчеркивал Сергей Васильевич, масса дела, так как, будучи настоящей дворняжкой, он с утра до вечера был занят по горло.

В один прекрасный день все семейство Рахманиновых — папа, мама, две дочери и две тетки, Анна Трубникова и

Софья Сатина — приехало к Зилоти в их поместье; а так как Зилоти были люди радушные и гостеприимные, то кроме истинной радости им этот приезд ничего не доставил. Не помню точно, сколько Рахманиновы прожили у Зилоти на даче, где и я находилась в то время, но было весело и беззаботно.

*

«Обращался я всегда с драгоценнейшим на земле сокровищем — временем — бережливо и деятельно» — эти слова нашего великого русского полководца Суворова в полной мере могут быть применены к Рахманинову.

Он знал цену времени и, действительно, обращался с ним «бережливо и деятельно». Он знал, как труден путь к искусству, знал это нелегкой жизнью своей, и поэтому каждая минута его драгоценного времени была до отказа наполнена работой: игрой, сочинением, мыслями. Любил, когда другие много и хорошо работают, и искренно радовался трудовой удаче товарища.

Сергей Васильевич был дружен с Н. К. Метнером, ставил его высоко и как пианиста и как композитора. И с восхищением и даже с некоторым оттенком зависти говорил:

— Вот кто умеет работать. Мне бы хоть вполовину так, — не замечая того, что он-то и есть величайший труженик, с которого каждому надо брать пример.

Работа его была подвижничеством. Неумоимо, почти беспощадно, не жалея сил, работал он над тем, что нам, маленьким людям, казалось уже доведенным до предела, полного совершенства. А он всю жизнь был собой недоволен. Я, бывало, спрашивала его, как у него хватает сил так беспрестанно трудиться? И он так сказал мне однажды:

— Я организовываю свою работу до минутной точности: каждая вещь, каждый пассаж рассчитан у меня до мельчайших подробностей. Это дает мне спокойствие и уверенность, без чего работать невозможно. Если не будешь организовывать свой труд и мысли — получится непроизводительная трата времени и порча нервов.

Несколько музыкальных впечатлений далеких лет. Вторая сюита Рахманинова для двух роялей, исполнители — французский пианист Рауль Пюньо и русский пианист Александр Зилоти. Позже — Рахманинов и Зилоти.

Пюньо был хороший пианист, типичный француз: яркий и экспансивный. Помню его исполнение «Тарантеллы» Рахманинова: легкое, игривое, кружевно-бисерное.

А. И. Зилоти, большой тактичный музыкант, в данном случае соглашался с интерпретацией произведения приезжим знаменитым французским пианистом. Играл Пюньо красиво, весело, но трактовка была далека от рахманиновской музыкальной мысли. И Зилоти нелегко было идти в одном образе с чуждой ему интерпретацией любимой рахманиновской вещи.

Играют ту же «Тарантеллу» Рахманинов и Зилоти. Они любили вместе играть, замечательно дополняя друг друга; слитность получалась полная. Такого стремительного темпа и такой предельной чистоты в труднейших технических местах мне не приходилось слышать. Острейший ритм, идеально певучая кантилена. И, как ни парадоксальным покажется то, что я скажу, — играли они оба очень по-русски, всемерно развивая и углубляя каждую мелодию; а вместе с тем они играли настоящую вихревую итальянскую тарантеллу.

Замечателен был вид их, когда один за другим выходили они на эстраду — Рахманинов впереди, Зилоти за ним. Оба высоченные, статные, широкоплечие, похожие один на другого и в чем-то не похожие.

Еще мне хочется рассказать о двух незабываемых музыкальных впечатлениях: Рахманинов, дирижирующий своей «Литургией»¹⁵, и Рахманинов, дирижирующий «Пиковой дамой»¹⁶.

Я была слишком молода в то время, чтобы суметь разобратся в том, как и чем достигал Сергей Васильевич таких совершенно необыкновенных результатов, каких он добивался в своей дирижерской деятельности. Вероятно, работа, которую он проделывал с оркестром и хором, была огромна, мучительна, но и радостна для тех, с кем он работал.

«Пиковую даму» я слыхала много раз, хорошо знала

ее музыку. Но когда раздались первые звуки вступления, — дирижировал Рахманинов, — мне показалось, что знакомая мне музыка стала совсем другой. Откуда-то появились новые голоса, все как-то по-иному мело и говорило. Какая-то стихийная громада чувств нахлынула и поглотила меня.

Я поняла, что это действовала все та же властная рахманиновская воля, которая подчиняла себе безоговорочно и инструменты и человеческие индивидуальности.

Изумителен был рахманиновский дирижерский жест: сдержанный, скупой, невысокий, но абсолютно выразительный и убеждающий. Его красивые руки говорили, и нельзя было не понять его желания и не подчиняться ему.

Петербургская весна. Час дня. Двусветный зал Дворянского собрания. На эстраде — хор Марининского театра.

Настроение в публике торжественное. В зале тихо, отдельных голосов не слышно, только шорох идет.

Сегодня Рахманинов дирижирует своей «Литургией». Все было необычайно красиво: и то, что концерт днем и в первый весенний день; и то, что люди кругом какие-то притихшие, вдумчивые.

Входит Рахманинов. Он в черном сюртуке. Еще более суровый и замкнутый, чем обычно. Строго кланяется публике. И так все кругом не похоже на рядовой концерт, такое напряженно-серьезное состояние у зала, что не раздалось ни одного хлопка. Как будто тысячная толпа сговорила, что сегодня это ни к чему. Рахманинов чутьем великого артиста понял настроение людей и оценил его.

Он поворачивается к хору. Пауза. И в тот самый момент, когда раздался первый, мягкий аккорд хора, — яркий луч солнца прорезал зал и осветил стройную фигуру Рахманинова, на фоне белых платьев женского хора.

Творческий запас рахманиновской мысли был неиссякаем. Поэтому и в духовной музыке он, страстный, внутренне горячий, глубоко земной человек, нашел нужные и верные слова для выражения отрешенности от земных страстей. Мог он найти эти слова потому, что сила его творчества безгранична; потому, что музыка его глубоко человечна; потому, что Рахманинову было присуще идеальное чувство меры и проникновения во все движения человеческой души.



А. И. Зилоти и С. В. Рахманинов
Фотография 1902 года



С. В. Рахманинов (с платком на голове) и Э. А. Прибыткова
(рядом справа) в кругу семьи А. И. Зилоти на даче
в Финляндии
Фотография 1915 года

Теперь о некоторых людях, бывших для Рахманинова так или иначе интересными или близкими.

Пожалуй, одной из ярчайших привязанностей Сергея Васильевича был Шаляпин. Сергей Васильевич любил его самого, любил в нем великолепного певца и артиста, любил в нем большого, «трудного ребенка» (так Рахманинов называл Шаляпина).

А Шаляпин преклонялся перед Рахманиновым. Мне приходилось видеть Федора Ивановича в частной жизни, в семье Зилоти, при Рахманинове и без него. При Рахманинове Шаляпин как-то внешне и внутренне подтягивался, потому что он верил ему безоговорочно: что Сережа скажет — то закон. Дружба их прошла через всю жизнь. Сергей Васильевич посвятил Шаляпину один из лучших своих романсов — «Судьбу» на слова Апухтина. И надо сказать, что «Судьбу» Шаляпин пел как-то особенно проникновенно.

— Моя связь с Шаляпиным — это одно из самых сильных, глубоких и тонких переживаний моей жизни, — так говорил Рахманинов о своей дружбе с Шаляпиным.

Петр Ильич Чайковский — вот кто был нежнейшей рахманиновской привязанностью, кто был для него образцом, к которому он стремился всю жизнь. Много говорилось о внутренней общности между Рахманиновым и Чайковским. Я думаю, что основное, что их роднило, — общность духовного мира прежде всего. Вероятно, это одна из причин, почему Рахманинов так любил Чайковского и так изумительно его играл.

Мне привелось слышать неоднократно Концерт b-moll Чайковского в исполнении многих пианистов: Иосифа Гофмана, Эгона Петри и других. Но так раскрыть национальную сущность этого Концерта, так проникнуть в его глубину, как это делал Рахманинов, — никто не мог.

Не менее выразительно звучала в исполнении Рахманинова «Тройка» Чайковского. Всякий раз, как мне приходилось слышать эту вещь в грамзаписи, уже после отъезда Сергея Васильевича из России, я не могла отделаться от мысли, что грустно было Рахманинову на чужбине... В каждой ноте «Тройки» звенела тоска по родной стране, по степям, таким ему близким, по русской природе.

Начало пьесы звучит у Рахманинова бодро, свежо... Еще тоска не полностью овладела его русской душой. Но чем дальше, тем грустнее звенят бубенцы, уходящие в родную степь. Таковую далекую от него...

Рахманинов обожал Чехова. Все в нем было Сергею Васильевичу дорого, близко и понятно: его светлая лирика, умный юмор, любовь к родной природе, жизненная правда. И, наконец, что особенно подкупало и пленяло Сергея Васильевича в Чехове, — это изумительная чеховская музыкальность.

Как и Чехов, Рахманинов мечтал вырваться из будней обывательской жизни, из неправды, окружавшей его. И заслуга Рахманинова в том, что, несмотря на бесчисленные нападки со стороны модернистской критики, несмотря на нелегкую жизнь в молодости, он сумел сохранить в себе и пронести через всю жизнь ненависть к искусственности и неправде в искусстве.

В живописи Левитан был любимым художником Рахманинова. Он часто говорил, что Левитан ему особенно близок по духу, что русскую природу, русскую землю вернее, проще всех показывает Левитан.

Клочок земли, припавший к трем березам,
Далекую дорогу за леском,
Речонку, со скрипучим перевозом,
Песчаный берег, с низким ивняком...¹⁷

Эти проникновенные слова написаны нашим современником, поэтом Константином Симоновым. «Клочок земли ...три березы...», о которых пишет Симонов, как для Левитана, так и для Рахманинова были олицетворением родной русской земли.

•

Хмурый осенний петроградский вечер. Финляндский вокзал. Платформа. Большие часы со скачущими стрелками. Сегодня стрелки на них скачут непростительно быстро.

Перед вагоном стоит Рахманинов с семьей. Он уезжает из России. Я еще раз провожаю его — и теперь уже в последний раз... Встречи — всегда были радостью. Последнее прощанье — неизбывная тоска и слезы.

Два звонка... третий звонок... Прощаемся. Он целует меня и идет в вагон. Поезд трогается. Он машет мне рукой так же, как много, много лет тому назад... Поезд скрылся... Я была единственная, кто провожал его из России.

Уезжать ему было трудно: он метался, не понимая и боясь нового, грядущего,— и сам себя замучил. Там, в особенности в последние годы, его преследовала огромная, действенная тоска по родной земле. Он понял, что совершил ошибку, уйдя от родины, и жестоко страдал. Мечтал вернуться домой — но умер.

Передо мной стоит портрет Сергея Васильевича, который он мне прислал из Америки в 1928 году. Я пишу записки и смотрю на него. Как живой, стоит он перед моим мысленным взором.

Обаяние этого человека было безгранично — неуловимое, властное, бессознательное для него самого. Про Рахманинова не скажешь: «он лучше или хуже других». Просто, он был не такой, как все, и сравнивать нельзя ни с кем. Были люди, которые, не зная Рахманинова-человека, не любили его. Но масса, никогда в своих суждениях не ошибающаяся, покорно и целиком отдавала себя во власть его чудесного искусства. Потому что скромный и замкнутый в жизни,— в музыке, в игре он раскрывал людям прекрасную правду о самом себе.

Ташкент
1952 г.





МАРИЭТТА ШАГИНЯН

ВОСПОМИНАНИЯ О С. В. РАХМАНИНОВЕ

Прежде чем рассказать о встрече и дружбе с Рахманиновым, длившейся пять лет (с февраля 1912 года по июнь 1917), я должна познакомить читателя с той особенной обстановкой, которая подготовила и определила весь, не совсем обычный, характер этой дружбы. В той среде, где я выросла и вращалась с детства, на музыку не смотрели только как на изолированный «вид искусства», которым одни занимаются профессионально, а другие в определенные часы и дни наполняют свой досуг. Мы считали музыку неотъемлемой составной частью всей культуры, причем такое понимание музыки росло и углублялось у нас с каждым возрастом. В детстве оно выражалось в том, что в школе музыка была предметом обязательным, а в семье мы ее постоянно слышали, так как в знакомых мне интеллигентских городских семьях последних лет XIX века и первых XX всегда кто-нибудь играл на рояле или на скрипке и «музичировал» по вечерам вместе с гостями, тоже игравшими и приносившими свои инструменты. Мать моя была хорошей пианисткой, тетка — отличной певицей, учившейся у известного преподавателя пения итальянца Л. И. Джиральдони, а кузины и кузены все обучались игре на каком-нибудь инструменте. Средняя школа развила этот постоянный интерес к музыке.

Московская гимназия Л. Ф. Ржевской, в которой я до

восьмого класса была «пансионеркой» (при гимназии был интернат), славилась своей постановкой музыкального образования. Те из учащихся, которые не жили в интернате, а лишь приходили на дневные уроки, посещали только класс хорового пения с обязательным чтением нот. Для нас же, пансионеров, рабочий день в три часа не кончался, и среди прочих обязанностей мы должны были довольно серьезно учиться и музыке, начиная с игры на фортепиано и кончая уроками по теории и гармонии с решением задач по композиции. Как сейчас помню вечерние коридоры нашей гимназии, скудно освещенные (электричество тогда еще не вошло в обиход), и однообразные звуки нескончаемых гамм и арпеджий, несшиеся из «музыкальной комнаты». Каждая из нас имела свой час для «упражнения» и ревниво сторожила его, чтобы никто не «забил» лишних пяти минут. Хоровое пение преподавал у нас, — тогда еще совсем молодой, — Михаил Акимович Слонов, друг Рахманинова по Консерватории. Красивый брюнет, с отпущенной по тогдашней моде мягкой бородкой, с блестящими темными глазами, страстно любивший музыку, он не только учил нас пению и беседовал с нами о новых русских операх, но и принимал живое участие в наших больших гимназических вечерах, посвященных русским классикам, — он участвовал в вечере-концерте памяти Глеба Успенского, организовал большой платный спектакль «в пользу недостаточных учащихся» (так называли тех, кто не мог внести плату за право учения). Об этом спектакле даже писали в газете. Под руководством Слонова мы разучили «Снегурочку» Чайковского и всю ее отлично сыграли силами старших учениц, обладавших голосами, и нашего соединенного хора. С той поры наизусть помню и хоровую песню:

У нас с гор пото-оки,
Заиграй в овра-ажки,
Весна-красна,
Наша матушка пришла,—
Наша матушка пришла...

и хоровую скороговорку:

Масленица-мокрохвостка,
Уезжай скорей со дво-ра!

и сольные номера, так свежо исполнявшиеся восьмиклассниками... Декорации к этому спектаклю были написаны тоже учениками.

Классом фортепиано руководил у нас один из лучших московских педагогов, великолепный музыкант, профессор Адольф Адольфович Ярошевский. Он, правда, занимался только с самыми талантливыми, но экзаменовал всех. Одним из учителей, ведших класс фортепиано, был Григорий Иванович Шаборкин.

На все сколько-нибудь поучительные для нас концерты доставали нам бесплатные билеты, и мы отправлялись парами, в праздничных формах, во главе с нашей воспитательницей, балтийской немкой, в тогдашнее Благородное собрание, а сейчас Дом Союзов,— но не в концертный зал, а в «артистическую», большую комнату, где сейчас собираются обычно до начала вечера члены президиума; там на мягких красных диванах мы размещались чинно и слушали концерт в непосредственной близости от эстрады. Если же концерт происходил в Консерватории, то нам чашенько ставилось несколько рядов стульев прямо на эстраде.

Так, еще девочкой, я несколько раз в непосредственной близости слушала и Рахманинова, и виолончелиста Пабло Казальса, и пианиста Иосифа Гофмана, и дирижера Артура Никиша... Наши воспитательницы (немка «фрёлейн» Матцлер, француженка «мадмуазель» Луиза Муше) сами были не только музыкальны, но и музыкально образованны, вели с нами по вечерам, когда мы выучивали уроки, душевные беседы о жизни крупных композиторов, о влиянии музыки на характер, выравнивании ею острых сторон характера, животворном действии на здоровье и нервы. Луиза Муше, родом швейцарка из Женевы, рассказывала нам о швейцарском народном празднике виноградарей (*Fête des vignerons*), пела народные швейцарские песенки, посвященные сельскому труду, и часто говаривала, что в музыкальном отношении народ всегда был культурнее интеллигенции: «Он давно ввел музыку в свой быт, общественный и семейный, и она облагораживает характер крестьян, делает его общительным, а интеллигенции нужно еще учиться этой роли музыки в жизни, особенно в России, где только еще начинают вводить музыку в школьное

образование и бесплатные дневные симфонические концерты на курортах...» Когда мы спрашивали ее, в чем же выражается это влияние музыки на характер, она приводила бесчисленные рассказы о том, как действует музыка на животных: на змею, кошку, лошадь в цирке, переходила на благотворительное действие ее на человека и объясняла: «Древние греки считали ритм божественным, а разные дикие народы видят в нем колдовство и волшебство, — так удивительно действует ритм на все живое. А кроме ритма, в музыке есть еще и мелодия, и гармония, — они настраивают, возвышают, успокаивают душу, соединяют людей в одном действии, в одном настроении, — а действовать вместе гораздо легче, чем порознь, и гораздо важнее для культуры, которую нельзя построить усилиями одиночек, а только совместным трудом миллионов».

Не все ее речи доходили в те годы до нашего сознания, но они составляли «резервный фонд» нашего воспитания, западали, подчас бессознательно, в душу, наслаивались на другие поучительные услышанные речи и впоследствии неожиданно возникали вдруг в памяти во всей их ясной осмысленной глубине. Много лет спустя, кажется еще до первой империалистической войны, все газеты обожало страшное сообщение о гибели огромного океанского парохода «Титаник». Немногие из спасшихся рассказали потом о разных трогательных и страшных сценах гибели отдельных людей, и это было напечатано в газетах. Лодок было мало, их хватило в минуту катастрофы только для женщин и детей. Большой оркестр, обслуживавший на пароходе богатую публику, не мог рассчитывать ни на лодки, ни на спасательные пояса. Оркестранты знали, что им не суждено спастись, и они вышли со своими инструментами на палубу. Если бы они отдались думам о близких, каждый пережил бы свою страшную гибель в одиночку, может быть, в бессмысленной предсмертной борьбе со стихией, в безумии. Но оркестранты, не сговариваясь, вынули свои инструменты, сели, как рассаживались всегда в оркестре, заиграли бетховенскую симфонию, столько раз игранную ими раньше, и под бессмертные звуки ее, слаженно, совместно, торжественно, помня и исполняя каждый свою партию, но слыша и слушая целое, уходили они из жизни с удивительным высоким спокойствием, не переста-

вая играть, покуда волны не дошли до инструментов и не затонула медленно опускавшаяся в воду палуба.

Нельзя было читать этот рассказ без слез. И когда я впервые прочла его, передо мной вдруг сразу встала в памяти моя мадемуазель Муше из далекого детства и ее речи о воспитывающем действии музыки, о великом уроке совместного действия, которому она учит людей...

В студенческие годы из «обязательного» предмета образования и воспитания музыка уже превратилась для нас в потребность.

Получив в школе знание музыкального языка и умение постигать логику его развития, воспитав свой слух и музыкальный вкус, мы просто уже не могли обходиться без музыки, следили за концертами, за новинками, старались не пропустить ни одного крупного заезжего исполнителя, хорошо понимали и горячо обсуждали особенности и характер исполнения разных пианистов и дирижеров, спорили о направлениях в музыке. Эта потребность молодежи в музыке учитывалась и устроителями концертов, выделявшими для студентов дешевые места. Такие дешевые места стоили обычно пятьдесят копеек (студент мог дважды скромно пообедать на эту сумму или один раз — в хорошем ресторане), и были они «стоячими». Нужно было по-настоящему очень сильно любить музыку, чтобы ради нее отказываться подчас от обеда и в течение трех часов, не присяживаясь, стоять. Чаще всего так стояли мы, слушая очередной концерт, за колоннами Большого зала тогдашнего Благородного собрания.

Когда же кончилась студенческая пора и наступила зрелость, музыка из «обязательного предмета» в школе, «потребности» в студенческие годы превратилась для нас в проблему культуры, которую мы обсуждали философски уже не в отдельных ее проявлениях (тот или иной композитор, то или иное исполнение), а в самом ее существе, в связи ее с эпохой, с мирозерцанием, с основными вопросами жизни и смерти. Разумеется, происходило это среди людей более или менее близких к областям литературным и художественным.

Помню, как в узком кругу, где я тогда вращалась, мы часто устраивали множество всяких докладов, чтений, собраний на темы вроде, например, следующих: «Мелос как

рождение звуко-слова», «Распад музыкального мышления как симптом гибели культуры», «Организирующая роль музыки», «Логос и мелос» и тому подобное. Такие доклады не были отвлеченными. Часто они покоились на очень близких, современных примерах, строились на всевозможных аналогиях, затрагивающих политику. Еще будучи студенткой, я слышала в одном доме доклад «Коллектив и толпа», сделанный молоденьким студентом философского факультета, и он мне настолько понравился, что весь ход рассуждений в нем я могла бы пересказать и сейчас. Строился он главным образом на аналогии человеческого коллектива с оркестром, где каждый дает свое, потому что участвует в организованном целом; и на аналогии толпы с беспорядочным потоком звуков, где каждый теряет свое и заглушается, потому что участвует в неорганизованном целом. И сама я, подходившая к музыке именно как к силе организующей, воспитывающей, считала ее «хранительницей культуры», а данное состояние музыки — показателем здоровья или неблагополучия культуры в целом, показателем борьбы различных начал в ней — ясных, созидательных, мужественных начал добра и разума (Бах, Гайдн, Гендель, Моцарт, Бетховен, Глинка) и разрушительных, стихийных, разнуздывающих, только сенсуалистических, обезличивающих, лишаящих внутренней чистоты и благородства. Для тех, кто мыслил одинаково со мной, даже Р. Вагнер стоял в те годы под знаком вопроса, — с него (нам казалось) начиналось «расковывание стихий музыки». Но Вагнеру мы «прощали» многое за его участие в революции. Мы не принимали безоговорочно и всей той борьбы, какую вела в семидесятых и восьмидесятых годах «Могучая кучка», борьбы, отзвуки которой еще звучали в девяностых годах, а преображенно чувствовались и в девятисотых.

Своеобразно относились мы к Чайковскому. Близкие по времени явления культуры, отошедшие лишь на небольшую дистанцию, всегда судятся не совсем справедливо и понимаются хуже, чем когда отступят на более внушительное расстояние. Помню, мои товарищи по философскому факультету, который я тогда только что кончила, ставили Чайковскому в минус как раз его «артистизм», то есть замечательное качество: профессиональную преданность

музыканта музыке, умение во всем различить стоящее и отделать его от преходящего и малоценного, его то л е р а н т н о с т ь к чуждым ему композиторам; осуждали меланхоличность и пессимизм, отсутствие в нем «широкой философии», «мировоззрительного начала», которое он защищал бы, как борец. Правда, вспоминая о споре его с Цезарем Кюи, пропагандистом «Могучей кучки» (далеком споре семидесятых годов), мы были целиком на стороне Чайковского, и утверждения Кюи о том, что классики «скучны» и что многое в них «устарело», что слушать их современнику «просто не нужно и тяжело» и т. д., мы считали в то время узостью его музыкального мышления. Но голый артистизм, по-нашему, также не мог быть, с этой точки зрения, идейной платформой, и преимуществом «кучкистов» было наличие своей платформы, а «недостатком» Чайковского, как нам казалось, — отсутствие ее. Мы в те годы (1908—1910) еще не понимали, насколько связаны были «кучкисты» с политическим расцветом шестидесятых годов, повлиявшим и на семидесятые годы, и насколько симпатии русского общества к движению за реализм в музыке, в живописи, в литературе были выражением общего революционного настроения передовых кругов. Если начинались споры и в них упоминалось о «движении за реализм» в его связи с общим освободительным движением, — у нас, бывало, спорили о том, что́ и как принимать за реализм, говорили о реализме «ограниченном», «сусальном», замыкающемся в узкодомашнем понимании народного начала, и противопоставляли ему реализм человеческий, могучий, перерастающий крышу родного дома на десятки саженей, как дуб, как секвойя, — реализм Бетховена, Шекспира, Гете, Пушкина. У нас было и свое понимание Глинки, которое мы яростно отстаивали, — величие Глинки заключалось, по-нашему, в том, что он приобщил русский народный мелос к вершинам европейского развития музыки, дал зазвучать народной русской песне в классических формах, отвоенных мировыми мастерами музыки. И мы нападали на узких толкователей Глинки, замыкавших его значение лишь в четырех стенах национальной музыки, целиком выросшей из народной песни. «Тогда он остался бы Верстовским, Варламовым, а не вырос бы в Глинку», — кричали мы в ответ «узким националистам».

Эта страстная потребность философствовать, превращать явления искусства в общие явления всей мировой культуры — была искони русской особенностью. Глубоко неправы (и делают вредное дело, по-моему) такие составители у нас различных сборников, которые подбирают и освещают свой материал лишь под узким углом зрения «борьбы за национальное» или за «народное», очень односторонне понимая это последнее именно как национальное и только. Это противоречит всему историческому облику русского интеллигента, всему характеру развития русской общественной мысли, всегда, с глубочайшей страстностью, ставившей перед собой общечеловеческие цели, охваченной общечеловеческими интересами, имевшей перед собой благо не одного своего народа, но и всего человечества. Во всяком случае, многие из нас, тогдашних студентов, отлично понимали, что в Героической симфонии Бетховена, в сильнейших вещах русской классики в тысячу раз больше революционного, передового, идущего в ногу с пробуждающимся человечеством, нежели в мнимо революционных потугах музыкальных модернистов.

Вот такой широкий, общеполитический подход к музыке, как к явлению всей культуры в целом, определил и отношение молодежи десятых годов нашего века к Сергею Васильевичу Рахманинову.

*

В десятых годах в русской музыке было три наиболее известных крупных композитора: Александр Николаевич Скрябин, Николай Карлович Метнер и Сергей Васильевич Рахманинов. Музыка Скрябина уже тогда была подхвачена теософскими, антропософскими, декадентскими кругами. Музыка Метнера продолжала классические традиции Бетховена, Брамса, соединяя германизм со славянским началом. Музыка Рахманинова, развившаяся в русле русской национальной классики, лиризмом своим смыкалась с Чайковским, но ей присуща была своя особая, холерическая мужественность, которую мы, подыскивая подходящие слова, звали «смуглой краской рахманиновской». У каждого из этих больших музыкантов была своя «критика», и притом более или менее постоянная. Скрябин усердно пояснял и пропагандировался его фанатичным приверженцем

Л. А. Сабанеевым, — и это была вредная пропаганда «направления», то есть Сабанеев защищал, выдвигал, проповедовал не то лучшее, что есть в музыке Скрябина, а его наивные идеалистические тексты. Метнер не был у критиков в чести; почти каждый из них и в каждой рецензии так или иначе задевал его за мнимую «сухость». Это настойчивое упоминание о сухости, «книжности», научности, традиционности, отсутствии эмоционального, душевного начала — при постоянном изъявлении холодного уважения к Метнеру — было просто непонятным для многих из нас, хорошо знавших и любивших музыку Метнера. Ведь стоило только представить себе гениальное певучее начало знаменитой Сонаты-баллады *Fis-dur op. 27*, чтобы очутиться в царстве мелодичнейшей лирики, берущей за душу, и пресловутое обвинение в «сухости» разлетелось бы в прах.

Но Метнер, хоть и ранимый постоянно критикой, все же рассматривался ею как представитель определенного идейного направления. А критики, даже и поднимавшие Рахманинова на щит, и среди них такие серьезные, как Н. Д. Кашкин, Б. В. Асафьев и другие, еще не понимали той большой идейной роли, которую музыка Рахманинова играла.

Я уже писала об отношении к музыке вообще, какое складывалось в определенных кругах Москвы. Скажу теперь о другом, характерном для такого же узкого круга ценителей, но противоположного толка. В этих близких модернизму (литературному, художественному, музыкальному) кругах высшим критерием искусства была степень его формальной новизны. Все, что не носило в себе элементов такой «новизны вообще», новизны во что бы то ни стало, непохожести на прежнее, на старое — тотчас получало кличку «эклектики».

Критерий обязательной формальной оригинальности как таковой не историчен и очень опасен для художника. Изменяется жизнь, растет общество, меняются его интересы и потребности, цели и трудности, — и сын своего века, художник, стремясь говорить с народом о том, чем в данный миг живет общество, ищет средств для выражения этой глубоко нужной и ему самому, и его обществу темы времени; тогда язык музыки (подобно языку литературы) меняется и обновляется сам, не только поисками

и талантом творца, но и воздействием на него всей силы совершающихся общественных перемен. Так рождается подлинное искусство. Но вот наступают как будто эпохи «застоя», которые так хорошо называются «безвременьем». Душно, как перед грозой, время кажется остановившимся, внеисторичным. В воздухе, в настроении общества — ожидание, страстная потребность, чтобы произошло что-нибудь, чтобы ритм времени снова стал ощутимым. Так было в России в начале XX века. Многие русские интеллигенты становились неврастениками, болели глубоким внутренним кризисом, пытались найти помощь у таких же больных и сомневающихся, как они. Для интеллигенции, оторванной от народа, — это эпоха усиленного личного общения, интенсивной переписки подчас не знакомых лично людей. И в это время, отрываясь от глубокой жизни народа, от темы истории, — критерием искусства становится требование новизны формы, новизны во что бы то ни стало, той оригинальности оболочки, которая будоражила бы, ошеломляла человеческое восприятие, заставляя думать, что тут скрыто большое, нужное, новое содержание, в которое можно верить, за которым можно идти. Обычный, повторный язык искусства, продолжающий развиваться в традиционных и, как это кажется, исторически уже исчерпанных формах, начинает набивать оскомину и наживает себе ярлык «эклектического», — самое страшное для художника обвинение.

О Рахманинове можно было в десятых годах часто слышать: «Ну, он гениальный исполнитель, а как композитор — он эклектик». До самого Рахманинова это, конечно, доходило. Москва была тогда очень маленькая, до того маленькая, что и представить сейчас трудно. Дом Благородного собрания, на наших глазах как бы приземлившийся и ставший крошкой, казался тогда великаном на фоне узкого горлышка Тверской улицы, выходившей к небольшой Иверской часовне, от которой тянулись лавочки Охотного ряда. И еще потому Москва казалась маленькой, что небольшой круг людей, — публика, бывавшая на концертах, на выставках, в партере театров, — был почти неизменен, очень ограничен числом, все знали друг друга, знали вкус и возможное мнение каждого, и такое словечко, как «эклектик», не могло не обещать всю эту ограниченную чис-

лом группу людей. Входявшие в нее москвичи, быть может и бессознательно для них, считали себя «солью земли», обществом, которое представляет собой Россию, делает ее историю. Побывав в их среде, вы медленно обволакивались этой самоуверенностью, проникались чувством «безвременья», теряли представление о том, что творится за стенами концертных залов и особнячков разных обществ — «Психологического», «Философского», «Литературно-художественного кружка», «Общества эстетики», «Религиозно-философского», «Дома песни» и т. д. и т. д., а если газеты вдруг доносили до нас раскаты грома народных восстаний, то нам это казалось делом «второго плана», а на переднем плане действовал и духовно руководил узкий круг избранных. Между тем это были годы величавых предгрозовых зарниц революции. В апреле 1912 года раздались страшные ленские выстрелы, прозвучал в Государственной думе черносотенный лозунг министра Макарова: «Так было, так будет!», а в ответ на десятках предприятий бастовали рабочие и в разных местах России восставшие крестьяне жгли хутора и имения. Это были годы легального выхода большевистской «Правды», хотя ее маленькие, драгоценные страницы не доходили до наших кругов. Но голос смелых большевиков — депутатов IV Государственной думы доходил до нас через другие газеты, а безработных, выбрасываемых тысячами с предприятий, мы видели собственными глазами на улицах. Студенческая молодежь участвовала во многих денежных сборах для них и не мало гордилась оказанным ей доверием. К нам приходили неведомые люди — «товарищи товарищей наших товарищей», — шепотом рассказывали, как и что надо делать, снабжали бланком с печатью, куда надо было вписывать фамилию и сумму, полученную от жертвователя, и мы собирали в помощь бастующим довольно крупные деньги у самых разных, мало подходящих для этого москвичей, чувствуя, что одни в душе не против помочь, другие боятся не помочь, третьих надо припугнуть, чтобы раскошелились.

Сейчас, оглядываясь на далекое прошлое, думаю, что, при всем политическом невежестве, мы, в сущности, отражали на себе, в узком своем кругу, медленный революционный подъем, нараставший в те годы, но только он принимал у нас особый характер борьбы за здоровое искус-

ство. Быть может, именно этим неосознанным революционным подъемом и было вызвано мое отношение к Рахманинову и его музыке.

Рахманинов находился в те годы в зените своей славы. Концерты его каждый раз сопровождались потрясающими овациями, многие «рахманисты» ездили за ним из города в город, чтобы присутствовать на этих концертах. Публика часто до глубокой ночи сторожила его у подъезда, не давая ему выйти, а из большой черной наемной кареты, увозившей обычно Рахманинова домой, администратору приходилось иной раз «вытаскивать» забившихся в нее фанатичных поклонниц. Казалось бы, именно Рахманинову, из трех крупнейших композиторов тех лет, выпало наибольшее счастье, наибольшее народное признание. А между тем с самим Сергеем Васильевичем творилось что-то странное. Как раз в те годы полного внешнего успеха и благополучия он был тяжело раним отношением к себе некоторой части профессиональных кругов, сомневался в собственном творческом даре, болел тем состоянием души, которое англичане зовут «inferiority complex» (комплексом собственной неполноценности). Он один как будто стоял «вне направления», не говорил «нового слова», писал, как «эпигон».

За колоннами, где всегда всё знали о любимых музыкантах, можно было услышать разговоры о тяжелом состоянии Рахманинова. Внешний вид его никогда не обманывал молодежь. Несмотря на его «западноевропейскую» внешность, крайнюю подтянутость, застегнутость, даже высокомерие, усугубленное очень высоким ростом, заставлявшим его глядеть на собеседника сверху вниз, мы всегда чувствовали в нем русского, насквозь русского человека. Стройный, гладко стриженный и выбритый, Рахманинов не обманывал молодежь ни своей внешней сдержанностью, ни холодом очень красивого, породистого лица, ни насмешливостью, всегда присущей ему; мы угадывали по каким-то неуловимым черточкам, по внезапной сутулинке его плеч, по взгляду, брошенному в залу, по ... даже и не сказать по каким признакам (острые глаза молодежи высматривают все в человеке и сквозь человека), — мы угадывали, что ему тяжело, что он устал, не знает, как и что дальше.

Подруги мои по гимназии Л. Ф. Ржевской, особенно близкие, — Е. П. Вельяшева (сейчас музыкальный педагог), Л. К. Лепинь (сейчас профессор химии в Риге), — учились в Консерватории и отлично играли. Друзья по философскому факультету тоже выдались музыкальные, у многих дома были рояли (и даже два, чтобы играть оркестровые произведения, переложенные для фортепиано). Мы часто после семинаров по философии собирались друг у друга и до утра иной раз философствовали о музыке. Помню, тогда я впервые услышала о трагическом неуспехе Первой симфонии Рахманинова и разного рода объяснения этого неуспеха. Подходили мы к нему совсем не так, как нынче, когда многое открылось благодаря публикациям писем Рахманинова, воспоминаний современников, восстановлению партитуры Симфонии и ее исполнению.

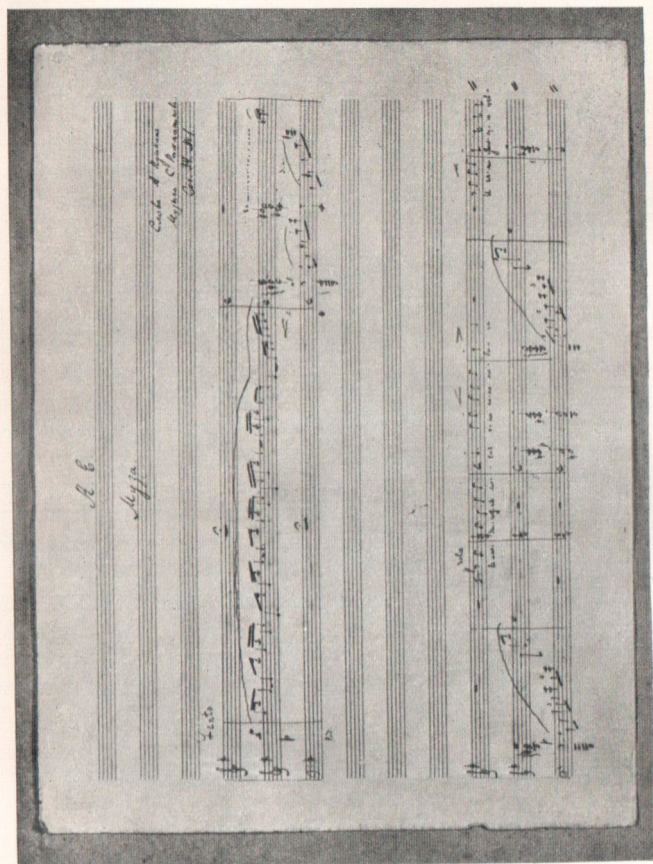
В ту пору лишь «старики» — отцы моих друзей — могли рассказать о ней (в год ее единственного исполнения мне самой было только девять лет), и хотя среди них кое-кто и слышал это первое исполнение, но, помню, ни разу не объяснил неуспеха плохим дирижированием Глазунова. Больше того, мне запомнилось обратное суждение человека, в основном к Рахманинову благожелательного; он как-то сказал: «Это еще хорошо, что Рахманинов дирижировал не сам. Возьмись он сам за дирижерскую палочку — нервный шок от провала был бы для него гораздо сильнее».

Спустя полвека, когда я впервые услышала эту Симфонию в исполнении такого замечательного дирижера, как Курт Зандерлинг, у меня все же не получилось цельного впечатления. Слушалась она обрывисто, кусок за куском, несмотря на ряд удачных эпизодов, утомила и не убедила.

Мне сейчас кажется, когда я собираю в памяти все, что связано у меня в далеком прошлом с беседами об этой Симфонии, что молодой Рахманинов в этой вещи поставил перед собой проблему новаторства, но не органически, не сиюсь выразить в ней голос своего времени, его стремлений и поисков выхода, а лишь поддавшись внешнему «веянию» времени, требовавшего новизны. Это не тот Рахманинов, который вошел в историю музыки! Но как хотелось бы, — из любви к его дорогой памяти, — быть неправой в этом...



С. В. Рахманинов
Фотография 1913 года



Автограф первой страницы романа «Муза» Рахманинова
с посвящением Р. Е. (М. С. Шагинян)

Продолжаю свой рассказ. По тогдашнему нашему убеждению, болезнь пришла к Рахманинову не от провала Симфонии, даже не от собственного разочарования в ней, а от внезапной утраты пути в будущее, то есть от потери веры в себя как новатора. Понятно, каким убийственным должен был быть для него этот прилепившийся к нему, страшный для него, окончательно подрывавший его силы, несправедливый, лживый ярлык «эклектика» и «эпигона» и хвалебные статьи Сахновского, подчеркивавшие безвыходную грусть его музыки.

Еще не понимая целиком всей трагедии Рахманинова, но уже чувствуя ее инстинктом, я шла после всех этих философских споров к Лепинь или к Вельяшевой, и ночь заканчивалась для нас игрою ими в четыре руки Второго фортепианного концерта Рахманинова.

После западничества наших тогдашних модернистов, Концерт Рахманинова производил в слушателях освежающую разрядку. До сих пор помню ощущение, с каким всякий раз я переживала этот Концерт в исполнении самого Рахманинова.

Глубоко современное понимание того, что такое — раскрытие в музыке жизни своего общества, запросов и характера человека своей эпохи. Повесть в звуках об историческом перепутье, о чеховском безвольном интеллигенте, который тоскует по действию, по определенности и не умеет найти исхода внутренним силам. Впрочем, исход во Втором концерте есть, он в великой, сердечной человечности, в той любви к прекрасному в человеке, которая и движет борьбой за лучшую жизнь для него. Все это мы слышали, когда сами играли Второй концерт. Пишу «мы играли» — потому что, куда играли подруги, все мы участвовали в их игре, читая страницу глазами, чтобы перевернуть ее, впитывая разворачивающуюся широкую мелодию из первой части и подпевая ей словно напросившимися на эту музыку словами: «Мою любовь, широкую, как море, вместить не могут жизни берега...»

Такое излияние красоты и правды — и такой душевный мрак музыканта! Мудрено ли, что захотелось написать Рахманинову, донести до него это отношение к нему молодежи, веру в него — живого, нужного для подлинной русской культуры.

Был февраль 1912 года. Москву не очищали от снега.

Зима приглушала всякий уличный шум, стены домов не испытывали городской дрожи,—полная, глубокая, ватная тишина окутывала московские ночи. Снег густо лежал на мостовой, на крышах, на карнизах; бульвары стояли в серебре, по снегу мягко скользили бесчисленные извозчицьи сани, автомобили были редчайшей редкостью. В феврале мела вьюга, мела так, что иной раз пешеход в центре города чувствовал себя потеряннным, одиноким, унесенным куда-то в старинные классические русские пространства, в пушкинскую «Метель». Тогда именно ходил по переулкам Арбата и Пречистенки молодой Андрей Белый, писавший свою «Четвертую симфонию» о московской метели.

Через месяц исполнялось пятнадцать лет со дня провала Первой симфонии Рахманинова, которой дирижировал Глазунов 15 марта 1897 года в Петербурге. И, как тогда, — словно справляя страшный юбилей, — Рахманинов выехал на гастроль в Петербург, где он должен был дирижировать оперой «Пиковая дама» в Мариинском театре.

Мог ли он не вспомнить в Петербурге своего провала? Не отразится ли на нем это воспоминание, ускорив его болезнь, сделав его еще более сомневающимся в себе?

Именно тогда, в февральский метельный вечер, я и решила написать ему и послать письмо вдогонку в Петербург, вложив в это письмо всю веру в него, какую мы испытывали. И в чужом городе, с утра до вечера занятый, окруженный множеством людей, Рахманинов, видимо, почувствовал волну нежности, пробившуюся к нему из Москвы, от московской молодежи, потому что сразу же ответил на письмо, — с готовностью беседовать, с удивительной добротой и всегда присущим ему легким, мягким юмором.

Я не захотела назваться и подписала свое письмо нотой Re. В квартире, где я жила, вся были предупреждены, что если придет письмо, адресованное «Re», — то это для меня. Рахманинов обратился ко мне в ответном письме, как к Re, и потом, до последней встречи нашей в июле 1917 года, всегда и писал, и называл меня Re; и, по-

святив мне свой романс «Муза», поставил в посвящении Re*.

*

На каждое письмо Рахманинова, особенно до личного нашего знакомства, то есть до начала декабря 1912 года, приходились десятки моих писем. Я писала ему, вероятно, о многом, чем жило и дышало тогдашнее русское общество (сейчас уже и сама не помню!), — с одной-единственной, поглощавшей все мое отношение к нему, мыслью: дать Рахманинову пережить и понять историческую необходимость его музыки, прогрессивность ее, в тысячу раз большую, чем все формальные выдумки модернистов, будто бы шедших к далекому будущему человечества и предвосхищавших это будущее. Лейтмотивом моих писем было то, что когда-то я усвоила в детстве от своих первых учителей: единственный верный критерий музыки — это характер ее действия на слушателя. Если она очищает, организует, поднимает его душу, возбуждает благородные и мужественные начала в нем, помогает ему бороться с хаосом, со стихийностью, с низменными началами характера, направляет его на большие исторические свершения, наконец, соединяет его со всем человечеством, значит — это настоящая музыка, идущая в авангарде своей эпохи. И если, наоборот, она развязывает в человеке его низменное, чувственное, хаотическое, мельчит и разрушает душу, то в какие бы оригинальные одежды ни была обряжена такая музыка, — она реакционна, лжива, вредна, противна самой природе того, что греки называли «мелосом». Тщательно отыскивая каждую новую черту и черточку в даровании Рахманинова, постоянно указывая на его гениальную одаренность, создававшую в слушателе безграничное доверие к Рахманинову — композитору и исполнителю, доверие, словно он берет вас за руку и ведет, и вы знаете, что выведет; наивно разбирая иной раз

* В Лондоне вышла книга о Рахманинове, написанная В. Серовым. В этой книге письма Рахманинова ко мне переведены на английский язык местами неверно, и отношения наши, чистые и дружеские, представлены в ложном свете.

любимые мною его вещи (и прежде всего Второй концерт), чтобы оттенить то, чего не было у Чайковского, чего нет у «кучкистов», что присуще ему одному, как современнику Чехова, Толстого, Левитана и т. д., я упорно убеждала его, что он нужный народу творец, обязанный решить историческую задачу, противостать разладу и неразберихе в музыке, мистике и теософии и восстановить линию развития передовой русской музыкальной культуры.

Каждое мое письмо было для меня самой творчеством: убеждая его, я училась дальше тому направлению в искусстве, которое ему «проповедовала» как его собственное. По ответным письмам я знала, что именно такого отношения и недоставало ему, и если чем-нибудь можно было ему помочь, так именно таким широким взглядом на его роль в русской музыке.

Приведу здесь пятое письмо Рахманинова ко мне, потому что оно, во-первых, рисует во всей прелести характер и стиль самого Рахманинова, во-вторых, достаточно точно показывает сущность нашей «дружбы в письмах», раскрывая в то же время ребячливую наивность многих моих собственных высказываний, и, в-третьих, хотя оно полно глубокого скептицизма, сомнения в себе самом и в своем будущем, в нем все же теплится тайная вера в то, что он еще может создать большие вещи.

«Кроме своих детей, музыки и цветов, я люблю еще Вас, милая Re, и Ваши письма. Вас я люблю за то, что Вы умная, интересная и не крайняя (одно из необходимых условий, чтобы мне «понравиться»); а Ваши письма за то, что в них везде и всюду я нахожу к себе веру, надежду и любовь: тот бальзам, которым лечу свои раны. Хотя и с некоторой пока робостью и неуверенностью,—но Вы меня удивительно метко описываете и хорошо знаете. Откуда? Не устаю поражаться. Отныне, говоря о себе, могу смело ссылаться на Вас и делать выноски из Ваших писем: авторитетность Ваша тут вне сомнений... Говорю серьезно! Одно только не хорошо! Не уверенная вполне, что рисуемый Вами заглазно портрет как две капли сходен с оригиналом, Вы ищете во мне то, чего нет, и хотите меня видеть таким, каким я, думается, никогда не буду. Моя «преступная душевная смиренность» (письма Re), к сожалению, налицо,—и моя «погибель в обывательщине» (там же) мерещится

мне, так же как и Вам, в недалеком будущем. Все это правда! И правда эта оттого, что я в себя не верю. Научите меня в себя верить, милая Re! Хотя наполовину так, как Вы в меня верите. Если я когда-нибудь в себя верил, то давно — очень давно — в молодости! (Тогда, кстати, и «лохматый» был: тип, несомненно, более предпочитаемый Вами, чем... Немирович-Данченко, что ли, которого ни Вы, ни я не любим, и пристрастие к которому Вы мне ошибочно приписываете). Недаром за все эти двадцать лет моим, почти единственным, доктором были: гипнотизер Даль да две мои двоюродные сестры (на одной из которых десять лет назад женился и которых также очень люблю и прошу пристегнуть к списку). Все эти лица или, лучше сказать, доктора учили меня только одному: мужаться и верить. Временами это мне и удавалось. Но болезнь сидит во мне прочно, а с годами и развивается, пожалуй, все глубже. Не мудрено, если через некоторое время решусь совсем бросить сочинять и сделаюсь либо присяжным пианистом, либо дирижером, или сельским хозяином, а то, может, еще автомобилистом... Вчера мне пришло в голову, что то, что Вы желали бы во мне видеть, имеется у Вас сполна под рукой, налицо, в другом субъекте — Метнере*. Описывая его так же метко, как меня, Вы желаете мне привить все ему присущее... Недаром в каждом письме половина места уделена ему, и недаром Вы бы меня желали видеть именно в его, в их обществе, в этом «святом месте, где спорят, отстаивают, исповедуют и отвергают» (письма Re). Не там ли увижу я и «теперешнюю молодежь, легко владеющую стихом и, увы, безмерно далекую от истинной поэзии» (письма Re). Это «лохматые», наверно! Хорошо еще, что центральная фигура, объект, выбрана на этот раз удачно. Действительно, сам Метнер не тот «лохматый», каким бы Вы желали меня, в крайности, видеть. И никакого предубеждения у меня против него нет. Наоборот! Я его очень люблю, очень уважаю и, говоря чистосердечно (как, впрочем, и всегда с Вами), считаю его самым талантливым из всех современных композиторов. Один из тех редких людей, — как музыкант и человек, — которые выигрывают

* Речь идет о Н. К. Метнере.

тем более, чем ближе к ним подходишь. Удел немногих! И да благо ему будет. Но то Метнер: молодой, здоровый, бодрый, сильный, с оружием — лирой в руках. А я душевнобольной, милая Re, и считаю себя безоружным, да уж и достаточно старым. Если у меня что есть хорошего, то уже вряд ли впереди... Что же касается общества Метнера, то бог с ним. Я их всех боюсь («преступная робость и трусость!» письма Re) и предпочту этой «гуще подлинного искусства» (там же) Ваши письма... И зачем я Вам все это пишу, милая Re? «Наедине со своей душой» я недоволен содержанием этого письма.

В заключение несколько слов другого порядка. Всегда внимательный к Вашим словам и просьбам, пишу это письмо «сонным, весенним вечером». Вероятно, этот «сонный вечер» причиной тому, что я написал такое непозволительное письмо, которое прошу Вас скорее забыть... Окна закрыты. Холодно, милая Re! Но зато лампа, согласно Вашей программе, стоит на столе и горит. Из-за холодов те жуки, которых Вы любите, но которых я терпеть не могу и боюсь, — еще, слава богу, не родились. На окна у меня надеты большие деревянные ставни, запираемые железными болтами. По вечерам и ночью — мне так покойнее. У меня и тут все та же преступная, конечно, «робость и трусость». Всего боюсь: мышей, крыс, жуков, быков, разбойников, боюсь, когда сильный ветер дует и воет в трубах, когда дождевые капли ударяют по окнам; боюсь темноты и т. д. Не люблю старые чердаки, и готов даже допустить, что домовые водятся (Вы и этим всем интересуетесь), иначе трудно понять, чего же я боюсь даже днем, когда остаюсь один в доме... «Ивановка» — старинное имение, принадлежащее моей жене. Я считаю его своим, родным, — так как живу здесь 23 года. Именно здесь давно, когда я был еще совсем молод, мне хорошо работалось... Впрочем, это «старая погудка». Что же Вам еще сказать? Лучше ничего. Покойной ночи, милая Re! Будьте здоровы и постарайтесь вылечить также меня... Я Вам теперь не скоро, вероятно, напишу.

С. Р.

8-е мая 1912 г.»¹

Читатель видит, что в своей тревоге за Рахманинова я начала прибегать к имени Николая Карловича Метнера, которого и Рахманинов признал в своем письме «самым талантливым из всех современных композиторов». Музыку Метнера я знала, конечно, уже давно, а с семьей Метнеров познакомилась в том же 1912 году. Еще до своего первого письма Сергею Васильевичу я решила написать большую статью о нем и примерно к концу марта набросала на нескольких страничках тезисы этой статьи. Они-то и привели меня в дом Метнеров.

На Пречистенском (сейчас Гоголевском) бульваре, по правую руку, если идти от Арбатской площади, полвека назад стоял особнячок в глубине двора, — он и сейчас стоит; и в этом особнячке находилась редакция довольно непопулярного и не особенно широко известного в те годы издательства «Мусaget». Помню, совсем по-детски повязала я мои «тезисы» красным шелковым шнурочком и стала дожидаться в приемной редакции, пока уйдет последний посетитель, чтобы переговорить с редактором с глазу на глаз. Мне его описывали как «злющего немца», крайне аккуратного и привередливого человека, и, может быть, в надежде задобрить его я и пустила в ход красный шнурочек. И вот секретарь, А. М. Кожебаткин, с мефистофельской улыбочкой на лице, проводил последнего посетителя и приоткрыл передо мной дверь в кабинет редактора. Пунцовый московский закат заливал комнату. Кто-то встал из-за стола, кому-то я протянула тезисы, наступило долгое молчание, покуда перелистывались мои странички, — и, наконец, я очутилась лицом к лицу с человеком оригинальной внешности: два зеленых глаза под прямыми бровями, прямой короткий нос, высокий лоб, удлинённый лысинкой, и каштановые кудри по обе ее стороны, бритый подбородок с ямочкой, тонкие губы аскета, со следами пореза от бритвы над ними, — необычное, нерусское лицо, и необычный, нерусский голос произнес как-то уж совсем не по-редакторски: «Такой ребенок на вид — и столько взрослой самоуверенности в писании». Мы тут же поспорили о Рахманинове. Э. Метнер разделял мою принципиальную позицию, но считал, что я преувеличиваю в нем музыканта. Я защищала Рахманинова яростно, словно предчувствовала, каким насилием над всеми моими взглядами, какой

тиранией будет мнение этого странного бритого аскета с лицом не то Лютера, не то Бисмарка во всех наших будущих спорах. В конце концов, статья была мне заказана, и, возвращая тезисы, Метнер спросил, знаю ли я музыку Николая Карловича, хочу ли познакомиться с ней поближе. Знакомство с семьей Метнеров состоялось очень скоро; я ближе и глубже узнала творчество Н. К. Метнера — в домашней обстановке, где он часто играл свои вещи для друзей и знакомых. Вот откуда и появились упоминания в моих письмах к Рахманинову о Метнерах. Мне страстно хотелось сблизить Сергея Васильевича с Метнерами, показать ему то, что восхищало меня в этой семье, — глубокую внутреннюю культуру быта, принципиальность во многих суждениях, содержательное использование времени, напоминавшее наш семилетний режим в пансионе Ржевской, наконец, полное изгнание всякой пошлости и безделья из распорядка времени. Все это я сама постоянно мечтала создать в своей трудовой жизни, но жизнь эта в ту пору была очень неорганизованной. С сестрой, еще курсисткой, мы ежегодно «нанимали комнату» и в поисках зеленого билетика, вещавшего: «здаецца комната», — исколесили всю Москву студенческую, Москву глухих переулков и старинных деревянных домов, рабочих и мещанских семей, наглядевшись на самые разные типы — от пьяной старухи хозяйки, вдовы бельгийца Феррари, жившей в глубине сада, в полуразвалившемся особняке, до подозрительной «мадамы», принимавшей к себе два раза в неделю двоюродного брата и сдававшей лишнюю комнату в мезонине. Обе мы всегда метались по урокам, знали, что такое чинить ежегодно одну и ту же обувь, носить по три года одно и то же рабочее платье. Ко времени знакомства моего с Рахманиновым и Метнерами мы, правда, уже стали выбиваться из нужды, я становилась понемногу известной в литературных кругах и заработки мои росли, но быт наш, переполненный огромной работой, все же был еще анархическим и напряженным. А тут передо мной раскрывалась необычная, как в хорошей музыке, слаженность семьи, размерявшей свой день, как стройную композицию. Их было трое: философ и редактор Э. К. Метнер, младший брат Николай Карлович Метнер и его жена Анна Михайловна Метнер. Жили они под Москвой в имении Траха-

неево, в нескольких верстах от станции Хлебниково, и я частенько и подолгу у них там гостила, а когда они переехали в Москву, на Девичье поле, то и вовсе в 1916 году перебралась к ним на житье. Утро у них начиналось и в деревне, и в городе с запаха дымка от горящих березовых дров — это растапливались большие белые голландские печи в комнатах, остывших за ночь. До чая — получасовая прогулка, покуда во все форточки вливается со снежинками свежий московский морозный воздух. Утренняя беседа за чаем, — почти каждую из них я записывала в дневник, так они были содержательны. Потом расходились по своим комнатам — работать. За час до обеда — лыжи, прогулка с фокстерьером Фликсом, поджидавшим своего часа у выходной двери. А после обеда зажигалась, если дело происходило в деревне, огромная висячая лампа-молния или уютная электрическая лампа под абажуром на городской квартире, и начинались любимые часы: чтение вслух, часто для практики на иностранных языках. Читались классики всех национальностей: немецкие романтики Клейст, Тик, Brentano; французы Мериме и Стендаль; Пушкин, басни Крылова, поэмы Гомера. Чаще всего это чтение вслух доставалось на мою долю. Слух мой уже начинал понижаться, и мне легче было читать самой, нежели слушать. После чая — рояль и разговоры обо всем, что утром прочли в газетах, что произошло за день, что каждый успел сделать... Прекрасная многотомная библиотека была у Эмиля Метнера. Николай Метнер занимался еще астрономией, имел хорошую подзорную трубу, выписывал астрономические справочники. Он же всегда возился с зеленью, с цветами, выращивал свою рассаду. День был полон, и каждый учился чему-нибудь новому. Если, случалось, работа не ладилась, — начинали ее снова и снова, покуда не устанавливался творческий ритм. Мне казалась эта жизнь — пределом человеческого счастья. Я научилась планировать свою работу на год, на месяц, на день, вывешивать расписание, соблюдать графики, отмечать выполненное и невыполненное. Обычный богемный быт артиста, который работает от случая к случаю, — запоем или совершенно бездельничая по месяцам, и тратит нервную энергию на бесконечную ненужную болтовню, хождение по знакомым и собственные приемы их, — был совершенно невоз-

можен в этой семье, казался чем-то диким. Обязательный, продолжительный труд, в обязательные утренние часы, с обязательным ранним вставанием, — роднил нас со всею работающей, труженической интеллигенцией: педагогами, инженерами, врачами. И было невозможно вдруг позвонить к Метнерам в неурочный час, прийти среди бела дня к ним в гости, как невозможно было бы зайти поболтать к врачу на прием или к педагогу в класс.

Статья моя о Рахманинове вышла в «Трудах и днях». Сергей Васильевич писал мне 12 ноября 1912 года о ней²: «Благодарю Вас за Вашу статью. В ней много интересного и меткого: и метко там именно то, на что Вы сами указываете в своем письме ко мне. Однако, в конечном результате, Вы оказались не правы: подытожив содержание статьи, мой «вес» оказался преувеличенным. На самом деле я вешу легче (и с каждым днем все более худею)»³.

Одновременно с моей статьей Рахманинову послал свою книгу «Модернизм и музыка» и Э. Метнер. Книга эта вызвала в свое время много разговоров. Блестяще написанная, верная в своей направленности против модернизма, она была в то же время полна глубоко вредных реакционных элементов. Я не совсем еще понимала их корни; не представляла себе их развития, но уже чувствовала, что они противоречат усвоенным мной представлениям о путях развития человечества, идеалам гуманизма и тем законам нравственности, каким нас обучали с детства. На тетрадке моей, когда я была еще «приготовишкой», воспитательница наша написала эпиграфом:

Духом свободный, хотя б и в цепях были руки,
Я о спасенье своем никого не молю,
Верую в разум, надеюсь на силу науки,—
И человека, откуда б он ни был, люблю.

Таков был общий дух тогдашней передовой педагогики. Любить человека, «откуда б он ни был», учили нас Белинский и революционные демократы. Правда, в пансионе Ржевской и Добролюбов, и Чернышевский были под стро-

жайшим запретом. Но наш молодой учитель русской словесности и литературы, Иван Никанорович Розанов, приносил их нам тайком, показывал, что нужно прочитать в первую очередь, забрасывал в нас семена трезвого, материалистического, революционного отношения к миру. А тут передо мной была расистская книга, с заложенными в ней теми самыми зернами, какие пышно расцвели впоследствии у теоретиков фашизма, — книга, третировавшая русскую музыку сверху вниз, возносившая в немецкой классической музыке не глубину ее общечеловечности, а какие-то качества «арийства», унижавшие культуру и народы Азии.

Я не могла не почувствовать, насколько мне ближе Рахманинов в его отношении к этой книге, чем окружавшие тогда Метнера философ И. А. Ильин и его жена, Рачинские, М. В. Сабашникова и некоторые сотрудники «Мусагета».

Рахманинов в том же письме от 12 ноября 1912 года замечает:

«Написав Э. Метнеру короткую благодарность за присылку его книги, я поступил правильно. Тогда я только что книгу получил и не успел прочесть ее. Теперь же, прочитав ее, также не могу ничего прибавить. Мне книга не нравится. Из-под каждой почти строчки мерещится мне бритое лицо Метнера, котор[ый] как будто говорит: «все это пустяки, что тут про музыку сказано, и не в том тут дело. Главное, на меня посмотрите и подивитесь, какой я «умный»! И правда! Э. Метнер умный человек. Но об этом я предпочел бы узнать из его биографии (которая и будет, вероятно, в скором времени обнародована), а не из книги о «Музыке», ничего общего с ним не имеющей»⁴.

Надо сказать, что и самые близкие Эмилию Карловичу люди — Николай Метнер и его жена — относились к «расистской» направленности этой книги резко отрицательно и никогда не разделяли «философских» взглядов Э. Метнера, а наоборот — постоянно и горячо боролись с ними.

Пишу обо всем так подробно потому, что «метнеровский элемент», врывавшийся все время в наше общение с Рахманиновым, необходим для характеристики Рахманинова и его взглядов в те годы.

Споры и частичные разногласия еще более подчеркивали необычайную глубину и содержательность духовного общения с семьей Метнеров. В их быту все личное перегорало и становилось высокочеловечным. И я хотела помочь Рахманинову теми элементами большой культуры, гармонического духовного быта, какие были налицо в их семье и с какими, как мне казалось, Рахманинову полезно и нужно было соприкасаться. Старание «познакомить» и «сблизить» их — Рахманинова с Метнерами — в первое время не очень удавалось. 29 июля 1913 года Сергей Васильевич писал мне в Тироль, где я тогда находилась с сестрой:

«Наконец-то получил от Вас письмо, милая Ре, и узнал, где Вы. Если бы это письмо не пришло, решил Вам все равно писать сегодня и адресовать по адресу «того», с кем Вы желали бы меня видеть в дружбе и согласии. Этот самый «тот» или «оно», наверно, осведомлено о Вас. Удивительное дело! Вас я люблю и желаю Вас видеть, слышать и читать. «Того» сторонюсь с робостью. Как бы в ответ на это в Вашем письме читаю: «свою миссию (какую миссию?) считаю оконченной (когда началась и почему окончилась?) и собираю свой багаж (очень жалко!); а вот «оно» — это для Вас. Дружитесь!» Покорнейше Вас благодарю! Вот уже именно «на живого человека не угодишь»! В ответ на все это принимаю, с сожалением и недоумением, к сведению первое, и отбрыкиваюсь от второго»⁵.

Когда я сейчас, приближаясь к седьмому десятку, перечитываю эти строки, я поражаюсь поистине бесконечной доброте и терпению Рахманинова, так снисходительно переносившего мои ребяческие намерения «воспитывать» его и навязывать ему нелегкие и нежелательные отношения к людям, которых он «с робостью сторонился». Но надо помнить, что между нами было шестнадцать лет разницы и что совершенная необычность и переписки, и личного общения были ему нужны, может быть, еще и потому, что совсем не были похожи на окружавшее его поклонение.

Во многом незаметно и не желая этого, он и сам воспитывал меня отдельными своими замечаниями. Новую свою книгу стихов «*Orientalia*» я посвятила ему, но писалась она не для него, а для Э. Метнера, которому я хотела противопоставить свой «азиатизм», как знамя против его «арийства». Это было надуманно, и надуманным вышло

мое предисловие, где я, в отместку Э. Метнеру, гордо возвещала о своем «осознанном азиатизме». Рахманинов в своем ответе (10/23 марта 1913 года) дал мне хороший урок, который я много раз вспоминала: «За Вашу книжку, милая Ре, которую Вы мне «подарили», выражаю душевную признательность. Мне там многое искренно нравится. Подробнее не останавливаюсь: во-первых, я Вас боюсь; во-вторых, слишком бегло с книжкой ознакомился, чтобы давать отчет автору. Одно мне там положительно не понравилось: я говорю про обращение «к читателю». Предпочел бы такое сообщение слышать не от Вас, а про Вас, т. е. высказанное кем-нибудь другим. Боюсь, что многие после такого обращения будут именно выискивать «предумышленность»⁶.

К тому времени, когда писалось это письмо, мы были с ним уже и лично знакомы, — причем мы познакомились не совсем обыкновенно.

5 декабря 1912 года Рахманиновы уезжали за границу. В первых числах декабря, чуть ли не за день или за два до их отъезда, на одном из концертов я прошла в артистической совсем близко от него и, проходя, не удержалась и взглянула на него. Вдруг он, все также молча, сидя на своем месте, протянул свою большую белую руку и удержал меня за платье. Я так и осталась стоять возле его кресла, неожиданно пойманная им. Словно мы сто лет были знакомы, он подозвал жену и еще кого-то, встал и преспокойно, своим негромким, но удивительно внятным голосом представил им меня по имени и фамилии. Зная от Слонова, кто скрывается под «ноткой Ре», он в то время еще не мог знать меня в лицо, и, когда я, удивленная спросила его, как он угадал, Рахманинов ответил, что я на него «знакомо поглядела».

В декабре Рахманиновы были в Берлине, потом месяц провели в Швейцарии и около трех месяцев в Риме, откуда он писал мне (в том же письме от 10/23 марта 1913 года): «Я очень поправился за месяц, проведенный в Швейцарии, и все потерял за шесть недель здесь. Зато очень много работал и работаю. Тем досаднее, что стал опять очень уставать, плохо спать и слабо себя чувствовать». По дороге домой он все же остался в Берлине, и начало мая 1913 года падает у него на Берлин (таким образом,

целых полгода — с декабря 1912 по май 1913 года — Рахманиновы провели за границей). К тому времени относится первая настоящая встреча Рахманинова с Николаем Метнером, после которой я и написала ему, что считаю свою «миссию» оконченной. В описании событий, начиная с этого года, мне уже приходится полагаться не на одну только свою старую память, а на целый ряд источников.

Во-первых, с 18 мая 1913 года и по 28 мая 1914 года для меня изо дня в день вел дневники Эмилий Метнер, присылая их пакетами вместо писем или передавая из комнаты в комнату, когда я жила у Метнеров. В этих дневниках (лирических и философских) нашли кое-какое отражение и основные события тогдашней музыкальной жизни в Москве, точным образом датированные. Во-вторых, Николай Карлович и Анна Михайловна Метнеры, ставшие моими ближайшими и дорогими друзьями, вели со мной постоянную переписку, чуть только я отлучалась из Москвы или они уезжали куда-нибудь, и, зная мою дружбу с Рахманиновым, они всегда сообщали все, что знали о нем. В-третьих, и я сама с 1915 года начала вести постоянные дневники, по которым могу многое из разговоров с Рахманиновым восстановить и по памяти. Эти источники хороши еще тем, что могут очень помочь при составлении летописи жизни и творчества Рахманинова — в уточнении дат пятилетия его жизни в России.

*

В мае 1913 года в Берлине произошло первое, по-настоящему, творческое сближение Рахманинова с Николаем Метнером. Вот что писала мне об этом Анна Михайловна из Бельгии, где она с Николаем Карловичем проводила лето: «В Берлине мы с Колей застряли на два дня... из-за Рахманинова, который совершенно здоров*, и Коля с ним провел почти все время у Струве. Коля его очень любит и всегда рад его видеть и чувствует и ценит хорошее от-

* О здоровье Сергея Васильевича Анна Михайловна упоминала в ответ на мое беспокойство о нем после его римского письма и постоянно распространявшихся в Москве слухах о его туберкулезе.

ношение к себе Рахманинова. Рахманинов просил Колю непременно погостить у него это лето в деревне хоть неделю. Я очень жалела, что не могла принять приглашение Струве (с ними я знакома) и таким образом познакомиться с Рахманиновым»⁷.

Это сближение было тотчас же продолжено в Москве. Рахманиновы вернулись из полугодового пребывания за рубежом немного «западниками», а Сергей Васильевич, несмотря на его жалобы на Рим, — «настоящим» итальянцем. Едва осевши в Москве, он пригласил меня, юмористически подчеркивая, что миссия еще не окончена и багаж собирать еще рано, — «Непременно вместе с Николаем Карловичем и Анной Михайловной», — к ним на обед, назначенный по-европейски на восемь часов вечера. Это означало уже знакомство «семьями», так как я должна была встретиться впервые с Софьей Александровной, с которой еще не была знакома, а Рахманиновы — с Анной Михайловной Метнер.

Мы приехали поздно, поднялись по темноватой лестнице в довольно скромную квартиру на Страстном бульваре (дом этот, сейчас обнаженный после сношения Страстного монастыря, почему-то не имеет до сих пор мемориальной доски, а ведь Рахманиновы жили там много лет!). Наталья Александровна, очень нарядная, — она и тогда любила хорошо одеваться, — и Сергей Васильевич в каком-то домашнем рабочем пиджачке встретили нас в передней. Детишки, видимо, спали, во всяком случае в этот вечер я что-то их не помню.

До начала обеда мы с Софьей Александровной уединились в гостиной на диване, чтобы хорошенько друг с другом познакомиться. Она очень любила Сергея Васильевича и ей было остро интересно посмотреть, какая такая эта самая «Ре». Отрывки из моих писем Сергей Васильевич, по ее словам, иногда ей читал, и они ей очень нравились.

Каким-то теплом и уютом, старомосковским и старинноинтеллигентским, повеяло на меня от нее. Она казалась (и была в то время) уже немолодой; умное лицо, доброе и привлекательное, освещалось удивительно милой улыбкой; движения ее были скупы, очень спокойны, весь облик статичный, малоподвижный, а в то же время так и веяло от

нее душевностью, открытостью, готовностью все о себе сказать и желанием все о вас услышать, искренним, большим человеческим интересом к вам. Мы с нею сразу же по хорошему потянулись друг к другу и в один вечер сошлись. Потом она приходила несколько раз ко мне и писала мне, когда чувствовала, что я нужна Сергею Васильевичу.

Совсем по-другому отнеслась ко мне Наталья Александровна. Сперва — с некоторым недоверием, потом сразу — с широким, простым гостеприимством хозяйки дома, с некоторым женским любопытством по части Метнеров и наших взаимоотношений с ними, и, наконец, спокойно-доверчиво, но совершенно не любознательно. В трудные минуты жизни она в шутку стыдила меня за то, что я «покинула Сережу», и звала из Нахичевани-на-Дону, где я тогда жила, в Москву через Софью Александровну, переписывавшуюся со мной; а во время Февральской революции, когда Сергею Васильевичу, видимо, особенно хотелось повидаться и поговорить со мной, послала мне укор уже через Анну Михайловну. Так, в письме от 1 марта 1917 года Анна Михайловна мне писала:

«Когда Сергей Васильевич узнал, что Вы не приедете, а он уже 21 марта уезжает в деревню, он очень огорчился. Н[аталья] А[лександровна] просила передать Вам, что она даже удивляется, как это Вы могли так огорчить Вашего друга». Но я забежала далеко вперед от первого нашего с Метнерами посещения Рахманиновых.

Когда пришло время обедать и мы все сошлись в столовой, оказалось, что Сергей Васильевич решил нас угостить настоящим итальянским обедом. На столе красовалось блюдо с каким-то особенным салатом не то из каракатиц, не то из омаров; в соломенных футлярчиках стояли пузатенькие бутылки простого итальянского красного вина «Киянти»; и, наконец, торжественно было внесено огромное дымящееся блюдо макарон, приготовленных по-настоящему, как их подают в Италии. Наталья Александровна пожаловалась, что «Сережа, кроме этих макарон, ничего есть не хочет, а от них только фигура портится», что, впрочем, не помешало ей, как и всем нам, приналечь на эти макароны. Все было удивительно вкусно. Н. К. Метнер ел и похваливал, а Сергей Васильевич сиял от удоволь-

ствия. Он вообще очень любил хозяйничать за столом и выдумывать необыкновенное. Разговор шел о том, как готовить эти макароны, и Сергей Васильевич со вкусом объяснял, что непременно надо на свином сале, а не на оливковом масле, с густым помидоровым соком, чтобы были кирпичные на цвет, и с обильно натертым сыром.

В этот раз, как и позднее во многие другие разы, на лице у Николая Карловича я прочитала недоумение и огорчение. Он ждал очень многого от встречи с Рахманиновым, ждал разговора с ним. А разговоры дома у Метнеров всегда бывали особенные, то есть такие, чтобы стоило на них тратить драгоценное время: начинались с конкретного повода в искусстве или в науке, а потом углублялись во всякие философские рассуждения и осмысливания. Вспоминая их сейчас, вижу, до чего они были глубоки, нужны, полезны, интересны. Их никак нельзя было назвать «отдыхом». Для того, чтобы вести их, надо было быть в курсе тех книг, о которых спорили; тех музыкантов и писателей, которых «открывали для себя»; тех сложных, специальных тем, которые волновали узкие круги людей, словом, нужно было «образование», понимавшееся под определенным углом зрения. Даже тому, кто это образование имел, вступать сразу и свободно в такое море философии было трудновато и немного конфузно; к таким разговорам, как к альпийской высоте, дыхание приучалось исподволь. Но Сергей Васильевич не любил их, боялся их и никогда в них не вступал. Он терпеть не мог отвлеченностей, стыдился их так, как люди стыдятся интимностей, и даже краснел от них (а краснел он удивительно, — весь, вплоть до шеи и до кожи под остриженными бобриком волосами, розовёя каким-то бледно-розовым румянцем). Вещи относительны. То, что за столом у Метнеров звучало гетеанской мудростью и делалось ключом ко всему длинному творческому дню, — за столом у Рахманиновых, наверно, назвали бы насмешливым словом «вумные разговоры», — и оно сразу полиняло бы, увяло и заглохло. Этим словечком «вумный» Сергей Васильевич мстил за отвлеченности, в которых он не мог найти ни вкуса, ни толку. А так как Метнеры не умели разговаривать «ни о чем», непринужденно-весело, с пятого на десятое, то есть вести обычную застольную беседу, которая

тоже может быть и блестящей, и содержательной в своем роде, то у них с Рахманиновым почти не получалось никакой беседы. Я это все сразу поняла, так как приучилась в письмах говорить с Сергеем Васильевичем, зная, что он любит и как надо подавать ему «нелюбимое», чтобы он это проглотил и переварил; но помочь разговору ничем не могла и только старалась с Софьей Александровной, с которой мы сразу же почувствовали себя в контакте, переводить внимание с отвлеченного на практическое. У Метнеров создалось впечатление, что Рахманинов — немножко обыватель. Он и сам часто называл себя так, даже в письмах ко мне. Но на самом деле он был только глубоко целомудрен, и это качество я ценила в нем больше всех остальных. Он был целомудрен в духовной области, в области мыслей и идей. В этом отношении, как мне кажется, он был похож на Чехова, который тоже прикрывал свое целомудрие в высказывании и выслушивании больших философских идей словечком «вумный». Но Н. К. Метнер, стремившийся к идейной близости с Рахманиновым, тяжело переживал свою «неудовлетворенность» и этой, и другими встречами с Рахманиновым. Много раз позднее писали мне об этом и Анна Михайловна, и Эмилий Карлович.

«Третьего дня были у нас Рахманинов, Струве и Гольденвейзеры. Вечер прошел очень «мило», но... бесплодно как-то. Коля остался не очень доволен», — пишет мне Анна Михайловна 24 апреля 1915 года.

Это неумение Метнеров общаться с Сергеем Васильевичем и его защитная маска в ответ сменились позднее более содержательными встречами и постепенно превратились у Николая Карловича и Анны Михайловны в ту простую человеческую дружбу с Рахманиновым, которая так осветила им трудную жизнь за рубежом.

Скоро после этого первого обеда у Рахманиновых мы расстались на целое лето. Рахманиновы уехали в Ивановку, а мы с сестрой за границу. 29 июля 1913 года он написал мне туда об окончании своей новой большой работы:

«...Вот уже два месяца целыми днями работаю. Когда работа делается совсем не по силам, сажусь в автомобиль и лечу верст за пятьдесят отсюда, на простор, на боль-

шую дорогу. Вдыхаю в себя воздух и благословляю свободу и голубые небеса. После такой воздушной ванны чувствую себя опять бодрее и крепче. Недавно окончил одну работу. Это поэма для оркестра, хора и голосов соло. Текст Эдгара По «Колокола». Перевод Бальмонта. До отъезда отсюда надо успеть окончить еще одну работу. А с октября концерты и разъезды, разъезды и концерты. Вот какую «миссию» желал бы видеть оконченной»⁸.

*

Зиму 1913/14 года я жила в Москве, в постоянном общении и с Сергеем Васильевичем, и с Метнерами. Помню, жили мы тогда с сестрой в ужасном Кабанихином переулке, в деревянном купеческом доме, на квартире у какой-то мелчанки; комната наша была, правда, светла и велика, и мы, по возможности, вынесли из нее всю сусальную хозяйскую обстановку, но я все же стеснялась первое время принимать там Рахманинова и звала его обычно на квартиру к двоюродному брату, в Гранатном переулке, куда адресовал он и свои письма. Но постепенно в отношения наши вошла такая дружеская простота, что я перестала стыдиться убожества своей обстановки и позвала его на Кабаниху. Приезд туда Рахманинова вызвал невероятное возбуждение во всем квартале. Он въехал в наши грязные переулочки в своем большом черном автомобиле, — что само по себе в Москве еще было необычайной редкостью. Сам им правил и ловко остановил возле нашего дома. Тотчас же вокруг машины собралась огромная толпа детворы и взрослых, почти спрятав от глаз ее лакированный блестящий кузов. В своем заграничном пальто и кепке он и сам вызвал не малое удивление на Кабанихе, и его провожали любопытные шаг за шагом, вплоть до наших дверей. И вот он у нас, сидит, ссутулившись, на единственном приличном кресле, — и тотчас же воцаряется та чудесная, навсегда живущая в моей памяти, как живет и поется запомнившаяся мелодия, — рахманиновская теплота и простота. Никогда с ним не было ни напряженно, ни надуманно, ни пусто. С ним именно «былось», — становилось ощутимо полное человеческое существование во всей его радости; можно было молчать; можно

9*

было ругаться — он очень любил слушать, как я его «отчитываю».

В первый свой приезд ко мне — на квартире в Гранатном — Сергей Васильевич был очень оживлен и говорил почти все время о «Колоколах», — какой это замечательный текст, сразу просящийся на музыку, и как он сразу захватил его. Но уже в следующее посещение — в Кабанихином переулке — он опять, несколькими несложными фразами, слегка подтрунивая над собой, начал жаловаться на разные душевные неприятности и сомнения в себе, как в творце, — хотя на этот раз они звучали не так безнадежно, как в 1912 и позднее в 1916—1917 годах. Чувствовалось, что в нем живет еще «остаточное возбуждение» после проделанной очень большой работы над «Колоколами».

В январе должна была состояться генеральная репетиция, и, видимо, он очень многого ждал от первого исполнения «Колоколов», готовился к нему, ожидал отзыва от Николая Карловича. Сейчас, спустя сорок два года, я больно чувствую, как мы были к нему нечутки в эту зиму. Не могу простить себе своей «ревности» к «Колоколам», заставившей меня не очень прислушиваться во время этих встреч к его возбужденному и тревожному тону о своей новой вещи и не очень самой расспрашивать о ней. Дело в том, что текст «Колоколов» ему предложил кто-то неожиданно, мы никто ничего об этом не знали, и о том, над чем он работает, тоже не знали, откуда не пришло его письмо из Ивановки. Вместо того, чтобы обрадоваться, что Рахманинов вернулся к большой музыкальной форме, и с интересом желать поскорей познакомиться с ней, я совсем ребячески «надулась», — ведь до сих пор я воображала себя как бы главным его «текстмейстером», так как уже со второго письма Сергея Васильевича ко мне он попросил посоветовать ему текст для романсов:

«Милая моя Ре, Вы на меня не рассердитесь, если я обращусь к Вам с просьбой? И если исполнение этой просьбы не доставит Вам большого труда, исполните ли Вы ее? Сейчас скажу, как и чем Вы мне можете помочь... Мне нужны тексты к романсам. Не можете ли Вы на что-либо подходящее указать? Мне представляется, что «Ре» знает много в этой области, почти все, а может быть, и все. Будет ли это современный или умерший автор —

безразлично! — лишь бы вещь была оригинальная, а не переводная и размером не более 8—12, максимум 16 строк*. И еще вот что: настроение скорее печальное, чем веселое. Светлые тона мне плохо даются!» (письмо от 15 марта 1912 года)⁹.

С тех пор я неоднократно переписывала и подготавливала для него стихотворные тексты из русских поэтов. Он очень не жаловал символистов, но я все же старалась заставить его кое-что оценить и в них. «Крысолова» В. Брюсова, «Сон» Ф. Сологуба, «Ивушку» А. Исаакяна в переводе А. Блока и ряд других романсов он создал по переписанным и приготовленным мною для него текстам. Обычно я старалась «начитать» их для него графически: давала рисунок ритма стиха, рисунок интонационного движения стиха, раскрывала с помощью этих рисунков заложенную в самом стихотворении его собственную мелодию. Очень подробно анализировала Пушкина, мелос которого неисчерпаем для музыкантов, хотя в те годы многие считали Фета или Полонского или даже Дельвига более «подходящими» для песенной музыки. Понимать всю музыкальность стихов Пушкина научил нас с сестрой, еще когда мы были курсистками, поэт Владислав Ходасевич. Он любил захаживать к «этим гофманским сестрам в берлогу», как он говаривал про нас, вместе с другим поэтом Муни, вскоре покончившим с собой, — и, усевшись на табуретке, замечательно читал нам Пушкина. Подобно ему, я проанализировала в письме к Рахманинову пушкинскую «Музу», рассказав, как медленно и последовательно вступают у Пушкина в строй семь стволов пастушьей «цвеницы семиствольной», как музыка, разрастаясь, становится все более ликующей, и как муза, «радуя меня наградою случайной», сама берет из рук ученика свирель, и все заканчивается классическим дифирамбом, когда «тростник был напоен божественным дыханием»... Рахманинов написал романс на этот текст и посвятил его мне. Позднее, глубоко проникнув в пушкинский текст, Н. К. Метнер тоже написал свою замечательную «Музу» и посвятил ее мне. Много лет мне метнеровская «Муза» нравилась гораздо больше рахмани-

* Рахманинов ошибочно написал: «строф» вместо «строк».

новской, казавшейся сухой. И только в советское время, когда Нина Дорлиак на моем юбилее, в подарок мне, — чудесно спела «Музу» Рахманинова, открылись передо мной в ее тончайшем, продуманном исполнении все музыкальные красоты этой вещи.

Рахманинов дважды использовал мои тетрадки с «приготовленными» для него текстами — в 1912 году для романсов ор. 34 и в 1916 году для романсов ор. 38.

«Милая Ре, на днях закончил свои новые романсы. Около половины из них написаны на стихи из Вашей тетради. Переименую Вам сейчас слова, на тот случай, если Вас это заинтересует. А. Пушкина: «Буря», «Арион» и «Муза» (последний посвящаю Вам). Тютчева: «Ты знал его», «Сей день я помню». А. Фета: «Оброчник», «Какое счастье». Полонского: «Музыка», «Диссонанс». Хомякова: «Воскресение Лазаря». Майкова: «Не может быть» (написаны на смерть дочери). Коринфского: «В душе у каждого из нас». Бальмонта: «Ветер перелетный»... Всеми романсами, в общем, доволен и бесконечно радуюсь, что дались они мне легко, без большого страдания. Дай бог, чтоб и дальше так работа продолжалась»¹⁰, — писал он мне из Ивановки 19 июня 1912 года. Шесть романсов из ор. 38 целиком написаны на «препарированный» мною текст.

Однажды мы с ним поспорили о Пушкине. Он стал говорить, что и у Пушкина есть менее интересное и даже менее «вразумительное». Я по обыкновению вспыхнула, как порох, и стала утверждать, что у Пушкина каждая строка — совершенство. И чем больше он посмеивался над моей горячностью (он страшно любил, дразня, доводить меня до белого каления), тем более я «лезла на стену». У нас с сестрой было восьмитомное издание Пушкина в редакции П. А. Ефремова, самое любимое мною и по порядку материала, и по комментариям, — из всех прошлых и настоящих изданий Пушкина. Тома были без переплета, в серых бумажных обложках. Он взял тот, что поближе, и раскрыл на 123-й странице. Это был второй том. Пробежав что-то глазами, он протянул раскрытый том мне: «Ну, хотя бы, например, вот это. Правда, незаконченный набросок. А все-таки, что Вы тут найдете, какой особенный смысл?»

Это был неоконченный набросок Пушкина:

В рощах карийских, любезных ловцам,
таится пещера...

Я, чтобы не сплеховать, умерила свою неистовость и заставила себя медленно, раза три, прочитать этот отрывок, сперва только глазами, потом вслух. «Пейзаж и ничего больше!» — повторил Сергей Васильевич, обрадованный моим молчанием. Но я в это время, что называется, собирала «в поход» все свое «оружие». И потом начала ему рассказывать, что раскрывается в этом простом пейзаже. Спустя три года весь этот разговор, как и подлинные реплики Сергея Васильевича, я превратила в настоящий рассказ под названием «Стихотворение», только роль главного «открывателя тайн» передала ему (сохранив для него даже имя Сергей Васильевич), а сама превратилась в рассказе в его дочку Русю. «Стихотворение» было напечатано 20 ноября 1916 года в газете «Речь», и Рахманинов говорил мне тогда, что читал его вместе со своей старшей дочерью Боб (Ириной).

Понятно, что неожиданное появление «Колоколов» («и ничего не сказал!», «и ничего не показал!») было воспринято мною как обида, хотя и тщательно от него, да, пожалуй, и от себя самой скрываемая. Ее подогрело отношение Э. К. Метнера к «Колоколам» еще задолго до того, как он услышал их на генеральной репетиции. Он был резко и принципиально против программной музыки. Симфония с хором и сольными номерами, на стихотворный текст, воссоздающий сюжетные представления о разных этапах жизни человеческой,—это, конечно, относилось им к программной музыке. И в разговоре со мной он признавался, что «добра» от этой вещи не будет. Николай Карлович ждал «Колоколов» как настоящий музыкант, ничего заранее не предпреля. Но я знала, что сама поэма Эдгара По в переводе Бальмонта, с ее «колоколами» и «колокольчиками», казалась ему нарочитой и манерной, а потому не нравилась. Словно чувствуя наше предвзятое отношение, Рахманинов нервничал и в душе, наверное, тоже таил обиду на нас. Не могу припомнить всего, что говорилось нами в эти несколько встреч перед генеральной репетицией. Но только он

вдруг совсем перестал упоминать о «Колоколах», словно их и не было.

В конце декабря 1913 года Метнеры пригласили Сергея Васильевича к себе в деревню, и мы уговорились с ним ехать вместе. Жили Метнеры, как уже говорилось, по Савеловской железной дороге, в имении Траханеево, которое снимали в течение двух-трех лет (если не ошибаюсь). Жизнь там имела свои положительные и отрицательные стороны. Отрыв от Москвы и ее музыкальной жизни, езда за провизией в город, необходимость принимать гостей «с ночевкой» и с организацией для них транспорта — все это были отрицательные стороны. В ту пору еще не было под Москвой ни телефонов, ни электричества; до станции Хлебниково от Траханеева было несколько верст отвратительной проселочной дороги, и для езды подавались простые крестьянские дровни — зимой, а летом — дрожки. Зато положительные стороны окупали все эти неудобства с лихвой. Чудный воздух, холмистые леса и перелески, большой деревянный помещичий дом с обилием комнат, со светлыми большими окнами, в которые гляделись мохнатые сосны и молодые бархатные елки, музыка, которую можно было слушать без помех, и, главное, — время, Время с большой буквы, медленное, полное, как в половодье река, изобильное для каждого, — с очень раннего утра до девяти-десяти вечера — деревенского ухода ко сну. Никто никуда не торопится, никто не торопится к тебе, работай с чудным ощущением резерва времени, обилия его про запас, чтобы снова начинать, если плохо, — исправлять, сколько захочешь, и не бояться, что не успеешь. Все это я лирически излагала Сергею Васильевичу в пути.

Мы встретились, как было условлено, на вокзале перед билетной кассой. Потом вошли в грязный и мрачный вагон «ближнего следования»; он качался с каким-то скрежетом на рельсах и подолгу останавливался на каждой станции, покуда не добрался до Хлебникова. А там — типичная остановка в зимний сезон, когда нет дачников и все пусто, лишь у деревянного, обкусанного лошадиными зубами шлагбаума стоят две-три телеги с сеном, пахнет навозом и самоварным дымом и спускаются ранние сумерки. Мы сошли на пустынный перрон, и Сергей Васильевич, перед тем как пуститься в дальнейший путь, присел на ска-

меечку и попросил меня хорошенько повязать его башлыком, который он разматал в вагоне: «На красоту не смотрите, а чтобы было потеплее». Я повязала его, как маленького, и пошла разыскивать нашего мужичонку. Сани оказались низкие, крестьянские, — дровни, — в которых было подбито для сиденья сено в холщовый мешок. Стоял крепкий мороз. Лошаденка взмахнула хвостом, и мы двинулись. Не помню ни одной встречи, где Рахманинов был бы таким беспомощным и запуганным. Он, как ребенок, боялся этой поездки в чужой дом на долгие часы, и чистосердечно признался в этом. Сергей Васильевич, выслушав мои дифирамбы траханеевской жизни, ответил: «Вы городской человек, а я сам деревенский. Город терпеть не могу. Вот только зимой вынужден жить в городах, зато уезжаю в деревню всякий раз, как жаворонки прилетят — знаете, в московские булочные!» В Москве 9 марта продавали обычно «жаворонков» — сдобные витые птички с изюминками вместо глаз. И он, действительно, уже в марте уезжал в свою Ивановку. Рассказал мне понемножку в дороге как он хозяйничает, какое у него хозяйство, сколько чего сеется и собирается, кто остается зимой в усадьбе и смотрит за нею, какие типы крестьян в Тамбовской губернии, кто живет по соседству. Почти всегда молчаливый, он на этот раз говорил почти один. Даже как-то жалко стало, когда мы подъехали и он вдруг замолчал. Но перед тем, как откинуть полость и помочь мне вылезти, он сказал: «В январе будет генеральная репетиция «Колоколов», я вам пришлю второй ряд». Значит, все время, пока мы ехали и он так беззаботно рассказывал о деревне, его не покидала мысль о «Колоколах».

В Траханееве нас ждали к обеду. За столом уже не помню, о чем говорилось. Хотели до упаду над брошюрами И. В. Липаева о Скрыбине и Рахманинове — с невероятно комичными характеристиками. Вспоминали о берлинской встрече. Вышучивали стихи символистов и дразнили меня, защищавшую Белого и Блока. Эмилий Карлович сидел больной и пасмурный и не вмешивался в разговор. Потом перешли к роялю. Но о «Колоколах» так и не было сказано ни звука.

Между 25 января и 10 февраля 1914 года (точной даты у меня нет) утром была назначена генеральная репе-

тиция. Рахманинов, как обещал, прислал всем нам билеты. Но не все мы попали к ее началу. Анна Михайловна и Николай Карлович (я ночевала у них) приехали вовремя. Эмилий Карлович Метнер был в одном из худших своих состояний, задержался где-то в Москве по делу и пропустил первую, самую сильную часть. Происходила репетиция утром, и дневной свет как-то убивал обычное вечернее возбуждение. Все и всё выглядели буднично, я нервничала из-за опоздания Эмилия Карловича, и его пустое кресло мешало мне целиком отдаться слушанию. Рахманинов, поглядев в залу, тоже скользнул глазами по этому пустому креслу. Как и всегда у него, «Колокола» имели шумный успех. По окончании концерта москвичи потянулись в артистическую — поздравлять автора, но Метнеры спешили домой, и мы не пошли. До сих пор мне стыдно вспомнить это утро. Николай Карлович, помню, сказал: «Что меня всегда поражает в Рахманинове при исполнении каждой новой его вещи, так это красота, настоящее излияние красоты. Одно это достойно всякого сочувствия, — что он красоты в музыке не стыдится и не боится ее нагнетать в таком большом количестве». Отзыв, правда, был положительный, но сказать только о красоте (которую в этот период всяческого модернизма третируют, как признак отсталости и «угождения публике») мне показалось и мало, и как-то неуважительно к Рахманинову. Сама я была захвачена «Колоколами», несмотря на то, что слушание перебивалось тревогой, — и особенно захвачена первой частью. В этой скользкой, хрустящей, стремительной музыке —

Сани мчатся, мчатся в ряд,
Колокольчики звенят...

Рахманинову удалось, на мой взгляд, утвердить с огромной силой то бесспорно свое, рахманиновское, что зовется индивидуальностью творца и чем музыкант входит в историю музыки, занимая свое, прочное, ему принадлежащее место. За это индивидуально рахманиновское я страстно «сражалась» и с ним, и с суждениями современников в продолжение всей нашей дружбы; об этом индивидуально рахманиновском и была написана моя еще ребячески-выспренняя, философствующая статья; это инди-

видуально рахманиновское вставало стеной между мной и Эмилием Карловичем Метнером, когда он начинал покорять и поработать меня своей жесткой логикой, своей блестящей эрудированной «снисходительностью» к музыке Рахманинова. Что и как могла я противопоставить его доказательствам, как объяснить и раскрыть это «индивидуально рахманиновское»? Оно заключалось для меня в той родниковой творческой силе, которая вдруг у одиночки-творца вливается в русло устоявшейся, могучей традиции родного искусства, знакомого с детских лет, и, поддержанное всем массивом этой традиции, оно поднимает свой собственный голос, становящийся на фоне ее вовсе не «повторяемым эклектически», не «эпигонским», а, как дети рядом с родителями, — все более крепнущим, мужающим, все более узнаваемым именно в своем индивидуальном отличии от прошлого, от «отца с матерью». Опять, как во Втором концерте, я почувствовала в первой части «Колоколов» рахманиновский вклад в историю музыки, хотя, казалось бы, ничего нового не было ни в его инструментовке, ни в «литургическом» использовании хоровой краски. Свое, новое было опять и в большой утверждающей силе стремительного рахманиновского ритма, и в рахманиновском «смуглом» оркестровом колорите, лишенном сентиментальности, и во внезапной раздольной широте мелодии, вводящей русский зимне-деревенский «пейзаж с саянами» и колокольчиками, совсем не похожий на жуткую внепространственную мистику Эдгара По. Можно было по этим драгоценным чертам также безошибочно сразу узнать его музыку.

В своем дневнике, неизменно посылавшемся мне в конце недели, «из комнаты в комнату», Э. Метнер писал:

«Был на заседании Психологического Общества на докладе о Гуссерле Шпета. Не приемлю. Блестяще возражал Ильин. Утром того же дня был на генеральной репетиции «Колоколов» Рахманинова. Тоже не приемлю, хотя принципиально хвалю и буду защищать. Неприятно слышать нарядную музыку, написанную душевно-глубоким композитором, не умеющим сказать существенное и рассказывающим то, что могут и другие, гораздо менее глубокие, могут рассказать даже лучше, с более естественной нарядностью» (25 января — 10 февраля 1914).

Я ответила ему гневным письмом, и на следующий день он записал в дневнике: «То, что Вы пишете о «Колоколах», очень тонко. Если бы Вы это развили для следующего № Трудов и дней? Пожалуйста! Но (как Вы уже заметили выше) мое впечатление иное. Пусть первая часть, которой я не слышал, лучше других; немного лучше, немного хуже — не играет большой роли, раз имеешь дело с маленьким или с большим. Только у среднего это стоит принимать во внимание. Колокола — либо пустопорожнее место, либо плохо сшитые клочки пестрой нарядной материи с кровью пропитанными лоскутами, служившими перевязкою сердечных и иных ран; плохое искусство очень большого музыканта-неудачника, потуги человека без спинного хребта, психологического атомиста... Никогда Рахманинов по-настоящему не поймет и не полюбит Колю. Они соединены негативно, партийно, а не внутренне, индивидуально-человечно... (забыл прибавить, что в том, что я услышал, нет ни единого намека на мелос: только красочное движение и вопли, больше ничего)» (11 февраля 1914).

Разумеется, я не осталась в долгу и поиздевалась над Э. К. Метнером тоже вволю, прося его объяснить, что такое «красочное движение», может ли движение быть без ритма, а ритмичнейшая музыка — без спинного хребта. Чувствуя, что мы на пороге ссоры, Э. К. Метнер идет 1 марта на концерт Филармонического общества, которым дирижирует Рахманинов, и записывает на следующий день в дневнике:

«Вчера Рахманинов великолепно дирижировал. Но так как в программе были классики, Брамс и Вивальди, то был принимаем очень сухо. После Брамса, от которого я был в восторге, ни хлопка!» (2 марта 1914).

Страстно защищал музыку Рахманинова от нападок своего брата и Николай Карлович. В строках Э. К. Метнера, на первый взгляд субъективных, был, однако, принципиальный и даже трагический момент: Николай Карлович, как и Рахманинов, горячо любил русскую музыкальную классику. Но Эмилий Карлович и устно и письменно стремился подчеркнуть близость Николая Карловича не к Бородину, Глинке, Мусоргскому и Танееву, а к Бетховену и Брамсу. Николай Карлович, считавший себя русским

композитором, страдал от таких утверждений и называл их неверными и несправедливыми. Но в семье у них падали «Милю». А я вдобавок в те несколько лет преданно любила его, была связана с ним культом Гете, переписывала его рукописи, участвовала в его полемике с А. Белым в защиту Гете и против антропософа Рудольфа Штейнера. Я каждый день видела его невероятные душевные терзания, усугубленные припадками Менъеровой болезни. И все же нападки его на лучшее, что, мне казалось, было тогда и в музыке Рахманинова, и в русской музыке, доводили меня иной раз до жажды полного разрыва.

Все это время, общаясь с Сергеем Васильевичем и у него на дому, и у себя — на Кабанихе, на Гранатном, я чувствовала, что именно «Колокола» приблизили его к музыке Николая Карловича, которую он всегда ставил высоко, а сейчас начал любить. Но вот произошло событие, всколыхнувшее у нас весь дом. «Колокола» вышли из печати ... с посвящением модному голландскому дирижеру В. Менгельбергу. Многим могло показаться естественным, после того холодка, с каким встречена была эта вещь в кругу Метнеров, посвящение ее кому-то другому, а не Николаю Карловичу. Но была в этой истории своя подоплека, о которой не все знали.

Дело в том, что в музыкальных кругах того времени много было разговоров о конфликте между Н. К. Метнером и дирижером В. Менгельбергом. Этот последний позволил себе на репетиции Четвертого концерта Бетховена, который исполнял Николай Карлович с каденциями собственного сочинения, грубое замечание. Оскорбленный Метнер отказался от участия в концерте и поместил в журнале «Музыка», а также в нескольких газетах письмо протеста ¹¹.

За Метнера, превосходного знатока Бетховена, вступились музыкальные круги, и Скрябин первый подписался на адресе, поднесенном Николаю Карловичу русской общественностью ¹². Нужно также отметить, что история с Менгельбергом и реакция на нее прогрессивных деятелей носили принципиальный, резко патриотический характер.

При таких обстоятельствах посвящение Рахманиновым «Колоколов» Менгельбергу, да еще после того, как Н. К. Метнер свою фортепианную Сонату e-moll op. 25 посвятил

Сергею Васильевичу, было воспринято друзьями Метнера и его семьей особенно болезненно.

Сейчас, почти полвека спустя, многое в тогдашней жизни московского общества, волновавшее нас иногда днями и неделями, кажется совсем не стоящим упоминания. Но далеко не все, конечно, жили в то время замкнутыми интересами кружка или профессии.

Гул от поднимавшегося народного движения доносился повсюду. Он встречался и преломлялся в сознании по-разному.

Помню, как-то раз Наталья Александровна рассказала нам, что в деревне теперь «не очень-то спокойно» и что Сергей Васильевич поехал туда, немножко волнуясь. Он, правда, «не ахти какой помещик, а все-таки хозяйничает на земле и любит порядок, и крестьяне отлично помнят, что имение родовое...» И все же Рахманинов в те годы испытывал несомненное романтическое чувство и к революции, и к революционерам.

В мае 1943 года мы возвращались из «Правды» с тов. Емельяном Ярославским. Подвозя меня на машине домой, под проливным весенним дождем, он заговорил о моих «Воспоминаниях», только что появившихся в журнале «Новый мир»:

— А знаете, я тоже встречал Рахманинова, — и в очень необычной обстановке!

И он мне рассказал, как скрывался нелегально в Москве. Одна явочная квартира провалилась, ему пришлось искать другую, и он очутился в интеллигентной семье, в большой комнате, где стоял рояль. Когда все разошлись и уже время было к ночи, вошел тихо Рахманинов, сел за рояль и долго играл ему революционные песни, шииоко тогда известные в кругах интеллигенции...

Я не успела ни в короткую нашу поездку на машине, ни после в редакции уточнить этот драгоценный рассказ Емельяна Ярославского и не знаю, к какому году он относится, но это молчаливое появление в квартире, где скрывается «политический», и молчаливое сочувствие ему — в игре на рояле революционных песен — очень похоже на Сергея Васильевича.

Добавлю еще небольшую подробность о лете 1914 года, в канун первой мировой войны: как-то мы с Рахмани-

новым разговорились о Шекспире, и он сделал любопытное замечание о том, что Шекспир «держит женские персонажи в черном теле»: в «Лире», например, центральный образ — это Корделия, и ей принадлежит главное место, а названо все-таки «Король Лир». В «Макбете» главное действующее лицо — леди Макбет, а названо все-таки «Макбет», а не «Леди Макбет». Мне пришлось долго ему доказывать, что король Лир, а вовсе не Корделия — основной образ этой самой сильной из вещей Шекспира, и, помню, подробно описывать трагедию старости, эгоизм Лира, бродяжничество старого короля в степи, пробуждение в нем сочувствия к бедствиям других людей, его постепенное очеловечение с нищими и такими же, как он, обездоленными. Привела я ему и удивительное замечание Гете о том, что «старый человек всегда немножко король Лир». Сергей Васильевич, наверное, вспомнил об этом разговоре, когда в конце апреля 1914 года написал мне из Ивановки:

«...Получил предложение от Комитета по чествованию 350-летия Шекспира написать сцену из «Короля Лира» (в степи). Скажите мне, имеется ли какой-нибудь новый перевод «Лира»? Если не имеется новый, то какой из старых — считается лучшим? Имеется ли «Лир» в отдельном издании? Могу ли я Вас просить мне немедленно один экземпляр выслать?»¹³ К сожалению, он так и не создал музыки к этой сцене, хотя я, как всегда, тотчас же выполнила его просьбу.

*

Летом 1914 года я задержалась в Москве, готовясь уехать в Гейдельберг по совету профессора Н. Д. Виноградова.

При все большем напряжении тогдашней моей жизни в Траханеэе и в Москве, сотрудничестве для заработка в трех провинциальных газетах, — по пяти фельетонов в месяц в каждую (итого, по четыре печатных листа ежемесячно), — я урывала время и для продолжения университетской учебы. Я поступила «для души» и между делом на физико-математический факультет бывшего тогда в Москве Народного университета имени Шанявского, где сразу очутилась в передовой среде смешанного типа — учителей, мелких служащих, техников, развитых квалифицированных

рабочих. Там я исправно посещала лекции Ю. В. Вульфа по минералогии и кристаллографии, познакомилась и даже одно время переписывалась с ним по поводу выращившихся мною кристаллов.

Профессор Николай Дмитриевич Виноградов, под руководством которого я кончила в 1911 году историко-философский факультет Высших женских курсов, упорно советовал мне продолжать работу над магистерским сочинением; и, наконец, я действительно начала работать над этим сочинением, тему которого мы выбрали вместе с Виноградовым. Она была не совсем обычна. Виноградов, специалист по Давиду Юму, как-то сказал мне, что немецкая идеалистическая философия кончила свой век на последнем «системотворце» Шеллинге и что «все эти Гуссерли и Когэны — это лишь схоласты-комментаторы, но не творцы, хотя, впрочем, и после Шеллинга попытался один создать систему, но это уже было пародией на самое мышление системами и спело отходную по идеалистическому методу философствования». Я тотчас заинтересовалась, кто этот таинственный «один», так как в истории философии мы никого такого не знали. Н. Д. Виноградов указал мне на библиографический указатель, до последней степени скудный, этого «одного» — философа Якоба Фрошаммера, создавшего «пародию на систему» под названием «Фантазия как мировой принцип» («Die Phantasie als Weltprinzip»). Вместо гегелевского Разума, шеллингова Космоса, фихтевского Я — тут во главу угла исторического процесса была поставлена фантазия, с разделами «объективная» и «субъективная» и со всем аппаратом учености на пятьсот или свыше страниц. Я очень заинтересовалась этим парадоксальным явлением в немецкой философии и взяла его темой для своего магистерского сочинения. К обычным моим делам прибавилось поэтому сидение вечерами в дорогой сердцу всего нашего поколения «Румянцевке» (библиотеке Румянцевского музея, ныне Ленинской) и чтение всего, что можно было отыскать «вокруг да около» моей темы, поскольку прямо о Фрошаммере имелась во всей мировой литературе только одна жидкая брошюра. Из-за Фрошаммера, поскольку его «объективная» фантазия казалась кристаллов, я изучала и кристаллографию у Вульфа. Под влиянием Виноградова я хотела написать такое

магистерское сочинение, где было бы показано, как немецкий идеализм, подобно Вавилонской башне, обрушился сам на себя и собою же себя задавил. Следующим шагом в подготовке моей работы был отъезд в Гейдельберг к профессору-богослову Эрнсту Трельчу, который один, по мнению Виноградова, мог располагать дополнительными сведениями о таинственном Фрошаммере. Рассказываю все это читателю, чтобы объяснить, каким образом перед самым началом первой мировой войны я очутилась в немецком городке Гейдельберге, освященном любовью многих выдающихся русских людей. Не знала и не гадала я, прощаясь в апреле с Рахманиновым, что расстанусь с ним на долго, на целых полтора и каких полтора года!

Немного раньше меня выехал за границу Э. К. Метнер. Для него этот выезд оказался «навек»: застигнутый войной в Дрездене, он перебрался в Цюрих и не захотел уезжать из нейтральной Швейцарии. Позднее он легализировался там, сделался швейцарским подданным, жил одиноким холостяком, переводя на русский язык трехтомное сочинение К. Юнга (одного из последователей З. Фрейда), и умер в одиночестве в больнице, вдали от всех, кто был ему дорог. Меня война захватила во время паломничества моего пешком, с рюкзаком на спине, по городам Гете, — из Гейдельберга через Франкфурт-на-Майне в Веймар, — и пережила я немало страшных минут, была интернирована в баден-баденский концентрационный лагерь и оттуда, только благодаря отчаянным хлопотам моей сестры, жившей в то время у богатой тетки в Швейцарии и пригласившей мне визу, — тоже вырвалась в Швейцарию.

Тщетно пыталась я убедить Э. К. Метнера в эту последнюю встречу с ним в Цюрихе уехать с нами на родину. Он был в невероятном озлоблении на все происходящее, считал, что наступили «сумерки богов» и что европейская культура обречена на гибель, и договориться с ним в этом его состоянии было невозможно. А мы рвались на родину и рвались туда уже не совсем прежними.

Пережитый мной страшный опыт соприкосновения со вспышкой шовинизма, «ихнего» и «нашего»; волчий оскал людей друг на друга, жуткие сцены разворачивавшегося какого-то железно-машинного немецкого милитаризма (мобилизация происходила на моих глазах), жестокость втор-

жён немцев в беззащитную Бельгию — это, с одной стороны, было большим уроком, сразу перенесшим меня из мира всяких умственных отвлеченностей на реальную историческую почву. С другой — подоспели и иные уроки, захватившие нас с сестрой целиком: пока мы жили три месяца в Цюрихе, мы сразу окунулись и в революционную русскую литературу, которой до этого никогда собственными глазами не видывали; и начали усердно посещать разные русские собрания в цюрихских «Бирхалле» и «Алкохолфрей», где со всей страстью молодости и новизны, с замирающими сердцами впитывали в себя политические споры русских «пораженцев» с «защитниками отечества», присутствовали, помню, на одном докладе, познакомились со студентами-большевиками. И симпатии наши сразу определились. Мы были всей душой с большевиками, хотя ровно ничего не понимали ни в марксизме, ни даже в политике. Но тут все сказалось сразу — годы борьбы с нуждой, постоянный напряженный труд, а в детстве, после смерти отца, постоянная материальная зависимость от теток, житье по «берлогам», вечное ощущение, что настоящая, реальная жизнь это все-таки не та, которой живут даже самые обожаемые окружающие, — фантастическая, выдуманная, высосанная из пальца у Мережковских, одинокая, изолированная в своей сугубой насыщенности культурой и творчеством у Метнеров, — захотелось окунуться в ту здоровую, простую, ясную и трезвую жизнь народа, миллионов людей, которые думают не о каком-то никому не нужном Фрошаммере, а о том, как устроить человечество лучше и честнее. Словом, мы с сестрой пережили «боевое крещение» большевизмом, сами того еще не зная. А впереди было еще много счастья: путешествие на родину, задуманное теткой с пользой для молодежи, — двух ее собственных детей и трех племянниц, которых она везла, — через Италию, остров Корфу, Грецию, Балканы!

Только в 1915 году мы, полные впечатлений, наконец вернулись домой и очутились у матери в Нахичевани-на-Дону, где я тотчас начала работать как лектор, переводчик, журналист и решила не ездить покуда в Москву. Поэтому все, что произошло в связи с войной, и сведения о Сергее Васильевиче, переписка с которым на некоторое время оборвалась у меня, я узнавала и получала из постоянных, по-

дробных писем ко мне Анны Михайловны Метнер. Эти письма приходили и в Гейдельберг, и в Цюрих; по ним я видела, как отношения между Рахманиновым и А. М. и Н. К. Метнерами без «мефистофелевского» (по определению Сергея Васильевича) присутствия Э. К. Метнера постепенно росли и крепили, переходя в настоящую, простую человеческую дружбу.

Начало империалистической войны переживалось, видимо, и в Москве, из-за вспыхнувших резко шовинистических настроений части интеллигенции, очень тяжело. Рахманинова и Николая Метнера неоднократно призывали для освидетельствования; их освобождение от фронта рассматривалось окружающими неодобрительно и с осуждением. Еще по цюрихскому адресу 24 сентября 1914 года Анна Михайловна писала мне: «... у нас призывались Коля, Рахманинов и еще многие. Некоторые освобождены по негодности, как, например, Сергей Васильевич и Коля, и прозваны за это Ильиным «физическими негодьями».

В письме от 3 августа 1915 года: «... объявлен пересмотр всех признанных негодными, и мы с Колей не знаем, должен ли и он являться...» От 12 августа: «...Ему (то есть Рахманинову) тоже надо переосвидетельствоваться. Но ему уже гарантировано в случае принятия очень подходящее занятие — управление оркестром там же, в Тамбове, но он, разумеется, сможет поручить это другому». В письме от 28 августа: «Рахманинов являлся в Тамбов на вторичный осмотр и опять освобожден». Письмо от 19 октября: «Сейчас только по телефону узнала, что Коля освобожден».

Н. К. Метнер и Рахманинов, как видим, несколько раз призывались и переосвидетельствовались и всякий раз освобождались на короткое время «по состоянию здоровья». Для того, чтобы «гарантировать» Рахманинову на случай мобилизации работу по специальности, то есть управление гарнизонным оркестром, — нужно было пустить в ход не малые связи. А в те годы Рахманинову было уже порядочно — за сорок лет! Так «берегло» царское правительство своих крупнейших творцов.

Но еще удивительнее было отношение к этому «передовой» интеллигенции. Николаю Метнеру припомнили, что он «немец» по происхождению, хотя родной брат его

(К. К. Метнер) и родной племянник (Шура Метнер) оба сражались на передовых позициях и погибли на войне. Анна Михайловна писала мне 23 января 1915 года в Нахичевань:

«Письмо Ваше пришло в такой момент и принесло мне такое утешение, что можно было подумать, что Вы знаете, что я тут переживаю. Рассказывать об этом в письме трудно. Кратко могу сказать только, что мы с Колей все больше и больше остаемся одни. Для примера и без подробностей (кот[орые] очень неприятны) приведу следующее: Марго не одобряет Колиного поведения, считает, что нечестно сейчас не идти на войну, что Коля за немцев (!), чуть ли не то, что он трус, и еще того гаже, и все это говорилось не нам, а другим, причем приводились небывалые факты (вроде того, что Коля прибежал к ней в слезах и проч.). Вот что делает война!.. Накануне ее беседы о Коле с посторонними она была у меня и с возмущением говорила о том, что гадко и возмутительно, что Рахманинов освобожден. Вот до чего все одурели. Но главное, что меня тут прямо убило, это не то, что она совсем не поняла и опошшила Колю, а то, что это совсем не вяжется с ее благородным образом, все ее поведение и осуждение и все те общие места, которыми она вдруг заговорила...»

Весной (точной даты не помню) в Москве происходил погром; громили всех, кто носил фамилию, похожую на немецкую. Это устыдило Маргариту Кирилловну, по-видимому, между нею и Метнерами произошло объяснение, в результате которого старая дружба возобновилась. Маргарита Кирилловна позвала их передохнуть к себе в имение Оболенское в Калужскую губернию. Из этого имения Анна Михайловна прислала мне очень интересное письмо: «Перед самым нашим отъездом сюда скончался Танеев, и мы застряли на три дня в Москве. Смерть Танеева произошла в деревне Дюдьково под Звенигородом. Крестьяне его так любили, что всей деревней пошли провожать, и весь вагон, в который поставили гроб, был битком наполнен цветами. Это был прекрасный, милый чудак, каких много в нашей матушке-России, но, кроме того, и очень значительный крупный человек, каких немного вообще везде». Вспоминает она и недавние похороны Скряби-

на — в апреле — и рассказывает, как на этих похоронах одна музыкальная дама чуть не доканала Рахманинова: «...увивалась вокруг Сергея Васильевича и то умоляла его закутать шею, то надеть шляпу, ахала над его плохим видом и так опасно смотрела на него и покачивала головой, что бедный Сергей Васильевич от этих мук осунулся и потемнел на наших глазах. А когда она заметила это, то стала подсовывать ему стул, уверяя, что он больше не в состоянии стоять!..»

Но вот главное, что Анна Михайловна, видимо отдохнув и успокоившись после пережитого погрома, написала мне в этом письме:

«Дорогая моя, любовь к России и у нас... особенно обострилась за эти дни и выросла¹⁴... С нами лично «фактического» ничего не было. Была обида, что мы чужие у своей родной матери. Коля прямо говорил, что так как он себя только и может чувствовать российским подданным, а она (Россия) как будто не хочет (в те дни так казалось), то ему остается перейти в небесное подданство. И был он так грустен, что на него больно было смотреть. Приютились мы на одну ночь у Рачинских, и то это не спасаясь, а только ради перемены впечатлений... Многих таких же, как Метнера (у которых прапрадеды были росс[ийские] подданные), разгромили в пух и прах».

Но в этом растущем одиночестве, как я уже сказала, Метнеры все чаще виделись и постепенно сближались с Рахманиновыми¹⁵. Еще в начале ноября Анна Михайловна писала мне в Цюрих:

«Ваше описание всего, что Вы пережили, меня очень взволновало. И обрадовало то, что Вы не утратили справедливости. Вчера как раз мы говорили о Вас с Сергеем Васильевичем. Были и Ильины, и потому я не могла прочитать ему из Ваших писем, но обещала это сделать, когда он придет к нам опять. В этот раз он мне стал как-то очень мил, и я прямо не могла глаз оторвать от его милого лица. И вообще мы очень хорошо прожили этот вечер. Очень, очень не хватало Вас, моя дорогая, и Мили».

Всю зиму это сближение продолжалось и 5 апреля 1915 года она пишет мне в Нахичевань-на-Дону:

«Вчера были у Рахманиновых. Там должны были собраться музыканты для того, чтобы обсуждать вопрос о

принятии или непринятии одного нового композитора¹⁶. Он очень настойчиво звал меня, и причем пораньше других, так как Коле хотелось еще поговорить об одном деле. И вот мы сидели: он с Колей, а я с Натальей Александровной. Она показала мне девочек. Обе удивительно милы. Маленькая все не хотела лечь, не простившись с отцом, и ждала его, а он все говорил с Колей; тогда, наконец, ее пустили к нему в ночной розовой рубашонке, она была страшно мила, и он тоже. Я бы их обоих так сняла. У него тоже сделалось прелестное детское лицо, и вся эта картина меня глубоко тронула. Нат[алья] Алекс[андровна], когда я так посидела с ней вдвоем и поговорила по душе, показалась мне гораздо милее и умнее даже. Серг[ей] Вас[ильевич] был в этот вечер особенно мил, мягок и уютен. Сидели очень поздно, и Коля был доволен проведенным вечером, и все радовался потом, какой Серг[ей] Вас[ильевич] был милый. Он его таким страшно любит».

Дальше в письме, но от 11 апреля: «Вчера вечером у Гольденвейзера виделись с Серг[еем] Вас[ильевичем]. Он уезжает на 10 дней в деревню, а потом будет в городе дня на два, на три и уедет в Финляндию». От 21 апреля 1915 года: «Сегодня утром звонил Сергей Васильевич и звал к телефону меня. Оказалось, что это затем, чтобы предложить Коле поехать недели на две для работы в имение брата Натальи Александровны в Рязанск[ую] губернию. Помните, этот брат с женой были тогда у них? Это очень трогательно со стороны Сергея Васильевича, такая забота о Колиной работе, но Коля отказывается сейчас уехать, т[ак] к[ак] не хочет бросить уроков...» От 6 мая 1915 года: «Рахманинов с семьей уже давно в Финляндии». От 15 мая: «Два дня назад мы были у Гольденвейзеров, вдруг входит Наталья Александровна. Она, оказывается, не уехала со всей семьей, потому что у маленькой дочки сделался коклюш, и ее никак нельзя было перевезти, и они вдвоем сидят тут больше недели в пустой квартире. Телеграммы летят взад и вперед. Теперь они, наконец, вчера уехали, т[ак] к[ак] Сергею Васильевичу удалось достать закрытый автомобиль, чтобы проехать там 20 верст от железной дороги». От 12 августа 1915 года: «От Натальи Александровны получила письмо накануне их отъезда из Финляндии. Они там хорошо жили и

ходили собирать грибы большой компанией. Серг[ей] Васильевич большой любитель этого занятия. Теперь они уже в Москве». От 7 сентября 1915 года: «Чтобы не забыть, передам Вам сейчас поклон от Рахманиновых. Мы виделись с ними у Кусевицких, куда нас звали все лето, и наконец-то мы туда выбрались. Имение старинное и очень уютное. Рахманиновы живут там, кажется, с половины августа, когда вернулись из Финляндии. Сергей Васильевич был в очень благодушном настроении, и Коле рад. Видеть его вместе с дочкой Таней просто очарование. Они трогательно заботятся друг о друге. Мы провели там с 5 часов вечера до 5 часов другого дня. Серг[ей] Вас[ильевич] показывал нам свою одну новую вещицу: вокализ для пения без слов. Очень хорошо, и нам всем очень понравилось. Дольше мы там оставаться не могли, т[ак] к[ак] у Коли были назначены уроки».

Привожу потому все эти выписки, могущие показаться читателю не очень важными, что они датируют определенные события в жизни Сергея Васильевича и пригодятся будущим его биографам.

*

Осенью 1915 года в Ростовской-на-Дону газете «Приазовский край», читавшейся и в Нахичевани-на-Дону — маленьком городке, который сейчас присоединен к Ростову и составляет один из его районов (Пролетарский), — появилось извещение: Сергей Васильевич дает в Ростове 20 октября фортепианный концерт из произведений Скрябина. Я все еще оставалась в Нахичевани с января 1915 года и не видела Рахманинова больше полутора лет. С большим волнением отправилась добывать себе и сестре билеты на 20-е. В дневнике моем на этот день короткая запись: «20-е октября, вторник... Вечером концерт С. В-ча, огромное впечатление. Он исполнил скрябинскую фантазию и 10 прелюдий ни с чем не сравнимо... Был Гнесин и другие музыканты. Поговорили немного с С. В. в артистической». За этой короткой записью память восстанавливает мне очень многое. Исполнение Рахманиновым Скрябина для всех музыкантов и любителей музыки явилось полнейшей неожиданностью. Одни считали это с его сто-

роны «дьявольским ходом», желанием «разоблачить, раздеть» Скрябина; другие возмущались «порчей» Скрябина, которого Рахманинов, по их мнению, огрубил и «превратил в terre à terre» (сделал чересчур земным), и что после «серебристого» исполнения самого Скрябина, в котором оживают все мельчайшие нюансы, слушать «прозаическую» игру Рахманинова просто невозможно. И, наконец, третьи (об этом писала и Анна Михайловна) видели в его исполнении Скрябина только «акт благородства, потому что он — благороднейший человек». Нам открылось в исполнении Рахманинова совсем другое, и при всей парадоксальности этого исполнения я сразу (на слух) почувствовала, что дело обстоит гораздо проще и серьезнее. В артистической мы условились с Сергеем Васильевичем, что на следующий день в шесть часов вечера он придет к нам. Весь день 21-го так и назван у меня в дневнике «День С. В.». Мать моя хлопоталась, чтобы угостить его традиционными армянскими блюдами («хоть и не итальянские, а тоже вкусно»), флигелек наш мы приубрали, все наши соседи, жившие поблизости, вышли из домов, чтобы посмотреть на него «хоть краем глаза». Он приехал из Ростова на трамвае и оставался всего часа полтора, так как вечером же уезжал на концерты в Баку.

Первое его слово было: «Как я рад, что все осталось в том же ключе, и не надо ни модулировать, ни «прогонять сквозь строй секвенций»!» Последние четыре слова, которыми когда-то я в высшей степени гордилась, — он взял в шутку из моей старой статьи о нем 1912 года. «Все в том же ключе» означало — ничего за полтора года в наших отношениях не изменилось, и встреча сразу зазвучала в прежней тональности, то есть все осталось таким же простым и легким для него, как было, — легким в смысле отдыха и отсутствия необходимости напрягаться. Конечно, сразу же, с первых минут, мы заговорили о Скрябине и о том, почему Сергей Васильевич решил его играть:

«Скрябин все-таки настоящий музыкант, милая Ре, и сам он при жизни, к сожалению, часто это забывал и другие забывали. Сейчас стремятся создать какую-то заумь, заумную школу исполнения Скрябина, и окончательно хотят похоронить то, с чем он родился на свет, то есть

его природную музыкальность. Ну, а я слышу ее, всегда старался слышать в нем ее. И просто ведь долг одного, еще живого музыканта перед другим, покойным музыкантом — рассказать публике, как он слышит его музыку, — вот я и езжу по русской земле, рассказываю». Примерно так и я восприняла его игру: акцентирование на подлинно музыкальном в Скрябине, на том, что не изменяет музыке и не разрушает ее пределов, — и в этом духе 27 октября я и написала статью в газету «Баку»: «Рахманинов — исполнитель Скрябина». Все остальное, о чем говорилось в тот вечер, я не очень помню (мы с ним опять больше «были», чем говорили, как он это всегда отмечал в нашей дружбе, считая самой лучшей ее стороной) и сделаю поэтому несколько выписок из дневника: «Был так хорош, мил и весел, каким я его давно уже не видела. Подшучивал над тем, что критики ужасно теперь довольны им и всячески его хвалят, так как пишут всюду «пианист Рахманинов», а слово композитор вычеркнули. Говорил, что будет только играть, а сочинять бросит, так как лучше «Колоколов» все равно ничего на напишет. Сообщил, будто Николай Карлович совсем раскис, не работает и хандрит. Это меня обеспокоило (Анна Михайловна ничего не сообщала!)... Записал все названия провинциальных газет, где я сотрудничаю, и объявил, что будет их непременно выписывать... Вечером пошла проводить его к трамваю».

Я выписала из дневника не все, но и не все записала тогда в него. Помню, как, прощаясь, он неожиданно сказал совсем другим тоном: «Сегодня — не в счет, мы с Вами не разговаривали, а разговор обязательно у нас будет. Очень, очень надо поговорить». После этих слов я была убеждена, что он или напишет, или заедет на обратном пути, хотя никак не могла догадаться, о чем будет разговор, и очень боялась, что о чем-нибудь плохом для Николая Карловича.

В четверг 5 ноября я пошла в библиотеку, чтобы подчитать материалы к очередной из моих пятнадцати ежемесячных статей. Но работу мою прервала сестра, она прибежала сказать, что посыльный привез письмо от Сергея Басильевича с вопросом, можно ли приехать ко мне завтра. Он писал:

«Милая Re, не могу ли я прийти к Вам завтра (пятница) от 5—6 часов вечера? Ответьте.

С. Рахманинов.

Четверг, 5 ноября [1915]* 17.

Пятница 6 ноября опять была «днем С. В.», на этот раз очень продолжительным. Я так и не угадала, о чем он хотел поговорить. Оказывается — о смерти.

Это был очень необычный разговор. После ужина, до которого Рахманинов почти не дотронулся, он по привычке ссутулился на старом дедовском кресле и спросил меня очень тревожным и нерешительным тоном: «Как вы относитесь к смерти, милая Re? Бойтесь ли вы смерти?» В то время я еще не знала чувства «страха смерти» и ответила, что никогда о смерти не думаю и живу с таким чувством, словно буду жить вечно. Только спустя тринадцать лет я припомнила этот вопрос и смогла себе представить, с чем приехал тогда ко мне Сергей Васильевич. В 1928 году мне тоже пришлось пережить страх смерти, то есть вдруг со страшной ясностью представить себе, что ты должен умереть и что этого не избежать. Но как только ясно осознаешь, что обязательно умрешь, становится на некоторое время непереносимо страшно. Несколько недель преследует эта «ясность сознания»: «все умирают — я умру». Я не могла долго сидеть в кинематографе, смотреть, как движутся кадры, — со мной вдруг делался припадок ужаса смерти; среди разговора я внезапно холодела, и язык становился тяжелым во рту; в дороге — внезапно забегала в аптеку и просила дать валерьянки. Не выдержав этих состояний, я сказала о них моей матери, и она тогда ответила: «Это пройдет. Так бывает в определенном возрасте с каждым человеком, а потом проходит, и

* В «Новом мире» некоторые письма Рахманинова ко мне опубликованы с ошибочной датировкой. Так, даты указаны: вместо «29 июля 1913 г.» — «29 июня 1913 г.», вместо «30 апреля 1914 г.» — «30 августа 1914 г.», вместо «5 ноября 1915 г.» — «5 ноября 1916 г.» При второй публикации (1955) все даты исправлены, за исключением даты: «5 ноября 1916 г.», которая подсказана была мною ошибочно.

будешь жить по-прежнему, словно смерти нет». С тех пор я отвечаю и детям, и близким, как мне ответила моя мать, — но в то время дать этого лучшего и вернейшего из ответов Сергею Васильевичу я не могла. Он, впрочем, как будто и не надеялся на ответ, а скорей стремился поделиться своим состоянием, чтобы найти в этом облегчение.

Две пережитые одна за другой смерти — Скрыбина и Танеева — страшно подействовали на него, а тут еще попался какой-то модный роман о смерти, и он вдруг заболел ее ужасом.

— Раньше — трусил всего понемножку, — разбойников, воров, эпидемий, — но с ними по крайней мере можно было справиться. А тут действует именно неопределенность, — страшно, если после смерти что-то будет. Лучше сгнить, исчезнуть, перестать быть, — но если за гробом есть еще что-то другое, вот это страшно. Пугает неопределенность, неизвестность!

— А христианство две тысячи лет утешало людей загробной жизнью и личным бессмертием, — ответила я, — как странно, что две тысячи лет утешались, а сейчас именно этого и боятся.

— По-моему, совсем не утешались, — ответил Рахманинов, — наоборот, запугали до одури всякими адами и чистилищами. Личного бессмертия я никогда не хотел. Человек изнашивается, стареет, под старость сам себе надоедает, а я себе и до старости надоел. Но там — если что-то есть — это страшно.

Он вдруг как-то побледнел, и даже дрожь у него по лицу прошла. В это время моя мать принесла из кухни и поставила перед ним поджаренные в соли фисташки. Эти фисташки он очень любил, и мы всегда заготавливали их для него во множестве. И сейчас он, незаметно для себя, увлекся ими, а потом придвинул к себе тарелку, посмотрел на них и вдруг засмеялся: «За фисташками страх смерти куда-то улетучился. Вы не знаете, куда?»

В этот приезд он очень много рассказал мне и о себе самом. Чтобы как-то не прибавить лишнего к этому рассказу, чересчур доверившись своей памяти, я просто перепису сюда дословно записи из дневника. Они, правда, очень коротки, многое пропущено, зато все, что записано, —

совершенно достоверно и сделано тотчас же, его собственными словами, хотя я и конспектировала его рассказ от себя, говоря о нем в третьем лице: «Он родился в Новгородской губернии в имении. Родители его мало любили. Кроме него, был еще мальчик Аркадий. Эти родители живут сейчас в СПб., а с Аркадием он не знается: «Червонный валет. Человек, с которым лучше не быть знакомым». В детстве они были состоятельны, и обоих мальчиков готовили в Пажеский корпус. Когда минуло семь лет Сергею В-чу, все изменилось, родители обеднели. Его отвезли в СПб., отдали в Консерваторию. Три года он жил у бабушки (которую очень любил и она его), не учился, подделывал все отметки (сам себе ставил пятерки и четверки) и вместо этого ходил на каток; в катанье на коньках дошел до виртуозности. Каждое утро она ему давала гривенник на хлеб и на чай, а он до обеда ничего не ел и употреблял этот гривенник на билет на каток. Потом приехали родители и обнаружили плутню. Сергею забрали и повезли в Москву, где поместили у профессора Зверева. Тут он начал учиться. Профессор был безумно вспыльчив и за четыре года четыре раза его сек чем попало за провинности. Он был прекрасный человек. «Лучшим, что есть во мне, я обязан ему». Шестнадцати лет С. В. бросил профессора и стал жить самостоятельно, частенько голодал. Потом женился на кузине Наташе. Большое влияние имел на него дед, отец отца, Аркадий Рахманинов. Он был музыкантом, у него есть и композиции (слабые), но пианист он был (по словам Зилоти, тогда семнадцатилетнего юноши, хорошо это помнившего) гениальный. Мальчиком семи лет Сергей Васильевич играл с ним в четыре руки».

В последнее время мне попало несколько биографий Рахманинова (в том числе рукописная Софьи Александровны), и не во всем они сходятся с тем, что он мне сам в тот вечер рассказал, да и с тем даже, что через год рассказала мне Софья Александровна. Может быть, память кому-либо из нас изменяет, но я считаю своим долгом дословно передать и эту запись, сделанную хотя и очень сокращенно, но по его рассказу. Считаю это долгом хотя бы потому, что знаю, как неверно дается сейчас, например, факт его отъезда за границу в 1917 году. Нужно ли при-

украшивать, сочинять, создавать легенды о больших людях человечества, особенно в такое время, когда еще живут современники, знающие о них точные факты? Нуждается ли такой светлый, большой образ, как образ Рахманинова, в подрисовке, в идеализации? Мне кажется, — не надо этого, и я в своих воспоминаниях не хочу ни единым словом исказить то, что достоверно о нем знаю.

Продолжаю выписывать из дневника: «Про свое Трио он сказал: «Я написал его двадцати лет, оно очень свежее и талантливое, но там есть масса незрелостей и мне совестно его исполнять». Сообщил, что упросил Швейгера пригласить Николая Карловича на концерт в Тифлис. Мы уговорились устроить [концерт] и в Ростове, — он поговорит с Авьерино, а я с Костей».

Нужно помнить, что для музыкантов в то время устройство ряда концертов было возможностью хорошего заработка, поскольку организаторы гарантировали им определенный «фикс», и тут все они становились «конкурентами»: ведь число концертов было ограничено. В этой постоянной помощи Рахманинова Николаю Карловичу, жившему стесненно и главным образом уроками, сказалось обычное благородство Сергея Васильевича. Скрипач Н. К. Авьерино, старый друг Рахманинова, был в Ростове директором музыкальной школы (позднее — Ростовской консерватории, где я в 1917—1918 годах преподавала историю искусства и эстетику), а «Костя», — о котором упоминаю, — двоюродный брат мой, К. П. Хатранов, был тогда директором единственного в Ростове так называемого Асмоловского театра, где происходили концерты, в том числе и рахманиновские. От них устройство концерта зависело в большой мере.

Слово свое о Метнере Сергей Васильевич сдержал: через несколько дней у нас был в гостях М. Ф. Гнесин и сказал мне, что «Рахманинов привел в недоумение всех музыкантов, настаивая и чуть ли не требуя, чтобы устроили концерт Метнеру». Но из этого ничего не вышло, так как организаторы побоялись «убытка»: музыка Метнера не пользовалась популярностью в широких кругах, и ростовские музыканты «Л. Барабейчик и Ильченко отказались играть сонату Николая Карловича, заявив, что она им не понравилась».

В тот же вечер Рахманинов долго говорил мне о своих планах, сообщал о любви к Шопену и о своей мечте, которая «пока от всех в секрете», — исполнять Шопена. И опять жаловался на душевную неудовлетворенность собой, усталость от концертов. Словно предвидя, что буду его корить за их количество и за эту щедрую форму отдачи, отнимающую силу у творчества, он начал говорить о необходимости чувствовать успех, слышать похвалу: «Это как кислород для артиста, — на концерте похлопают, согреют душу овациями и хоть на полчаса чувствуешь себя творцом. Как же мне иначе справляться с собой? Вот ведь шучу, шучу, а в глубине души плачу над собой, а сейчас даже и слез нет — такая пустота. Вот Лев Николаевич Толстой это отлично понимал. Он мне сам много раз говорил на эту тему и об одном музыканте сказал, что он погиб оттого, что его не хвалили».

Много еще было говорено в тот вечер. У нас служила тогда девочка четырнадцати лет, Маша, — редчайшей красоты, такой, мимо которой нельзя пройти, не остановившись. Когда она открыла ему дверь в передней, он долго ею любовался, потом сказал мне: «Такая красота — большой, редкий талант, берегите эту девчушку, чтобы ее не увели от вас и не испортили». И еще добавил: «Удивительный глаз у Чехова, — ведь он своих «красавиц» нашел именно в этих краях, — кажется, где-то в Донской области, помните его рассказ? И ведь это верно, я все время в Ростове оглядываюсь на девушек». Машу мы не сумели уберечь, — ее мать взяла ее у нас и выдала замуж за какого-то старого богатого купца. А Рахманинов вспомнил ее еще раз в 1917 году, опять в Ростове, когда мы встретились у Авьерино и там была удивительная красавица, тогда еще невеста, а позже жена Авьерино, Мара*. Перед ней тоже нельзя было не остановиться, так необыкновенно хороша была эта Мара. Сергей Васильевич шепнул

* Судьба Мары Авьерино трагична. С юных лет эта красавица стала ухаживать во время эпидемии сыпного тифа за больными. Она долго не заражалась и говорила, что у нее «иммунитет». Но вот, будучи уже замужем и ожидая ребенка, она все-таки опять пошла в госпиталь, заразилась и умерла.

мне тогда тихонько: «Видели? Опять ростовчанка. Ну, не колдун ли Чехов? Я таких, как эти Маша и Мара, нигде, никогда не видывал».

Ушел он от нас вечером 5 ноября очень поздно, а на следующий день был его концерт. Играли Трио,— с очень неудачным скрипачом. На бис он сыграл «Полишинеля» и переложенную для рояля «Сирень». Мать моя нажарила в соли фисташек (по его просьбе), и мы отвезли их ему на вокзал как «средство против страха смерти».

*

Остается досказать про последние полтора года. В начале декабря 1915 года я, наконец, перебралась в Москву, списавшись предварительно с Метнерами, и поселилась у них в Саввинском переулке на Девичьем поле, куда они переехали из Траханеева. Видаться с Сергеем Васильевичем пришлось теперь очень часто, так как он бывал у Николая Карловича и один, и с женой, и с Гольденвейзером, да и мы ездили к нему, но говорить,— как разговаривали вдвоем на Кабанихе или в Нахичевани,— почти уже не удавалось.

Жить становилось в России все труднее, чем дольше затягивалась война. У Метнеров часто не хватало масла, которое было трудно достать. И тогда их выручали Рахманиновы, — им доставляли продукты из Ивановки, и всякий раз, как оттуда привозилось что-нибудь, Наталья Александровна звонила нам по телефону.

Тесней сошлась я за это время с Софьей Александровной Сатиной. Как-то в январе 1916 года, в отсутствие Николая Карловича и Анны Михайловны, она пришла ко мне в гости, и мы провели с ней чудесный вечер. В нашем отношении к Рахманинову были сходные черты и духовные, и эмоциональные, и, может быть, поэтому нам так хорошо было оставаться вдвоем и говорить о нем. Я опять прибегаю к дневнику, где коротко записана наша беседа. Софья Александровна тоже рассказала мне биографию Сергея Васильевича, но с некоторыми отличиями от его собственного рассказа:

«Жизнь С. В. делится довольно ярко на две половины, до тридцати и после тридцати лет. До женитьбы он вел

жизнь безумно расточительную (в смысле потери времени), отваливал от занятий, где и как только мог, часто впадал в беспросветное отчаяние. Переходом к иной, более размеренной и трудовой жизни явилась женитьба; отчасти этому помогло сильнейшее впечатление, оказанное на него какой-то книгой «О выработке характера», которую ему дали Соня и Наташа... Злейший враг С. В-ча — сорная травка, именуемая в Тамбовской губернии «цыганкой» (она есть в моем гербарии!). Он ненавидит эту травку до того, что собственноручно выпалывает ее на большом пространстве. Она растет во ржи и портит молодые побеги. У С. В-ча не бывает размеренной работы; он переживает «полосы» — увлечения дирижерством, игрой на рояле, композиторством. И когда он в полосе дирижерства, то отрицает за собой всякий талант пианиста и композитора и бросает на целые годы играть. Когда он играет на рояле, то относится отрицательно к своему дирижерству и надолго бросает сочинять. Сейчас у него игральная полоса; вероятно, он будет, кроме себя, исполнять и других композиторов. Софья Александровна не сказала, каких, — конечно, Шопена! Она сделала от себя очень любопытное замечание: «Всякий раз, когда Сережа много концертирует, у него увеличивается работоспособность и охота к творчеству. После многочисленных концертов он всегда засаживается за писание» (Дневник от 10 января 1916 года).

Интересные вещи рассказывала в тот вечер С. А. Сатина и про себя. Она призналась, что ей очень хочется писать и есть о чем, но боится, что это ей не по силам. Три важные темы ее жизни — детство и юность Сергея Васильевича, о развитии женского образования в России (так как ей пришлось учиться еще при жизни В. И. Герье с самого первого дня основания Высших женских курсов, тех, которые я окончила на несколько лет позднее ее, и она сама была участницей всей тогдашней борьбы за женское образование) и, наконец, о своей деятельности как стенографистки и участницы конгресса в Париже после русско-японской войны, — по вопросу о нашем столкновении с Англией из-за подводных лодок. Интересно говорила, помнится, о Герье, большом ретрограде, которого она люто ненавидела.

В понедельник, 18 января 1916 года, был концерт Рахманинова с обширной программой: кантата «Весна», Третий концерт для фортепиано с оркестром—и после него на бис Музыкальный момент *es-moll* и, наконец, «Колокола». В пятницу 22 января Сергей Васильевич и Наталья Александровна были у нас в гостях и усердно звали летом в Ивановку (надо сказать, этот зов, адресованный и мне лично, и всем нам троим, и отдельно Николаю Карловичу, они повторяли упорно и ежегодно, причем ни разу никому из нас не удалось отозваться на приглашение и побывать в Ивановке). Говорили о маленьком московском театре имени В. Ф. Комиссаржевской, которым мы с Метнерами в ту пору увлекались. А так как я вдобавок была неравнодушна и к артисту этого театра Ф. Ф. Орбелиани-Дибнеру и принялась его расхваливать, то Сергей Васильевич в шутку насторожился и послал Наталью Александровну «на разведку»: «Наташа, сходи, пожалуйста, посмотри, что там такое творится!» В четверг 28 января «разведка» состоялась, хотя и неудачно: шла «Майская ночь», но Орбелиани заболел, и роль Левко исполнял другой артист.

В среду 10 февраля состоялся концерт Рахманинова, исполнявшего с Кошиц свои романсы. Николай Карлович и Анна Михайловна отправились на этот концерт, а я осталась дома. Вернувшись, они сидели со мной далеко за полночь, расстроенные и ее исполнением, и преувеличенным отношением к этому исполнению Рахманинова.

Николай Карлович Метнер, написавший много замечательных песен (к сожалению, почти не известных советскому слушателю) и среди них—большой цикл песен на слова Пушкина, прелестное «Только встречу улыбку твою» на слова Фета и другие, относился к вокальному искусству очень придирчиво и строго. Он как-то сказал: «Из двух зол,—отсутствия голоса, но присутствия тонкого вкуса и понимания, или наличия голоса, но неимения ни настоящего вкуса, ни глубокого понимания исполняемого,—я всегда предпочту для своих песен первое, а не второе».

Он ценил хороших, вдумчивых исполнителей вроде А. Ян-Рубан, хорошо его понимавшей, и просто страдал от

исполнения Кошиц, у которой при сильном и свежем голосе в исполнении было что-то чувственное, цыгански-театральное и крайне однообразное.

Анна Михайловна 26 октября 1916 года писала мне об одном из самых блестящих концертов Кошиц, сопровождавшихся шумным успехом:

«Кошиц сделала все, что может, то есть была немного скромнее, чем обычно, но не прибавила ни единой краски и мазала все время одной-единой кистью из малярной ведерки с одной-единой краской... при этом... густо...¹⁸»

11 марта 1916 года был концерт Метнера (несколько сказок, Соната е-moll и на бис «Импровизация»). Зайдя в артистическую, Сергей Васильевич на этот раз очень похвалил Сонату е-moll (посвященную ему) — одну из самых сложных и длинных сонат Метнера. Концерты Метнера в Москве и в Петербурге были событием очень редким, — по одному, по два в год, изредка — с поездкой в Киев или еще в какой-нибудь крупный центр. Но эти редкие концерты были для слушателей праздником. Всякий раз Н. К. Метнер знакомил их с каким-нибудь новым своим произведением и как бы отчитывался перед слушателями в своей работе за несколько месяцев. Волновался и переживал он эти концерты, готовился к ним очень серьезно, бывал на них бледен — и все мы, близкие, переживали это волнение с ним вместе.

Пианист он был замечательный, хотя совсем по-другому, нежели Рахманинов. Как сейчас помню его усаживание за рояль; закинутую назад большую, круглую голову в каштановых кудрях, с выпуклым лбом, разрезанным горизонтальной морщиной, крепко стиснутыми губами; вот он шевелит ими, словно что-то говоря себе, прикусывает губу; старательно, чистым платком, всякий раз заботливо ему сунутым в карман Анной Михайловной, вытирает пальцы, — потом еще и еще раз, — кладет цепкою, какой-то железной хваткой эти пальцы на клавиши и начинает, посапывая, подпевая себе, забыв об окружающих, грандиозное строительство звуков, воздвижение музыкального здания, одной части за другой, с нерасторжимой логикой, с постепенным нагнетанием силы, с уходом в высоту, в высочайшие шпили и башни, а вы сидите, как заколдованные, все время чувствуя и переживая целое,

бывающие этим целым при звучании любой детали, любой отдельной фразы из разработки.

У Метнера было своеобразное «туше», он отрицал мягкое, ласкающее, смазывающее прикосновение пальцев к клавишам, — у него имелся свой взгляд на искусство фортепианной игры, своя школа пианизма и свой стиль, многим казавшийся жестким, суровым. Но как это жесткое и честное, без всякой сентиментальности, катания пальцами клавиш, как этот суровый, аскетический удар умели «выматывать» удивительную глубину звука, шедшую, казалось, из самой сокровенной души инструмента, и как при таком «жестком» туше выигрывали внезапные нежно-лирические фразы его удивительных мелодий!

Метнер не имел «сумасшедших» успехов, но у него всегда был какой-то почетный, достойный успех, заставлявший даже самых заядлых противников его музыки уважать ее и преклоняться перед личностью ее создателя. Больше всех чувствовал это «настоящее» в Николае Карловиче сам Рахманинов, — с тем широким благородством сердца, которое заставляло его всюду и всем говорить о гениальности Метнера и пропагандировать его музыку.

Во вторник 15 марта 1916 года у меня опять интересная, хоть и короткая запись в дневнике:

«Нынче вечером у нас были Сергей Васильевич с женой и Струве... Сперва мы сидели за чаем и говорили о разных несущественных предметах. Сергей Васильевич спросил меня, как я отнесусь к тому, что он напишет балет (ему Мейерхольд и Мордкин предложили написать балет). Пospорили немножко на тему о творчестве «на заказ». В конце концов я согласилась найти для него тему среди сказок Андерсена. Потом мы перешли в гостиную, Сергей Васильевич стал просить, чтобы Николай Карлович показал ему новые песни. И вот за роялем: Николай Карлович, слева от него Струве, справа Сергей Васильевич, облокотился на рояль, и тут же, возле его локтя, примостилась и я. Николай Карлович играл; Струве подпевал, закатив глаза, вслед за ним; а Сергей Васильевич левою рукой играл мелодии песен, каждая нотка падала отчетливо, как бисеринка. Наслаждение я получила незабываемое. Ушли они очень поздно, Наталья Александровна еще раз настоятельно звала в Ивановку».

На следующий день я засела за сказки, — выбрала особенно нравившуюся ему «Русалочку», прибавила «Снежную королеву» и свой любимый «Райский сад» — последний разработала подробней остальных, дала характеристику каждого ветра, особенно остановилась на восточном — китайском, — старательно выписала для него даже пятитонную гамму, наивно воображая, что он мог ее забыть, и т. д. И тут же снесла все это Сергею Васильевичу, уже собравшемуся в Ивановку. Сколько знаю, из этого так ничего и не вышло, может быть, потому, что я дала ему, в сущности, только комментарии и раскрытие образов действующих лиц, а не либретто, которое, вероятно, и было ему нужно. Если бы мне тогда пришло в голову разработать для него, не мудрствуя лукаво, хотя бы из того же «Райского сада» или «Русалочки» простое, настоящее балетное либретто, очень может быть — у нас сейчас шел бы прелестный рахманиновский балет на сюжет великого датчанина. Во всяком случае, он не на шутку заинтересовался «Райским садом».

В четверг, 17 марта, перед самым моим отъездом в Нахичевань, а его — в Ивановку, он позвонил мне по телефону. В дневнике коротко записано:

«Звонил С. В., очень благодарил за конспекты и попросил написать еще подробней о «Райском саде» из Нахичевани и дать такую же детальную характеристику остальных ветров».

Я представляла себе, как бы звучал в оркестре стремительный ритм Рахманинова, олицетворяя андерсеновские буйные ветры, которые суровая их мамаша запрягивала и увязывала в мешки за буйство, и как страстно станцует самого буйного из них — Мордкин...

Приехав в Нахичевань и «отбоярив» свои обязательные статьи в газеты (страшно сейчас читать в дневнике об их количестве и этом невероятном, длившемся годами, перерасходе энергии на мелочи!), я тотчас засела за «Райский сад». В дневнике от 4 апреля: «Писала до вечера; все, что можно извлечь из сказки, извлекала, но боюсь, что письмо вышло нудное и не свежее, статьи губят мой «эпистолярный» стиль!»

В мае на короткое время я опять съездила в Москву. Запись в дневнике от 5 мая: «Телефонировала Софья

Александровна, передавала привет от больной Натальи Александровны (у нее воспаление легких, теперь, слава богу, дело идет на поправку)». Покуда Сергей Васильевич, как всегда один, ранней весной хозяйничал и пытался войти в «творческую полосу», Наталья Александровна простудилась в Москве и серьезно прохворала с апреля по май. Эта болезнь, видимо, так удручила и растрожила его, что творческие планы Рахманинова были сорваны. Во всяком случае, он просил меня через Софью Александровну уже не о развитии «Райского сада», а о новых текстах для романсов.

Весна выдалась у него тяжелая и неудачная, сперва — болезнь жены, потом — подагрическая боль руки, мучившая его всю последующую жизнь и перепугавшая, как пианиста. Нужно было что-то предпринять, чтобы справиться с этой новой бедой, и Рахманинов решил ранним летом поехать лечиться на Минеральные Воды. Врачи направили его в Ессентуки. А так как я должна была по дороге в Теберду, где мы собирались провести с сестрой лето, тоже заехать на Минеральные, то он попросил меня завезти ему туда тексты и, получив от меня адрес одной моей родственницы в Кисловодске, обещал прислать туда свой собственный адрес.

Лето на Минеральных выдалось необычайное; в первой половине июня стояла еще весна. Отошли дожди, небо без облачка, деревья в светлой, молодой, еще не густой, кудрявой зелени, пропускавшей золотые кружочки солнца на землю, дивный горный воздух Кисловодска, особая курортная, празднично яркая толпа в аллеях парка, — а на даче «Затишье» — ожидавшая меня открытка* Сергея Васильевича. В ней он сообщал мне свой адрес в Ессентуках и писал о встрече с Д. В. Филосовым (бывшим другом моей ранней молодости по триумвирату: Гиппиус — Мережковский — Филосов). В первый же день по приезде я узнала, что Мережковские тоже в Кисловодске, и до поездки своей к Рахманинову не

* Два письма Сергея Васильевича ко мне — открытка из Ессентуков и письмо от 1916 г. по поводу Шести романсов оп. 38 — были выставлены на моем юбилее в 1938 году в Литературном музее и кем-то выкрадены после закрытия выставки.

удержалась и пошла к ним. Встреча наша была очень тяжела, как бывает у близких когда-то друзей, изживших свое отношение дотла и уже не знающих, что им делать при встрече.

Удрученная, ехала я к Сергею Васильевичу. Да и Ессентуки после Кисловодска показались пасмурными, с их сыроватым парком, совсем другого характера толпой — ожирелых и ревматиков — и с пустынными, тихими улочками. Санаторий, где был Рахманинов, выходил в парк, неподалеку от источника. Тогда санатории, как и все курорты вообще, были в руках частных предпринимателей, и хозяин, видимо, гордился «крупной птицей», попавшей в его сети.

Сергей Васильевич был окружен почти царским почетом. Лакей во фраке и в белых перчатках бесшумно появлялся буквально «по мановению» его руки. Две лучшие комнаты — одна большая с роялем, — были в его распоряжении. В коридоре — тишина, никакого присутствия посторонних. Но, когда он в каком-то сером, домашнем пиджачке встал мне навстречу и протянул руку и я увидела его милое, совершенно трагическое лицо, я сразу забыла и все свои собственные неприятности, и эту «царственную» обстановку, а только остро почувствовала, что ему нехорошо. Уселась я с ним на диванчик и стала всматриваться в его лицо, чтобы хорошенько, по глазам, увидеть, что с ним происходит. Вид у него был какой-то разваленный, измученный, шторы на окнах опущены, — даже муха не билась под ними, такая тишина в комнате, — а в глазах Рахманинова первый раз в жизни я видела слезы. В течение всей нашей беседы он несколько раз вытирал их, а они снова выступали. В таком полном отчаянии я его никогда раньше не видела. Голос его все время обрывался. Он говорил, что совсем не работает, а раньше, бывало, весной всегда работалось в Ивановке; что у него нет никакого желания работать и что его гложет сознание своей неспособности к творчеству и невозможности быть чем-то большим, чем «известный пианист и зауряд-композитор»: «Если бы я сам всегда только таким и сознавал себя, мне было бы легче, но ведь был же у меня талант в молодости, — знали бы вы, как легко, походя, чуть ли не в шутку мог я, севши за рояль, сде-

лать любую вещь, начать утром компонировать, а к вечеру она дописана, и ведь есть же еще во мне потребность творчества, но охота выявить ее, способность выявить — все это безвозвратно исчезло!»

Не могу тут передать всей священной для моей памяти беседы, одной из тех, когда все выворачиваешь до конца. Он рассказал о своей горячей, «отвратительной» (его слово) зависти к Николаю Карловичу, к тому, что каждый день у Метнера идет к завершению, а у него каждый день к разрушению: «Он живет, а я не живу, никогда не жил, — до сорока лет надеялся, а после сорока вспоминаю, вот в этом вся моя жизнь». Сергей Васильевич рассказал мне и о своей Первой симфонии, а я тогда еще не знала, как это сокровенно для него, и не придавала его словам большого значения. Он с каким-то усилием убедить меня отрицал ее аморфность, уверял, что все, о чем я ему постоянно пишу, в ней уже было и никто этого не увидел; привел пример с деревом — если прищепить пальцем его молодой побег, то оно остановится в росте, и вот его «прищепили так» на самой заре, когда он протянул свои побеги... Каждого, мнящего себя музыкантом, кому только не стыдно искать неблагополучия в музыке, венчают лаврами новатора, объявляют передовым, оригинальным и бог весть чем, а его новаторство придушили в зародыше... Сергей Васильевич говорил о невозможности жить в таком состоянии, в каком находится. И все это страшным, мертвым голосом, почти старчески, с угасшими глазами, с серым, больным лицом. Я ничего не говорила, только стремилась передать ему все мое огромное сочувствие, всю веру в его большой талант и окутать его этой верой со всех сторон так, чтобы ему сделалось легче. Когда, наконец, он стал спокойней, я развернула привезенную тетрадку с «заготовленными текстами» — пятнадцать стихотворений Лермонтова и двадцать шесть — новых поэтов, среди них и «Маргаритки», и «Крысолов», и «Ау», и «Сон», и «Ивушка», и «К ней»... все шесть стихотворений, на которые он создал потом романсы. Тут же понемножку мы стали разбирать их, смотреть волнистую графику к ним. Любимым моим из этих текстов, кроме «Ивушки», был «Сон» Сологуба, и я долго ему рассказывала, как передала бы в аккомпанементе раздвига-

ющимися интервалами (от секунды к септимеру или октаве) чувство неподвижного парения крыльев сна в безвоздушном пространстве:

Не понять, как несет,
И куда, и на чем,
Он крылом не взмахнет
И не двинет плечом...

Постепенно Рахманинов «отошел», и лицо его чуть-чуть порозовело. Он вспомнил, что он хозяин, и стал угощать меня чаем. Когда я собралась уходить, чувствовалось, что его страшная минута прошла и он вернулся к себе самому. Вместе мы вышли, и Сергей Васильевич проводил меня до гостиницы, где жила тогда Е. М. Метнер (сестра Анны Михайловны), которую я хотела навестить.

Тогда же, в Ессентуках, он начал работу над этими новыми романсами, законченными осенью в Ивановке. У нас почему-то их считают более искусственными, нежели ранние его песни, и даже слегка осуждают за текст, взятый у символистов (может быть, молчаливо попрекая меня за него), — так, по крайней мере, вычитывается из некоторых работ о Рахманинове. Но это абсолютно неверно. Все шесть романсов поразительно свежи и хороши. Критики писали о них, как о новой странице в творчестве Рахманинова; с очень большой, искренней похвалой несколько раз отзывался о них такой строгий и нелюбезный судья, как Н. К. Метнер; о них говорила мне и Софья Александровна, как об огромном его достижении, в своем роде «новом расцвете творчества», особенно о романсе «Маргаритки». О них, наконец, полностью отожая мнение Николая Карловича, писала Анна Михайловна Метнер 26 октября 1916 года:

«Вечер романсов Рахманинова прошел блестяще... Что касается вещей, то они очень хороши. Самые удачные: «Крысолов» Брюсова, «Ночью в саду у меня» Блока из А. Исаакяна и «Ау» Бальмонта. Эти три выделяются свежестью и прямо трогательной красотой». Как видим, оценка вещей в целом — единодушна и очень высока, но каждый выделяет свое, а сам Рахманинов больше всего любил «Крысолова» и «Маргаритки».

По поводу «Ивушка» («Ночью в саду у меня»)

А. Исаакяна Сергей Васильевич сказал мне как-то: «Хотя «Крысолов» и «Маргаритки» считаю наиболее удавшимися мне, но легче всего я писал «Ивушку». Удивительно музыкальное чувство природы у этого армянского поэта. Если б все так писали в стихах о природе, как он, нам, музыкантам, оставалось бы лишь дотронуться до текста — и готова песня».

Исполнение этих новых романсов (с Кошиц) состоялось 24 октября. До этого и Рахманинов, и Софья Александровна, и даже Наталья Александровна делали очень настойчивые попытки вызвать меня в Москву на этот концерт. Именно тогда Наталья Александровна сказала Анне Михайловне: «Удивляюсь, как она (то есть я) могла так огорчить своего друга», а Сергей Васильевич сказал мне в нашу предпоследнюю встречу у Авверино в Ростове (в пятницу, 26 января 1917 года), что я, видно, не чуткая, если не почувствовала, как глубоко хотел он видеть меня эту зиму 1916/17 года.

Вдогонку мне из Нахичевани в Теберду пришло его письмо, написанное им 20 сентября 1916 года.

«Сегодня, приводя в порядок свой письменный стол, перечитал некоторые из Ваших писем ко мне, милая Re!.. И, перечитав их, почувствовал к Вам столько нежности, признательности и еще чего-то светлого, хорошего, что мне мучительно захотелось Вас сию же минуту увидеть, услышать, сесть с Вами рядом и хорошо, сердечно с Вами поговорить... Поговорить о Вас, о себе, о чем хотите. Может, помолчать! Но, главное, Вас видеть и сидеть с Вами рядом... Где-то вы, милая Re? И скоро ли я Вас увижу?

20-е сентября 1916»¹⁹.

С. Р.

Но я уже не могла отозваться. Я на самом деле «перестала быть чуткой». Все лето 1916 года я писала роман «Своя судьба»; а летом 1917 года вышла замуж за Якова Самсоновича Хачатрянца, товарища по работе над исследованием армянских сказок.

Наша предпоследняя встреча, 26 января 1917 года, была в Нахичевани. Проездом через Ростов, где Сергей Васильевич давал очередной концерт, он прислал мне с

письмом свои новые романсы и позвал встретиться на квартире Авьерино, жившего в то время при музыкальном училище:

«Милая Ре, только сегодня, с большим опозданием, приехал в Ростов. Завтра утром выезжаю, чтобы больше сюда не возвращаться.

Хочу Вас очень видеть, но к Вам попасть не могу. Может, Вы согласитесь ко мне прийти сегодня, перед концертом, в Музыкальное училище!? Мы будем одни, обещаю Вам. Так часов в 6½ веч. Можно будет посидеть часа полтора. Я буду играть, а Вы мне будете что-нибудь рассказывать! Хорошо? Посылаю Вам свои романсы.

Искренно Вам преданный С. Р.

26-е января 1917.

Дайте ответ»²⁰.

Два часа мы с ним просидели у рояля,—я «рассказывала», а он упражнялся перед концертом. Мне было обидно, что шесть романсов на «мой», так любовно подготовленные для него тексты, он посвятил Кошиц, а он отшучивался на упреки. Потом вместе поехали на концерт, где он играл свои сочинения: Вторую сонату, Вариации на тему Шопена, Этюды-картины, а на следующее утро он уехал в Таганрог.

Последняя моя встреча с Рахманиновым произошла 28 июля 1917 года в Кисловодске. Мы с мужем узнали из афиш, что в курзале состоится торжественный концерт, устраивает его офицерство в день займа свободы. Выступало в концерте много «знаменитостей», и цены были «аховые». Из последних рядов глядели мы с мужем на сцену, и мне казалось, что я гляжу в обратные стекла бинокля на умалившееся, бесконечно далекое, уходящее прошлое. Вот вышел с речью о большевизме маленький черный Мережковский, шепелявя и вспыхивая глазами, и вдруг поднимая голос до выкрика, — он выводил большевизм из «антихристового начала» Петра I. За ним — распорядитель с бантиком вывел под руку высокую пожилую Гиппиус, она читала по бумажке тихим, знакомым сипова-

тым голосом Ундины стихи, а потом потеряла на груди пенсне и, водя близорукими серыми глазами по эстраде, вдруг — заблудилась. Было мучительно видеть, как в течение минуты она беспомощно искала выход и чуть не свалилась вниз, не найдя ногой ступеньки. В июльский вечер 1917 года эти люди казались анахронизмом, и было почти символом близорукое топтанье заблудившейся Гиппиус. Прочь уходило прошлое.

Рахманинов не был помечен в афишах как аккомпанирующий Кошиц. Сперва она вышла со своей аккомпаниаторшей, необыкновенно раздраженная, едва ответила публике на аплодисменты, спела что-то без всякого выражения и, получив букет, безразлично положила его на рояль, а сама ушла со сцены и не появлялась несколько минут. Когда она снова вышла на эстраду, за ней, весь в белом, как-то лениво и вразвалку, вышел Рахманинов. Во втором отделении он дирижировал «Марсельезой». По окончании концерта мы подошли к нему. Кисловодская ночь была полна особых запахов — и роз, и южной земли, и дорогих духов, и сигар, и тополей. Мошки бились в столбах яркого света. Мы сели на скамью в одной из аллеек курзала.

О чем говорили мы с ним? Я не могу не сказать всей правды об этой беседе. Рахманинов был удручен развитием революции, боялся за свое имение, за судьбу детей, боялся «остаться нищим». Он сказал, что переедет «в ожидании более спокойного времени» за границу со всей семьей. Я, как всегда, нападала на него, говорила, что уезжать сейчас из России — значит оторваться, потерять свое место в мире. Он слушал меня, как всегда, терпеливо и с добротой, но я уже чувствовала, — далекий от моих слов, чужой. Больше я его никогда не видала.

Что еще прибавить к этим страницам?

Рахманинов был крупным композитором, но пианистом он был величайшим, и выше, сильнее его в искусстве исполнения эпоха наша не знает виртуоза. Игра его была абсолютной, демонической. Сядь за рояль, он мог вас уверить в чем угодно, в том, например, что его *es-moll*'ный «*Moment musical*» не знает себе равного во всей музыкальной литературе, — так сильно, так категорично было его воздействие на слушателя.

И вот, один раз, во время антракта, когда в зале стояла буря неистового восторга и трудно было пробраться через толпу, войдя к нему в артистическую, мы увидели по лицу Рахманинова, что сам он в ужасном состоянии: закусил губу, зол, желт. Не успели мы раскрыть рот, чтобы его поздравить, как он начал жаловаться: наверное, он выжил из ума, стареет, его нужно на слом, надо готовить ему некролог, что вот был музыкант и весь вышел, он простить себе не может и т. д.: «Разве вы не заметили, что я точку упустил? Точка у меня сползла, понимаете!» Потом он мне рассказал, что для него каждая исполняемая вещь — это построение с кульминационной точкой. И надо так размерять всю массу звуков, давать глубину и силу звука в такой частоте и постепенности, чтобы эта вершинная точка, в обладание которой музыкант должен войти как бы с величайшей естественностью, хотя на самом деле она величайшее искусство, чтобы эта точка зазвучала и засверкала так, как если бы упала лента на финише скачек или лопнуло стекло от удара. Эта кульминация, в зависимости от самой вещи, может быть и в конце ее, и в середине, может быть громкой или тихой, но исполнитель должен уметь подойти к ней с абсолютным расчетом, абсолютной точностью, потому что если она сползет, то рассыплется все построение, вещь делается рыхлой и клочковатой и донесет до слушателя не то, что должна донести. Рахманинов прибавил: «Это не только я, но и Шаляпин то же переживает. Один раз на его концерте публика бесновалась от восторга, а он за кулисами волосы на себе рвал, потому что точка сползла».

Сергей Васильевич был великий труженик. Жили Рахманиновы сравнительно небольшой семьей, но Ивановка требовала кучи денег, они держали в деревне автомобиль, что в те времена было роскошью, доступной только богатым людям, ездили раз в год за границу, и Рахманинову приходилось очень много работать. Зарабатывал он главным образом концертами. Давал их полосами, — полоса творческая, потом концерты, сразу концертов двадцать — тридцать, с поездками по главным городам России, потом отдых. И концерты эти он переживал как огромную для себя нагрузку, тяжелую страдную пору. Очень не любил, когда наступала концертная полоса его

жизни, жаловался на нее и главным для себя счастьем считал композиторскую работу.

Но, несмотря на то, что концертировать было ему тяжело, он ни разу, ни в одном глухом городишке не позволил себе легко отнестись к своему исполнению и все равно давал самое свое лучшее, самое первоклассное. Это всегда был Сергей Рахманинов, тот, кто и перед пустой залой, если он сел за рояль, должен создать, сотворить вещь, дать ее абсолютно, сгореть в ней и быть после игры выжатым лимоном, бледным до серой испарины, истерпанным до изнеможения, молча полулежащим в антракте. Кроме внутренней творческой подготовки к исполнению, он всегда готовился к нему технически, играл несколько часов в сутки обязательно, куда бы ни ехал и где бы ни был.

Причем, обычно он упражнялся перед концертом так: брал из вещи, которую должен был исполнить, фразу за фразой, переводя их в арпеджио и прогоняя вверх и вниз по всей клавиатуре множество раз. Я частенько сидела с ним рядом во время таких упражнений и по его просьбе «рассказывала ему», и мне было страшно голодно по целому исполнению вещи, было такое чувство, что он дает от любимого лица сперва один нос, потом один подбородок, одни брови и т. д. Один раз я не вытерпела и сказала ему об этом. Он ответил наполовину шутя, наполовину серьезно: «Надо выгладить каждый уголок и каждый винтик разобрать, чтобы уже после сразу легче все собралось в одно целое».

Когда сейчас приходится слушать кое-кого из новых наших пианистов и видеть, как эти музыканты постепенно теряют то, с чем они выступали в начале своей профессиональной работы, как мало знают они сложную внутреннюю жизнь человека нашей эпохи и как легко стяжают признание наших слушателей,—невольно обращаешься мыслями к великой требовательности гения пианизма Рахманинова. Как хорошо было бы, если бы молодежь наша могла изучать методику великих исполнителей не по одной только граммофонной записи и если бы могла она мерить себя строгим судом, каким мерили себя большие мастера пианизма! Тогда она, быть может, яснее почувствовала бы, какая это долгая и трудная дорога, нескончае-

мая — ни в одном возрасте, обязательная до последних дней жизни, — дорога самосовершенствования подлинного художника-творца.

Рахманинов был глубоко русский человек. Он любил русскую землю, деревню, крестьянина, любил хозяйничать на земле, сам летом брал косу. Когда С. И. Танееву не понравился один из его Этюдов-картин, — картина русской природы с дождиком, — он мне сказал: «А моросняка-то моего Танеев так и не понял». И Рахманинову пришлось умереть и быть похороненным в чужой земле. Мы знаем сейчас, что он тосковал по родине, очень страдал от разлуки с ней. И хочется, чтобы дух его музыки, уроки его мастерства, светлый и милый образ его, как музыканта, огромная требовательность его к себе были восприняты молодым поколением советских музыкантов, освоены и вошли в советскую музыкальную культуру как дорогое наследство.

Кратово
Апрель 1955 г.





Н. Г. РАЙСКИЙ

ИЗ МОИХ ВОСПОМИНАНИЙ О ВСТРЕЧАХ
С С. В. РАХМАНИНОВЫМ

Из моих воспоминаний о С. В. Рахманинове я ограничусь здесь лишь тремя эпизодами, которые особенно ярко запечатлелись в моей памяти.

В 1912 и 1913 годах, как известно, С. И. Танеев редактировал кантаты Баха, а текст к ним делал Модест Ильич Чайковский. Танеев многократно призывал меня к себе, и я напевал ему эти кантаты. Однажды М. И. Чайковский зашел за мной, и в назначенный час мы направились к С. И. Танееву в Гагаринский переулок.

Мы застали у Танеева Сергея Васильевича Рахманинова. Всем, кто бывал в маленьком домике Вишнякова у Танеева, тот знает, что нужно было пройти наибольшую из всех комнат квартиры, где стояло кресло-качалка покойного Н. Г. Рубинштейна, и дальше шла дверь в маленькую комнату, в которой находился рояль Сергея Ивановича. Здесь происходило музицирование.

Когда мы вошли в переднюю, в открытую дверь до нас долетел разговор немножко взволнованного Рахманинова и всегда спокойного Сергея Ивановича. Мы долго не решались войти, чтобы не мешать разговору.

Сергей Иванович вышел к нам навстречу несколько смущенным, и мы поняли, что помешали какому-то чрезвычайно интересному разговору, да заметно было, что и Рахманинов был недоволен нашим приходом.

Дело было к вечеру. В квартире Танеева, как известно, не было электричества. Сергей Иванович признавал только керосиновое освещение. Он взял керосиновую лампу и пошел проводить Рахманинова. Я и Модест Ильич, таким образом, остались на время в неосвещенной комнате.

Видимо, Сергей Иванович что-то на ходу сказал Рахманинову около кресла-качалки, а Сергей Васильевич наклонился к нему, прислушиваясь. Мы видели, как голова Сергея Васильевича склонилась на плечо Танеева. Это продолжалось всего десять — пятнадцать секунд, но нам показалось, что дольше. Сергей Иванович проводил гостя дальше, затем вернулся и начал извиняться, что оставил нас в темноте, и, поставив лампу, долго не мог начать беседу. Мы почувствовали, что прервали интересный для него разговор, закончившийся этой волнующей сценой у кресла Н. Г. Рубинштейна.

Работа не клеилась в этот вечер. Сергей Иванович терял мысли и предложил нам отложить прослушивание до другого раза. Во время дальнейшего весьма непродолжительного разговора Сергей Иванович, после короткого общего молчания, сказал как бы про себя: «Замечательный, непонятый и большой человек Сергей Васильевич».

*

После смерти Сергея Ивановича в Москве был объявлен конкурс на вокальное произведение, которое по своей форме, размерам и содержанию походило бы на концерт для одного голоса с оркестром. Еще незадолго до своей кончины Сергей Иванович в беседе со мной высказал свое желание написать такое сочинение. Членами жюри были: А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов, Н. Д. Кашкин, А. И. Зилоти, Н. К. Метнер и Ю. Д. Энгель. Рассмотрение произведений происходило у меня на квартире.

По вскрытии конверта с девизом автора, получившего премию, я вышел из кабинета по какому-то делу и, вернувшись обратно, застал следующую картину: прижавшись к стене, стоит Энгель. Сергей Васильевич, жестикулируя, стоит над ним. Я вижу, что Юлий Дмитриевич в чем-то убеждает Сергея Васильевича и оправдывается.



С. В. Рахманинов среди деятелей Грузии. Сидят: С. Г. Мирзоев, С. В. Рахманинов,
В. Р. Вильшай, К. А. Миньяр; стоят: А. Г. Гурко и В. А. Семигалов
Фотография 1911 — 1915 годов



С. В. Рахманинов
Фотография 1910-х годов
с дарственной надписью И. Ф. Шаляпиной

Выясняется, что Сергей Васильевич устроил бурную сцену за то, что московская критика замалчивает творчество Н. К. Метнера. (Метнер к этому времени уже ушел.)

— Я знаю, что вы честный человек, и поэтому не должны проходить мимо такого музыканта, как Метнер, и замалчивать его, — продолжал возмущенно Рахманинов.

Юлий Дмитриевич стоял совершенно растерянный, и, если бы не вмешательство Николая Дмитриевича Кашкина, разговор мог бы затянуться.

Потом Сергей Васильевич — с виноватым лицом — всячески старался смягчить неприятное впечатление, произведенное раздраженным тоном разговора с Ю. Д. Энгелем и, наконец, как бы извиняясь, сказал ему:

— Не сердитесь на меня, Юлий Дмитриевич, — я знаю, что вы честный, очень честный человек, но честных людей очень много, а таких музыкантов, как Метнер, мало, и, любя его, мне очень больно, что пресса к нему равнодушна и его замалчивает.

*

Вспоминаю эпизод на генеральной репетиции кантаты С. И. Танеева «По прочтении псалма». Дирижирует С. А. Кусевитский. Входит в зал опоздавший к началу репетиции Рахманинов и смущенно пробирается в передние ряды навстречу к стоящему в проходе Танееву. Взгляд Сергея Васильевича падает на сидящих на крайних местах, и он, уже приближавшийся к Танееву, вдруг начинает с каким-то испугом пятиться назад. Танеев, изумленный, подходит к Рахманинову и на вопрос, что случилось, слышит в ответ:

— Да ведь на крайнем месте у прохода сидит А. И. Губерт, а я ее до сих пор боюсь и не представляю себе, как я могу сесть впереди нее.

И это не было рисовкой или позой. С. В. Рахманинов был застенчивым, скромным и искренним человеком.

Москва
1954 г.





А. Н. АЛЕКСАНДРОВ

МОИ ВСТРЕЧИ С С. В. РАХМАНИНОВЫМ

С Сергеем Васильевичем Рахманиновым я познакомился лично в 1916 году. До этого я часто посещал его концерты, восхищался им и как пианистом, и как дирижером, знал и любил его произведения.

О его исполнении своих сочинений говорить не приходится. Оно было совершенным. Это известно всему миру, и незабываемое впечатление, сохранившееся до сих пор, неудивительно.

Некоторые его концертные выступления запомнились мне ярче других по разным особым причинам. Как-то я был в Большом зале Московской консерватории на репетиции, когда Сергей Васильевич играл свой Второй концерт для фортепиано с оркестром, тогда еще недавно написанный. Я сидел рядом с С. И. Танеевым, который во время исполнения второй части Концерта был так расстроган, что плакал, а потом сказал мне, что это «гениально». Из уст Сергея Ивановича лишь в очень редких случаях можно было услышать такую оценку.

Хорошо помню последнее перед отъездом Рахманинова за границу его выступление в симфоническом концерте в Большом театре в Москве. Сергей Васильевич играл Концерт Es-dur Листа, Концерт b-moll Чайковского и свой Концерт c-moll¹.

Никогда ни до, ни после я не слышал Концерта Листа в таком изумительном исполнении, для характеристики которого не подыскать эпитета более подходящего, чем «демоническое». Эпитет этот относится к захватывающей силе темперамента в соединении с совершенством техники.

Единственным случаем, когда игра Рахманинова не удовлетворила меня, был концерт из сочинений Скрябина, данный Сергеем Васильевичем (кажется, в большой аудитории Московского политехнического музея²⁾ немного времени спустя после кончины Скрябина. Правда, и в этом концерте были удаchi, например изящное исполнение Прелюдии *fis-moll* из *op.* 11, — в особенности мне запомнилось неподражаемо-грациозное *rubato* в заключительных тактах. Однако исполнение более значительных произведений Скрябина, включенных в программу этого концерта (Вторая и Пятая сонаты, Этюд *dis-moll*³ и др.), показалось мне очень странным и совершенно не передавало духа сочинений Скрябина, еще столь недавно звучавших в его собственном исполнении. В особенности поразительно было исполнение Этюда *dis-moll*, Скрябина-пианиста часто упрекали в отсутствии силы, — Рахманинов же исполнил этот Этюд с предельной мощью и темпераментом, но при этом исчезла вся, свойственная Скрябину, «экстатическая» устремленность. Тут я понял, что свойства пианизма Скрябина были вполне согласованы со свойством его музыки, которая совсем не требовала реальной мощи, а только воображаемой. Столь же противоречиво было исполнение Рахманиновым Второй и, в особенности, Пятой сонат Скрябина. Все это было, очевидно, обусловлено глубокими различиями индивидуальностей двух замечательных современников и товарищей.

Несколько раз я слышал оркестр под управлением Рахманинова и считаю его одним из самых замечательных дирижеров своего времени. С одной стороны, внешняя простота жеста, как будто бы совсем «обыкновенного», не претендующего на «красивость», манера держаться у пульта без всякой рисовки и позы; с другой стороны, властность, темперамент и такое же, как у Рахманинова-пианиста, предельно полное и глубокое чувство

ритма, ритмических изменений, а также способность выражать оркестр этими качествами.

У меня сохранилось воспоминание о великолепном исполнении под управлением Рахманинова «Дон-Жуана» Рихарда Штрауса⁴ в Большом зале Благородного собрания в Москве. Я был и на репетиции и почему-то хорошо запомнил, как Сергей Васильевич настойчиво добивался в одном месте полной одновременности снятия аккорда всеми музыкантами оркестра. При малейшей неточности он резко останавливал оркестр и глухим басом коротко произносил: «есть!» (то есть «еще есть звук, еще не все одновременно снимают звук»).

Как уже упоминалось вначале, я познакомился с Рахманиновым в 1916 году, и вот по какому поводу. В 1915 году, когда я еще учился в Московской консерватории, я послал на конкурс имени С. И. Танеева мой Первый квартет. Конкурс был закрытый. Премию получил квартет В. А. Золотарева, но, как я узнал впоследствии, членам жюри конкурса — С. В. Рахманинову и Н. К. Метнеру — по музыке больше понравился другой квартет, которому получить премию мешало недостаточное техническое совершенство. Жюри решило дать похвальный отзыв этому квартету и вскрыло конверт, заключавший в себе имя автора. Автором оказался я. С Метнером я и в то время был уже знаком, встречался с ним у Танеева, но сочинений моих он не знал. И он, и Сергей Васильевич пожелали ознакомиться с другими моими сочинениями, к которым, услышав их, отнеслись еще более сочувственно. Рахманинов был в то время членом Совета Российского музыкального издательства. Ко мне пришел представитель издательства, друг С. В. Рахманинова — Н. Г. Струве и предложил дать ряд вещей для издания. Он сказал при этом, что издательство примет от меня все, что я дам, но что Сергей Васильевич просил мне передать, чтобы я тщательно отобрал то, что считаю лучшим; Сергей Васильевич не советовал поддаваться соблазну печатать все мною написанное, чтобы не испытать в будущем огорчения, испытанного им самим.

— Сергей Васильевич, — сказал мне представитель издательства, — сейчас глубоко сожалеет, что в свое время печатал некоторые свои слабые юношеские произведения.

Я добросовестно последовал этому свету и не раскаиваюсь: среди моих сочинений, тогда напечатанных, лишь очень немного оказалось таких, видеть которые напечатанными все же доставляет мне сейчас некоторое огорчение.

На Кузнецком мосту, в издательстве Гутхейль, ставшем в то время филиалом Российского музыкального издательства, я и встретился тогда с Сергеем Васильевичем. Он очень одобрительно отнесся к моим романсам ор. 2 — на слова Гафиза — Фета, ор. 5 — на слова Игоря Северянина, ор. 8 — Первая тетрадь «Александрийских песен», ор. 11 — на французские стихи Реми де Гурмон. Фортепианные сочинения, которых тогда у меня было мало (Прелюдии ор. 1 и ор. 10, Соната-сказка ор. 4), понравились ему меньше. Сергей Васильевич считал, что тут я, как он выразился, «не совсем у себя дома». Он назвал меня «настоящим вокальным композитором», и это крылатое словцо быстро облетело тогда общество. Долго потом я всюду считался исключительно, как выражались, «романсным композитором».

Положительное мнение Рахманинова о моих юношеских произведениях сыграло большую роль в моей дальнейшей судьбе: на меня обратили внимание в музыкальных кругах Москвы и Петрограда.

Не могу удержаться от удовольствия рассказать, как я был польщен, услышав потом от известного пианиста И. А. Добровейна, что Сергей Васильевич играл ему и пел наизусть мои романсы, особенно восхищаясь колыбельной на слова Игоря Северянина («Пойте, пойте»).

В 1916 году я окончил Московскую консерваторию. По этому поводу в доме Маргариты Кирилловны Морозовой было устроено «утро» из моих сочинений. В первом отделении исполнялись романсы и фортепианные произведения. Пели С. Т. Кубацкая и моя жена Н. Г. Александрова. Играл и аккомпанировал я. Во втором отделении был исполнен первый акт из моей дипломной оперы «Два мира». Оркестр заменяли два фортепиано, на которых играли я и мой товарищ по Консерватории Софья Николаевна Багговут, учившаяся в одно время со мной в классе фортепиано К. Н. Игумнова. Был небольшой хор, роли исполняли молодые певцы и певицы.

Среди присутствовавших на этом «утре» был и Рахманинов. В антракте я с ним побеседовал. Он еще раз выразил свое удовлетворение моими романсами и, между прочим, сделал несколько замечаний по поводу моей игры на фортепиано. Помню одно интересное замечание: в аккомпанементе к романсу «Опавшие листья» я в одном месте слишком тщательно выделял второстепенный голос, казавшийся мне важным, и вот Сергей Васильевич сказал, что это нехорошо, — что я играю, «как пианист», считая, должно быть, что пианисты любят так делать. Это меня удивило, так как до тех пор я слышал скорее обратное: когда кто-нибудь хотел сказать, что я плохо сыграл, то замечали: «Вы играете, как композитор». Интересно, что в устах великого пианиста Рахманинова: «Вы играете, как пианист» звучало как критическое замечание. После второго отделения мне не удалось побеседовать с Сергеем Васильевичем. Он, помнится, куда-то спешил, я провожал его в переднюю и, когда он перед уходом одевался, попросил его сказать что-нибудь о прослушанном акте оперы. Он успел сделать лишь одно замечание: «Слишком много медленных темпов».

Кстати, тогда же Сергей Васильевич посоветовал мне немедленно взяться за усовершенствование фактуры моего Квартета, что я и сделал вскоре в меру моих тогда возможностей.

Нужно сказать, что с первого знакомства Сергей Васильевич производил впечатление очень замкнутого, неразговорчивого, даже сурового человека, и слова похвалы и поощрения в его устах воспринимались с тем бóльшим доверием.

До последнего отъезда Рахманинова за границу я еще несколько раз встречался с ним потом в разных местах. Один раз я встретил его в концерте замечательного молодого русского композитора, первый раз выступавшего в Москве. Музыка этого впоследствии заслуженно прославленного композитора не понравилась тогда Рахманинову, что он и высказал мне в антракте и тут же прибавил: «Почему вот вы не устраиваете концерта из ваших сочинений?» — что, конечно, мне польстило и внушило веру в свои силы.

Последний раз я видел Сергея Васильевича на улице

незадолго до его отъезда из России. Он шел в Шереметьевском переулке, по противоположной от меня стороне, с двумя девочками, своими детьми. Я и не подозревал тогда, что вижу в последний раз этого замечательного композитора, блестящего артиста. Ему я буду всегда благодарен за те радости, которые его творчество дарило мне и всем моим современникам, за то внимание, которое он проявил лично ко мне, и за ту активную поощрительную роль, которую его авторитет сыграл в моей композиторской судьбе.

Москва
16 октября 1953 г.





Н. А. АНДРИАНОВА-РЯДНОВА

С. В. РАХМАНИНОВ В ГРУЗИИ

«Есть вещи, есть люди, про которых можно только сказать, что тот, кто их сам не видел, — тот ясного понятия о них получить не может»¹. Так в воспоминаниях о своем учителе Франце Листе говорит Александр Ильич Зилоти. То же самое можно сказать о Рахманинове. Его громадный талант, сочетавшийся с обаятельной личностью, особо впечатлял, и каждая мелочь, с ним связанная, становится чем-то значительным, дорогим, незабываемым, но трудно передаваемым.

Лично у меня имя Рахманинова — пианиста, дирижера, композитора — вызывает в памяти годы учения, когда Московская консерватория и Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества пестовали блестящую плеяду талантов: Консерватория — Рахманинова, Скрябина, Метнера, Глиэра; Музыкально-драматическое училище — Собинова, Кусевицкого, Савицкую и Книппер-Чехову.

На долю моего поколения выпало счастье наблюдать начало развития гигантского таланта Рахманинова. Каждое его произведение для нас имело неоценимые художественные достоинства. В тонком исполнении самого Рахманинова все приобретало чудесную колоритность.

Когда я была еще ученицей Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, мой профессор Виллем Кэс включил меня в состав симфонического оркестра. Сидя на последнем пульте вторых скрипок, я хорошо видела лица солистов-пианистов. Мне посчастливилось при выступлении Рахманинова с симфоническим оркестром под управлением А. И. Зилоти участвовать в большом коллективе опытных музыкантов и видеть перед собой автора, впервые исполнившего свой Второй концерт². Репетиции Концерта у нас проходили с особым подъемом. Лица оркестрантов светились симпатией к автору. И это, конечно, чувствовал Рахманинов. Успех был громадный.

Александр Ильич Зилоти был горячим пропагандистом произведений Рахманинова и как дирижер и как пианист. Его исполнение произведений Рахманинова являло собой яркий пример истинного сотворчества с композитором-пианистом Рахманиновым.

В симфонических концертах Филармонического общества мы слышали знаменитого бельгийского скрипача Эжена Изаи, замечательную исполнительницу Вагнера — певицу Фелию Литвин, Шаляпина, Собинова, дирижеров — Кэса, Зилоти, Рахманинова. Эти концерты были для всех праздником.

Рахманинова-дирижера мы слышали впервые в Русской частной опере С. И. Мамонтова. Артистка этого театра — певица Варвара Ивановна Страхова (уроженка Тифлиса) была товарищем и другом молодого Рахманинова. Она покровительствовала нам, студентам кавказцам, и помогала мне и моему товарищу по Филармонии Дмитрию Игнатьевичу Аракишвили, ставшему позднее одним из основоположников грузинской оперы, попадать на спектакли Русской частной оперы. Мы были свидетелями того, как Рахманинов завоевывал полное признание.

Особенное удовольствие доставляет мне возможность поделиться впечатлениями о пребывании Сергея Васильевича Рахманинова в Грузии, на моей родине в Тбилиси.

Грузию Рахманинов впервые посетил в 1911 году. Следующие его приезды в Тифлис состоялись в 1913 и 1915 годах³.

Приезд Рахманинова в Грузию в 1911 году совпал с пребыванием там Иосифа Гофмана⁴. Великолепный праздник музыкального искусства не изгладился из памяти тех, кому посчастливилось бывать на концертах обих знаменитостей.

В концерте, состоявшемся в Тифлисском казенном театре 14 ноября 1911 года, Рахманинов исполнял свое капитальное произведение — Первую сонату ор. 28, ряд прелюдий (еще не исполнявшихся в Тифлисе) и другие миниатюры, например «Элегию», «Полишинеля», «Юмореску».

В Тифлисе же состоялся 18 ноября 1911 года второй концерт Рахманинова, сопровождавшийся не менее шумным успехом, чем его первый концерт.

Программа концерта была посвящена исключительно симфонической музыке. После увертюры из оперы Глинки «Руслан и Людмила», исполненной с увлечением оркестром под управлением Ивана Палиашвили — дирижера Тифлисской оперы, — Рахманинов сыграл с оркестром два концерта: свой Третий концерт d-moll, посвященный многократно выступавшему в России Иосифу Гофману, и Концерт b-moll Чайковского. Аккомпанементом оркестра Рахманинов остался доволен. На бис он сыграл несколько пьес, между прочим, свою известную Прелюдию cis-moll, исполнявшуюся в Тифлисе и Гофманом.

Гофман, присутствовавший на концертах Рахманинова в Тифлисе, особенно усердно аплодировал ему⁵. Когда же Гофман сыграл Второй концерт ор. 18 Рахманинова⁶, то Рахманинов, обняв Гофмана, сказал:

— Я только сейчас понял красоту моего Концерта.

На концертах Рахманинова в Тифлисе, проходивших при переполненном зале, ему были поднесены венки с надписью: «Гордости русского искусства». Это вызвало замечание на страницах газеты «Кавказ»: «Хотелось бы написать просто: «Гордости искусства», потому что Рахманинов, по справедливости, занимает одно из первых мест среди современных композиторов мира»⁷.

Тифлисская публика задолго до приезда Рахманинова была уже знакома с его сочинениями. На сцене Тифлис-

ского оперного театра в 1904 году ставилась его опера «Алеко»⁸, а в камерных собраниях местного отделения Русского музыкального общества исполнялись с огромным успехом его Соната для фортепиано и виолончели ор. 19, Элегическое трио⁹, некоторые прелюдии, Баркарола и другие. Участниками ансамблей были местные педагоги, окончившие Московскую консерваторию: скрипач Виктор Вильшау (брат близкого товарища Рахманинова — Владимира Вильшау), альтист (он же скрипач) Владимир Семигалов, виолончелист Константин Миньяр (ученик профессора А. А. Брандукова).

После концерта, состоявшегося 18 ноября 1911 года, Рахманинов и все мы были приглашены к Степану Гавриловичу Мирзоеву, известному богачу, меценату, директору Тифлисского отделения Русского музыкального общества. Во время ужина Рахманинов признался, что он необычайно волновался из-за присутствия на его концерте Гофмана, и отзывался о нем, как о гиганте, говоря: «Я в сравнении с Гофманом «ребенок». С этим все мы, конечно, не могли согласиться.

Мирзоев, обожавший Рахманинова и желавший хоть что-нибудь иметь на память от него, предложил Сергею Васильевичу продать ему рояль фабрики Бехштейна, который Рахманинов обычно возил с собой во время концертных поездок; Мирзоев убеждал Рахманинова, что ввиду большого потока отъезжающих ему трудно будет погрузить рояль сначала в вагон железной дороги до порта Батуми, а затем оттуда на пароход. Рахманинов согласился. Этот рояль позднее был приобретен у Мирзоева Тбилисской консерваторией.

Концерты Рахманинова и Гофмана в Тифлисе организовывались пианистом и педагогом Адольфом Швейгером, который, между прочим, дал возможность тифлисцам услышать также игру пианиста Г. Гальстона и скрипача Б. Губермана.

По окончании концертов Рахманинова Швейгер обычно устраивал банкеты, на которых бывали профессора Музыкального училища.

Несмотря на утомительные концерты, Рахманинов на этих банкетах, устраиваемых в его честь, радовал собравшихся своей великолепной игрой. Слушая Рахманинова в

дружеской обстановке, я замечала, что он одно и то же свое сочинение, ранее им исполненное в концерте, здесь играет по-новому.

Во время одного из таких вечеров пианист Лев Николаевич Пышнов—большой друг и сотрудник Швейгера по организации Музыкальной школы — сыграл рахманиновскую польку и, как бы показывая музыкальные фокусы, стал варьировать. Это плетение звуков Рахманинову очень понравилось, и он, смеясь по-детски заразительно, сказал, что эта искусная фантазия Пышнова его, как автора, не оскорбляет.

Как-то утром Рахманинов был у нас в Музыкальном училище, слушал учеников с интересом, внимательно. Похвалил четырнадцатилетнего пианиста Сергея Сидякина, ученика профессора И. С. Айсберга, посмотрел его руки и сказал: «Будет хорошая смена»¹⁰. Затем с особым интересом отнесся к ученикам моего мужа Евгения Карловича Ряднова — баритону Е. Г. Ольховскому и меццо-сопрано Арусь Бабалян (жена армянского композитора Романоса Меликяна).

После прослушивания учеников Евгений Карлович предложил Рахманинову поехать к нам на дачу на окраину Тифлиса в Ортачалы. С. Г. Мирзоев, доктор А. Г. Гурко и Е. А. Лавровская, которая в это время гостила у Гурко со своей ученицей Китаевой, составили дружную компанию и побывали у нас; смотрели в бинокль на Куру, на сады Ортачалские, на острова, на серные бани «Гогило» в глубине скалы.

*

В 1913 году, когда Рахманинов вновь концертировал в Грузии¹¹, он посетил салон княгини Лизы Орбелиани, где собиралась видная грузинская интеллигенция. В ее салоне Рахманинов встретился с художницей Анастасией Амираджиби (ученица Л. Бакста и В. Серова), пианисткой-композитором Варварой Амираджиби, окончившей Московскую консерваторию по классу Сафонова с большой серебряной медалью, скрипачкой Александрой Прокопович (по матери грузинка Кобиашвили.)

Внимание Рахманинова привлекла сама Лиза Орбелиани. Прекрасно владея французским языком, она перевела

с грузинского знаменитую поэму Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» сначала на французский язык, позже на английский совместно с сестрой английского консула Марджори Уордроп, хорошо владевшей грузинским языком.

Лиза Орбелиани рассказала Рахманинову о своем переводе на французский язык «Демона» Лермонтова¹². Заметив, что Рахманинов слушает ее с интересом, она стала рассказывать о других своих литературных работах. Ведь она известна была газетной полемикой политического (левого) характера, которую вела под псевдонимом «Сазанда-ри» (ее противник писал под псевдонимом «Гусли»).

На вечере у Орбелиани были многие видные музыкальные деятели и среди них наши композиторы: Дмитрий Аракишвили, Захарий Палиашвили, Константин Мегвинет-Ухуцеси. Они беседовали с Рахманиновым о своих творческих планах. Собиратель народных песен, этнограф и композитор Аракишвили рассказал о работе над оперой «Сказание о Шота Руставели», в которой рисуется эпоха грузинской царицы Тамары и жизнь великого поэта Шота Руставели; Палиашвили познакомил Рахманинова с избранной им для оперы легендой «Абесалом и Этери»; Мегвинет-Ухуцеси — с исторической легендой об Амирани (Прометее). За столом, попивая «цинандали», заговорили о бывшем имении князей Чавчавадзе — «Цинандали», о генерале Александре Чавчавадзе — отце жены Грибоедова Нины Александровны. Поэт-генерал был известен как герой, взявший в плен Шамиля. Сергей Васильевич Рахманинов рассказал нам, что его отец еще шестнадцати лет поступил добровольцем на военную службу и также сражался на Кавказе, участвуя в покорении Шамиля.

Вечер близился к концу... бокалы были подняты и грянуло «Мравалжамиер» — застольная песня — «многолетие» — как пожелание в честь Рахманинова.

Тбилиси
1954 г.





И. Ф. ШАЛЯПИНА

ПАМЯТИ С. В. РАХМАНИНОВА

С С. В. Рахманиновым отец мой познакомился в Русской частной опере Мамонтова, где в 1897/98 году Сергей Васильевич работал как дирижер. С самого начала знакомства между ними возникла дружба.

Сергей Васильевич восхищался талантом отца, его поразительной музыкальностью, необычайной способностью быстро разучивать не только свою партию, но и всю оперу целиком. Он с увлечением занимался с Федором Ивановичем, стараясь привить ему хороший вкус, помогая разбираться в теории музыки.

Сергей Васильевич очень ценил отца, даже гордился им. Федор Иванович преклонялся перед талантом Сергея Васильевича как пианиста, дирижера и композитора. Часто повторял он мне:

— Ты подумай, какой это замечательный музыкант, Сергей Васильевич. Прошу тебя, ходи на его концерты. Слушай внимательно его музыку, его исполнение!

Рахманинов посвятил отцу несколько романсов. Один из них — «Судьба», на котором Сергей Васильевич написал: «Федору Ивановичу Шаляпину посвящает его искренний почитатель Рахманинов. 21 февр[аля] 1900 г.». 9 марта 1900 года этот романс впервые был исполнен отцом, и с тех пор с большим успехом, нередко под аккомпанемент Рахманинова, он пел «Судьбу» в концертах.

Ничто не могло нарушить творческое единение двух художников; даже и после принципиального спора (о нем скажу ниже), когда, казалось, Сергей Васильевич был в обиде на отца, он посвятил Федору Ивановичу еще четыре романа: «В душе у каждого из нас», «Воскрешение Лазаря», «Ты знал его» и «Оброчник».

Очень любил Федор Иванович прекрасный романс Рахманинова «Вчера мы встретились». Исполняя этот романс, он рисовал картину встречи трогательно и взволнованно. Последняя фраза: «Прощай, погибшее, но милое создание» — звучала особенно выразительно, как бы уходя в беспределность.

Отец говорил, что Рахманинов был единственным дирижером, с которым ему не приходилось спорить. Он мог быть совершенно спокоен, когда Рахманинов находился за пультом: у него всегда все было точно, осмысленно и вдохновенно.

Федор Иванович рассказывал, что лишь однажды у них с Рахманиновым случилась размолвка — это когда Сергей Васильевич написал оперу «Скупой рыцарь», музыка которой почему-то не совсем понравилась отцу. Он откровенно высказал свое мнение Сергею Васильевичу.

— Слова Пушкина здесь сильнее того, что ты написал, — сказал он.

Рахманинов обиделся на Федора Ивановича. Но все это продолжалось недолго, ибо оба они были истинными художниками и вопросы искусства ставили выше личных обид. Дружба их вновь загорелась и согревала их до конца жизни.

*

Передо мной лежат четыре портрета¹ Сергея Васильевича Рахманинова, все они разных годов, на трех из них надписи: одна — «Милой моей крестнице Ирине Шаляпиной. С. Р. 1 апреля 1917 г.», вторая — «Моей милейшей единственной крестнице. С. Рахманинов. 2 сент[ября] 1917 г.», третья — «Ириночке Шаляпиной с пожеланием полного счастья. От крестного отца. С. Рахманинов. 9 января 1922». И, наконец, позднейшее фото, подаренное мне дочкой художника В. А. Серова — Натальей Валентиновной. Это один из последних портретов Сергея Васильевича уже

на склоне лет, но как много говорит его лицо, каждая морщинка повествует о большой, взволнованной, вдумчивой жизни.

А вот открытка — я ее сохранила:

«Милая моя крестница, твою открытку получил только вчера. Мне привезли ее мои дети из Москвы сюда в деревню, где я живу уже около четырех недель. Когда пришла и послана эта открытка, — не знаю... Штемпель неразборчив, а число ты не поставила. А я не хочу, чтоб ты думала, что я тебе не аккуратно отвечаю. Итак, за твой привет — благодарю тебя и кланяюсь тебе и всем твоим. Также Соне Карзинкиной. Будь здорова и счастлива.

С. Рахманинов. 8 мая 1916 г.»².

Текст этой открытки ничем особенно не примечателен, но по ней можно судить о необычайной аккуратности и внимании Сергея Васильевича; даже мне, в ту пору девочке, он не считал возможным не ответить, впрочем, очень мягко указав на мою безалаберность.

Да, Рахманинов был моим крестным отцом. Возможно, что теперь не все знают, что такое «крестный отец», но в прежнее время он избирался из самых близких семье людей — «крестил» и становился родственником отца и матери крещеного ребенка — кумом.

Все это я пишу не ради объяснения церковного обряда, а для того, чтобы понятнее становилась надпись: «крестница». Мне кажется, что Сергей Васильевич хотел этим подчеркнуть свое родство с горячо любимым им Федором Ивановичем Шаляпиным; для меня же тем самым он становился вторым отцом, и я с радостью и гордостью называла его «папой крестным».

Конечно, духовным моим развитием (как это полагалось по обряду) Сергей Васильевич не занимался, и его влияние на меня не сказывалось в каких-либо менторских поучениях, но когда я имела счастье слушать его музыку или присутствовать на его концертах, то во мне пробуждались все лучшие стремления. Я уходила с его выступлений в каком-то особенном, приподнятом настроении. Тогда еще по молодости лет я не могла вникнуть во все тонкости исполнения Рахманинова, но музыку его слушала, как завороженная, с неизъяснимым наслаждением.



С. В. Рахманинов
Фотография начала 1920-х годов
с дарственной надписью И. Ф. Шаляпиной



С. В. Рахманинов и Б. Ф. Шаляпин у портрета композитора работы Б. Ф. Шаляпина
Фотография 1940 года

Уношусь мыслями далеко в прошлое и так ясно представляю себе Большой зал Московской консерватории, вижу чуть наклонившегося над роялем Сергея Васильевича, его строгий значительный профиль... Он не делает никаких лишних движений, не поднимает глаза кверху, ища «где-то» вдохновения. Нет... оно в нем самом, в его необычайной собранности, в чувстве меры, в строжайшем ритме, в послушных ему красивых мужественных руках. Все благородно, просто, внешне спокойно. Невольно приходят на ум пушкинские строки:

Служенье муз не терпит суеты,
Прекрасное должно быть величаво...

И льются чарующие звуки, то бурные и страстные, то нежные и грустные, и живешь одним чувством с великим художником до момента, пока не кончится это волшебство и зрительный зал не разразится громом рукоплесканий, а он все еще сидит, уронив руки, потом встает и так скромно, просто благодарит публику, застенчиво кланяясь. Тот, кто хоть раз слышал Рахманинова-пианиста, никогда не забудет его изумительное искусство.

Не только в концертах видела я Сергея Васильевича, но и в повседневной жизни. Приходил он к нам не так уж часто, так как всегда был очень занят. Его приезд в наш дом был радостным событием. Мы знали, что Сергей Васильевич любит посмеяться, а потому, начиная с отца и кончая нами, детьми и молодежью, стремились развлечь Сергея Васильевича, насмешить каким-либо анекдотом или импровизацией комической сценки, которая тут же разыгрывалась. Так приятно было смотреть на Сергея Васильевича, видеть его улыбку или слышать его обаятельный смех. Но, конечно, больше всего любил он слушать рассказы отца, от которых приходил в неописуемый восторг. Иногда мы бывали у Сергея Васильевича в гостях. Он жил тогда на Страстной площади. Всегда приветливый и милый, Сергей Васильевич уделял нам, детворе, внимание, и мы танцевали под его аккомпанемент.

В 1917 году семья наша отдыхала в Ялте и жила в доме, принадлежавшем ранее композитору А. А. Спендиарову. Рахманинов приезжал с концертами. В свободные

вечера он приходил к нам с Натальей Александровной, и они играли в четыре руки рахманиновскую польку, которую мы, дети, обожали.

В конце 1917 года Сергей Васильевич уехал за границу, и я увидела его лишь в 1932 году. Это была и последняя моя встреча с ним. Я приехала из Москвы на свидание к отцу в Париж. К моей радости, Сергей Васильевич отдыхал под Парижем в Клерфонтене и не замедлил пригласить нас, молодежь, в гости.

Мы поехали на автомобиле. Когда стали подъезжать к даче, то уже издали заметили высокую фигуру Рахманинова. Он стоял у калитки.

Мы вышли из машины, я стремительно бросилась обнимать «крестного». После первых радостных объятий он немного отстранил меня и, улыбаясь, пристально взглянув на меня, ласково, как-то особенно, по-своему произнося букву «л», сказал:

— Иолочка!

Видимо, я напомнила ему мою мать в те годы, когда она танцевала в Русской частной опере С. И. Мамонтова в Москве, под дирижерством Рахманинова.

Время в Клерфонтене провели очень весело и шумно, но после обеда все пошли отдыхать. Мне спать не хотелось, я взяла книгу и села на террасе. Через некоторое время, когда уже отдых подходил к концу, я услышала, что кто-то ударяет по клавишам рояля пальцами медленно и настойчиво. «Безобразие, — подумала я, — наши ребята не дают покоя Сергею Васильевичу». Я уже собралась было пойти посмотреть, кто так неudelикатен, и выразить свое негодование. Но вдруг неожиданно, как буря, вырвались мощные и сокрушительные звуки, они неслись неудержимым потоком, захватывая и увлекая. Сомнения не было — играл Рахманинов. Тут только поняла я, что до этого упражнялся не кто иной, как Сергей Васильевич. Это он, подобно ученику, упражнял каждый палец. Как же он был трудолюбив и как взыскателен к себе!

Однажды в Париже мы собрались у моего брата Бориса — художника. У нас была гитара, и Сергей Васильевич стал уговаривать меня спеть. Вот где я перепугалась, но «крестный» был очень настойчив и петь мне все-таки пришлось. Пела я старинные романсы, а потом сказала, что

мне стыдно петь — я же не училась. Но, прослушав меня, Сергей Васильевич ответил:

— А знаешь, пожалуй, хорошо, что не училась. У тебя так все просто и искренне звучит, и голос не «надуманный».

В конце я спела модную в то время песенку «Бублики», она почему-то очень понравилась Сергею Васильевичу, и в течение вечера он с увлечением напевал: «Купите бублики, горячи бублики...».

Рахманинов был добрым и отзывчивым человеком, он многим помогал. Был у него в Москве друг — Петр Викторович Лодыженский (он был другом и моего отца). Его жену, цыганку Анну Александровну, Сергей Васильевич дружески нежно любил, называл ее «родная» и посвятил этой кроткой и ласковой женщине с огромными глубокими черными глазами свой романс «О, нет, молю, не уходи» и Первую симфонию ор. 13.

В трудные минуты он материально поддерживал Анну Александровну, регулярно посылая ей деньги. А когда она умерла, то в память ее продолжал переводить деньги ее мужу.

Горячий патриот, благородный человек, Рахманинов не удивил меня своей щедрой помощью русским воинам в Отечественную войну 1941 года. Я знаю и чувствую, что иначе он никогда бы и не поступил.

В марте 1943 года пришла горестная весть: умер Рахманинов. Эта смерть глубоко потрясла меня.

Я бесконечно благодарна молодому и такому талантливому пианисту Вэну Клайберну за то, что он посадил на могиле Рахманинова куст сирени, привезенный им из России³.

Пусть цветет он пышным цветом и напоминает всем о русской земле, которая родила неповторимого музыканта

Москва
10 марта 1959 г.





Д. БАРКЛАЙ

О Сергее Рахманинове—композиторе, пианисте и дирижере, было написано так много, что мне нечего прибавить к этому, да я и не нашла бы соответствующих слов, чтобы выразить свое восхищение этим великим музыкантом. Мне хочется написать поэтому только о некоторых чертах, характеризующих его личность, которые я узнала благодаря долголетней дружбе и общению с ним и его семьей.

Я уже давно любила его сочинения и исполняла многие из них. Узнав, что он и его семья благополучно прибыли в Америку, я, не будучи знакомой, сразу написала ему, под влиянием какого-то импульса, приветственное письмо, добавив, что была бы рада помочь ему чем-нибудь, если ему нужна помощь человека, много лет прожившего в Нью-Йорке и, вдобавок, хорошо знакомого с музыкальным миром этого города. Каково же было мое удивление, когда на следующее утро г-жа Рахманинова протелефонировала мне и попросила меня, если можно, приехать к ним в отель, так как Рахманинов очень нуждается в советах. Нечего и говорить, что я, бросив все свои дела и захватив по дороге букет роз, поспешила к ним.

Меня встретила г-жа Рахманинова, но через несколько минут портьеры у двери, ведущей в спальню, слегка зашевелились, и я краем глаза увидела самого Рахманинова, разглядывающего меня. Скоро он застенчиво вошел в комна-

ту в сопровождении не менее застенчивой младшей дочери, Татьяны. Я поняла, что он не любит встреч с незнакомыми людьми. Обменявшись несколькими фразами, вдруг почувствовала, что, по-видимому, я человек для него подходящий и что ко мне у него родилось доверие. Он показал на свое фортепиано, которое было завалено письмами, телеграммами и всякими посланиями, и попросил меня помочь ему «со всем этим». И вот я принялась за сортировку и разбор всей его корреспонденции, за телефонные разговоры, а в дальнейшем всячески старалась помочь ему освоиться с новым положением и разобраться в целом ряде вопросов, которые он сам не мог разрешить из-за незнания языка и незнакомства с американскими обычаями.

Я увидела, что моя помощь должна состоять в том, чтобы дать ему возможность подготовиться к концертам, а для этого необходимо было совершенно избавить его от всех дел и привести в надлежащий порядок весь этот хаос.

Полное доверие, которое он оказал мне при первой встрече и которое потом перешло в прочную дружбу наших семейств, очень характерно для Рахманинова. Раз доверившись какому-нибудь лицу и полюбив его, он оставался до конца его верным другом. Черта эта была связана с редкой искренностью этого человека — качеством наиболее ярким в его характере. Он не мог заставить себя сказать малейшую ложь, даже если сказанное им было неприятно. Правда, будучи всегда и во всем настоящим джентльменом, он говорил эти неприятные истины только в случаях, когда был, так сказать, окончательно прижат к стене. С другой стороны, если он что-нибудь хвалил, можно было быть совершенно уверенным, что похвала его неподдельная и искренняя.

Рахманинов был скуп на слова, это все знали, и считал ненужным тратить их на пустяки.

Он был очень застенчив, боялся чужих и чувствовал себя лучше всего дома — среди любимой семьи и тех немногих, которых он называл друзьями. Из-за застенчивости и боязни незнакомых ему людей он на многих производил впечатление сурового и даже неприступного человека, и мне приходилось слышать от ряда лиц о смущении, даже почти страхе, которые они испытывали, встречаясь с

ним лицом к лицу. Нет сомнения, что многие из них чувствовали силу этого человека, который был так велик в своем искусстве и в то же время так чуток и скромен.

Мало кому известно, как он мог веселиться, слушая, например, рассказы своего друга Шаляпина. Последний как-то говорил мне, что считает своим долгом смешить Рахманинова. Рахманинов никогда не устал слушать смешные истории (но не любил скабрзных), и сам умел рассказывать замечательно.

Так как к нему постоянно обращались за объяснениями, что он изображает в своей Прелюдии *cis-moll*, то кончилось тем, что мы приготовили стереотипный ответ. На вопрос: «не написал ли Рахманинов о человеке, заживо погребенном в землю, не связана ли Прелюдия с историей каторжан в Сибири» и т. п., ответ был: «никакая история с Прелюдией не связана, он просто писал музыку».

Второй приготовленный заранее ответ на многочисленные просьбы давать уроки гласил: «очень жалею, но у меня нет ни времени, ни терпения учить».

Приведу один случай, иллюстрирующий его скромность. Общество *Bohemian* в Нью-Йорке (клуб, членами которого были многие музыканты) решило чествовать Рахманинова и устроить в его честь обед, вскоре после приезда его в Америку. Мой покойный отец, Корнелиус Рибнер, который был одним из старшин клуба, посоветовал обратиться к помощи своей дочери, которая, может быть, найдет дорогу к намеченной клубом «жертве», и меня попросили подготовить Рахманинова к официальному визиту одного из директоров клуба. Поручение это было не из легких, так как я знала заранее, как Рахманинов отнесется к этому. Я поэтому рассказала ему сначала о клубе, о его целях, членах и потом уже перешла к описанию той чести, которую хотят ему оказать. Он реагировал на все это только вопросом: «Обед в мою честь? Но почему они хотят дать обед мне? Почему не для другого, которого действительно знают?» В конце концов он согласился принять делегацию клуба и пойти на обед, в котором приняли участие много сотен людей. Но он навсегда останется единственным в истории клуба артистом, который не произнес речи на обеде, данном в его честь. Он всегда наотрез отказывался говорить публично. Я помню, как я написала для него речь, состоя-

щую из нескольких фраз, — благодарность, обращенная к публике по случаю его большого благотворительного концерта в зале Карнеги, в пользу нуждающихся русских артистов, профессоров и их семейств. Речь была выучена, и он почти обещал произнести ее, но в последний момент струсил и ничего не сказал, сыграв вместо этого, мне в утешение, на бис одну из моих любимых вещей — романс «Сирень», переложенный им для фортепиано. Он искренно извинялся потом за то, что не произнес этой речи.

Рахманинов очень любил слегка подшучивать над близкими и весело поддразнивать их. Не избежала этого и я. Я уверена, что один случай позабавил его больше, чем меня. Он получил однажды несколько выпусков нот — очаровательных сочинений для четырех рук Л. Годовского, написанных им для детей. Партия для ученика была очень легкая, правая и левая руки играли в унисон. Зато партия учителя была чрезвычайно трудная. Рахманинов почему-то вдруг очень заинтересовался этими вещами и предложил мне тут же проиграть их вместе с ним. Но вместо того, чтобы дать мне, как я рассчитывала, легкую партию ученика, он настоял на том, чтобы после каждой отдельной вещи мы «менялись местами». Мне пришлось, таким образом, исполнять и трудные партии, а он с восторгом и радостью играл одним пальцем каждой руки партии ученика и, конечно, как ястреб, готовый броситься на свою жертву, выжидал моих возможных ошибок. Все мои мольбы, дать мне играть только партии ученика, не имели на него ни малейшего влияния. В конце концов я решила, что если ему от этого так весело, то почему не доставить ему удовольствия. Он очень благодарил меня после этой пытки и похвалил за мои старания. А я хочу теперь признать, что и мне тогда было очень весело.

Я всегда чувствовала, что под так называемым «суровым» видом Рахманинова кроется мягкое, доброе сердце. У меня есть много примеров, доказывающих, что это так. Мне бы хотелось, чтобы люди, которые считают его неприступным, могли бы видеть его с детьми, и в особенности с его любимой внучкой, а также с крестницей — моей дочерью, Корнелией. Он очень любил и удивительно хорошо понимал детей! Как часто я видела его внимательно разглядывающим младенцев в каждой встречной колясоч-

ке во время его ежедневных прогулок по Риверсайд Драйв. И почему-то дети эти не выказывали ни малейшего страха при виде этого высокого, серьезного человека.

Поправляясь после операции в больнице св. Луки, Рахманинов сильно привязался к маленькой девочке Жозефине, лежавшей, как и он, в соляриуме. Она очень страдала после операции. Рахманинов так сильно расстраивал вид ее страданий, что в конце концов пришлось просить доктора, чтобы он отделил этих пациентов друг от друга, так как выздоровление Рахманинова сильно задерживалось от его волнений за Жозефину. Доктор не только немедленно согласился на это, но даже уверял Рахманинова, что Жозефина настолько поправилась, что ее уже увезли домой. Я сильно сомневаюсь, однако, что пациент поверил этой невинной лжи. У Рахманинова была какая-то особенная способность чувствовать малейшую ложь.

Я должна еще отметить то исключительное уважение, с которым он относился к другим авторам при исполнении их вещей. Он не позволял себе изменить ни одной ноты из написанного. Он был самым суровым критиком по отношению к самому себе и едва ли собственное исполнение в концертах удовлетворяло его вполне. Я поставила себе за правило спрашивать его после каждого фортепианного концерта в Нью-Йорке, доволен ли он собой, и только в редких случаях он признавался, что играл хорошо. С мнением других в этом отношении он не считался.

Ни один из тех знаменитых музыкантов, которых я имею удовольствие знать, не любил музыку больше, чем Рахманинов. Как часто я слышала его по вечерам в его доме, здесь и за границей, играющим свои любимые вещи; он повторял при этом неоднократно: «Как красива эта мелодия, как я люблю ее!» Эти вещи не были современными, не были продуктом «выдуманной» музыки. Иногда это были простые народные песни или несколько тактов музыки Шопена, пассажи из партии Сакса в «Мейстерзингерах», романсы Грига и, конечно, также мелодии так любимых им Чайковского и Римского-Корсакова.

Мои воспоминания о большом и незначительном, что составляло его жизнь, бесконечны и незабываемы. Когда теперь мы потеряли Рахманинова, его личность все яснее выкристаллизовывается в моем представлении о нем, как о

выдающемся примере редкой искренности, смирения, великодушия и глубокого понимания человеческой души — все это соединено с его божественным даром, который всегда будет обогащать и вдохновлять нас в жизни.

Нью-Йорк
15 октября 1944 г.





А. Дж. и Е. СВАНЫ

ВОСПОМИНАНИЯ О С. В. РАХМАНИНОВЕ

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

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

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

В том же самом году Рахманинов устроил концертное турне по Америке Н. Метнеру¹. Они были друзьями с московских времен; Метнер его полюбил еще до того, как они познакомились. В своем последнем письме от 29 июля

* А. Дж. С в а н. Песни из многих стран. Изд. «Энох и сын», Лондон.

** Я там преподавал в то время.

1943 года Метнер писал мне из Лондона, где он теперь живет²:

«Если бы я писал воспоминания о Рахманинове, я бы начал их с симфонических концертов (в Москве), на которые я ходил еще учеником Консерватории и на которых я помню Рахманинова не как исполнителя, а как слушателя. Только те, кто «имеют уши слышать», могут слушать так, как он; только они могут понять художественную правду, и только с такого понимания начинается духовный рост художников»³.

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

Другой раз — 29 августа 1928 года — было иное настроение, начали музицировать. Рахманинов показал своим друзьям тогда еще не известный Четвертый концерт, переложенный им для двух роялей. Это было его первое сочинение после одиннадцатилетнего перерыва⁴. Концерт был посвящен Метнеру, который, в свою очередь, посвятил Рахманинову только что законченный им Второй концерт⁵. Рахманинов играл свое новое произведение со Львом Эдуардовичем Конюсом, своим старым другом и товарищем по Московской консерватории. Присутствовали также Метнеры.

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

Похожий на замок, большой дом «Павильон», защищенный от улицы невысокой изгородью, представлял все возможности для жизни на широкую ногу, которая счастливо протекала здесь в веселых и уютных комнатах. Широкая лестница открытой веранды вела в парк. Вид был очаровательный; зеленая лужайка перед домом, теннис-корт среди кустов, песчаные дорожки, обсаженные высокими старыми деревьями, ведущие в глубь парка, где был большой пруд,—все это походило на старинную русскую усадьбу. Парк граничил с летней резиденцией президента Франции. Маленькая калитка выходила на обширные земли для охоты: там росли сосны и водилось огромное количество кроликов. Рахманинов любил сидеть под соснами и наблюдать за играми и проказами зверьков.

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

Рахманиновы переехали в Клерфонтен, и я получил от Сергея Васильевича следующее письмо:

«Дорогой Альфред Альфредович!

Сердечный привет Гусям-Лебедям*. Вчера мы приехали сюда в деревню. Теннисный корт увеличивают, площадку укатывают. Я купил новые ракетки, новые шары. Обанкротился. Когда Вы приедете?

Привет. С. Рахманинов».

* «Сван» (swan) — по-английски «лебедь».

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

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

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

В один из последних дней июня 1930 года настроение в Клерфонтене было особенно приятным и веселым. Собралось много народа. После обеда все очень развеселилось. Началась шумная игра в покер, и Метнеру особенно не везло. Потом Рахманинов подошел к фортепиано.

— А теперь мы с Наташечкой (жена Рахманинова) сыграем вам «Итальянскую польку». Это единственная вещь, которую Наташечка знает, — сказал Рахманинов. Наталья Александровна была пианисткой и окончила Московскую консерваторию⁶, но Рахманинов, как обычно, не мог удержаться от поддразнивания. Они вместе сыграли

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

— Это неважно. У Наташечки все есть, она все устроит. Наташа! — позвал Рахманинов.

Со своим обычным радушием Наталья Александровна сказала, что в наших комнатах все будет приготовлено, и в свою очередь позвала:

— Паша!

На следующее утро Метнер увидел Рахманинова стоящим у рояля. Метнеру очень хотелось поговорить с ним о музыке, особенно о композиции, но Рахманинов всегда от этого уклонялся. И вот они стояли рядом, два великих друга и музыканта. Рахманинов, признанный всем миром артист, утомленный своими концертными поездками, мечтающий об отдыхе в кругу семьи и друзей, по всей видимости, не склонный к серьезному разговору, — и Метнер, которого широкая публика мало знает, композитор, ведущий замкнутый образ жизни и считающий свое искусство чем-то вроде религиозного священнодействия, ради чистоты которого он готов примириться с пустым карманом.

Для Метнера это был редкий случай общения с другим великим музыкантом, — он такой ненасытный собеседник в своих разговорах о музыке, об искусстве и вообще обо всем на свете. Может быть, причина неохоты Рахманинова была и более глубокой: ему были чужды философские беседы о музыке, потому что его творчество было непосредственного, интуитивного порядка. И на этот раз беседа тоже не состоялась.

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

Самое интересное здесь то, что Рахманинов высказался о Метнере почти в таких же выражениях:

— Весь образ жизни Метнера в Монморанси очень монотонен. Художник не может черпать все из себя: должны быть внешние впечатления. Я ему однажды сказал: «Вам нужно как-нибудь ночью пойти в притон, да как следует напиться. Художник не может быть моралистом».

В сентябре 1931 года нас опять пригласили в Клерфонтен. Рахманинов договорился встретить нас в магазине «Grandes Editions Musicales Russes» на улице Анжу, в Париже. Он всегда был очень пунктуален. Он появился без опоздания, подъехав на своем изящном «Линкольне», который всегда путешествовал с ним в Европу весной и в Америку — осенью. Рахманинов любил править машиной. Управляя машиной, он проявлял спокойную и в то же время уверенную властность. Попав с улицы Анжу в самый оживленный проезд в мире — авеню Елисейских Полей, он направил автомобиль в самую гущу движения, держа руль своей большой точеной рукой, еще более ускорив бег машины, как бы ни на минуту не сомневаясь в том, что уличное движение должно с ним считаться. Он плавно въехал в поток автомобилей, направляющихся в авеню де Гранд'Арме и далее — из Парижа в Рамбуйе. Вечером я гулял с Рахманиновым по парку Клерфонтена, мы разговаривали о музыке Метнера. Метнер только что написал свои три «Гимна труду», и когда Рахманинов их увидел, он послал композитору лаконичную телеграмму: «Великолепно!» Однако он критически относился к чрезмерной длительности некоторых произведений Метнера, указывая, в частности, на длину его сонатных разработок, иногда уговаривая его сжимать их. Рахманинов сам в это время занят был сокращением и переработкой некоторых своих ранних произведений. Вот что он говорил: «Я смотрю на свои ранние произведения и вижу, как много там лишнего. Даже в этой Сонате [Соната b-moll] так много излишнего движения голосов, и она длинна. Соната Шопена продолжается 19 минут — и в ней все сказано. Я переделал мой Первый концерт⁷, теперь он действительно хорош. Вся юношеская свежесть осталась, но играется он гораздо легче. И никто этого не замечает; когда я объявляю в Америке, что буду играть Первый концерт, публика не протестует, но я вижу

по лицам, что она предпочла бы Второй или Третий. Я изменил также Вариации на тему Шопена. Просто невероятно, сколько я делал глупостей в девятнадцать лет⁸. Все композиторы их делают. Только Метнер с самого начала издавал такие произведения, с которыми ему трудно сравниться в более поздние годы. В этом отношении он стоит особняком».

Я спросил о последних его произведениях.

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

Тогда я попросил показать мне Вариации.

— Пойдемте наверх, — сказал он. Сев за рояль, наполовину читая по рукописи, наполовину играя по памяти, с исключительной легкостью переходил он от одной вариации к другой. Окончив играть, он задумался над заключительными тактами, полными грусти и покорности судьбе. Эта мрачная тема Корелли увлекла не одного композитора: Вивальди, Керубини, Лист использовали ее. Но на долю Рахманинова выпало развеять темные чары тональности d-moll. На протяжении двенадцати вариаций он ведет нас по извилистому лабиринту ритмических и мелодических фигур; затем обрушивается поток каденций. Играя, он сказал:

— Вся эта сумасшедшая беготня нужна для того, чтобы скрыть тему.

И из этого волнения возникает прекрасный, ослепительный Des-dur, сначала в нагромождении аккордов (четырнадцатая вариация), а потом в виде очаровательного рахманиновского ноктюрна. Но он длится недолго. Снова врывается d-moll и, наконец, поглощает все. Тут Рахманинов дал нечто совсем новое. Последняя вариация (coda) не оказалась ни кульминацией, ни возвратом к началу. Она раскрывает новые перспективы, вовлекает в свою орбиту побежденный Des-dur и завершается тихо и задумчиво.

Сыграв Вариации, Рахманинов посмотрел на свои руки:

— Сосуды у меня на концах пальцев начинают лопаться, образуются кровоподтеки. Я много об этом дома не говорю. Но это может случиться на любом концерте. И



С. В. Рахманинов
Фотография



С. В. Рахманинов
Фотография 1930-х годов

минуты две я не могу играть. Это, вероятно, старость. А с другой стороны, отнимите у меня концерты, и тогда мне придет конец...

В Клерфонтене Рахманинов диктовал свою книгу воспоминаний Оскару Риземану⁹. Эта книга — необходимое пособие для изучения русского периода жизни Рахманинова. С большим настроением и силой рассказано в ней о ранних годах жизни и учения Рахманинова в Московской консерватории. Но в этой книге есть некоторые положения, с которыми нельзя согласиться, например, о примеси татарской крови у русских, в том числе и у самого Рахманинова!

Счастливые летние месяцы чередовались в Клерфонтене с напряженными зимами. Кроме концертов в Европе и Америке, Рахманинов записывался на пластинки компаний «Виктор», студии которой помещались тогда в Кэпдене (штат Нью-Джерси). 16 февраля 1930 года мы получили следующее письмо (все письма Рахманинова к нам написаны по-русски), в котором он не мог удержаться от того, чтобы не подшутить над женой:

«Дорогая Екатерина Владимировна!

На сей раз я отправляюсь в Филадельфию один. Моя жена «отказалась» сопровождать меня. Вот до чего дошли! Ваше приглашение относится только ко мне? Я буду свободен во вторник в 6 ч[асов] веч[ера] и буду очень рад побывать у Вас. Остановлюсь в Риц-Карлтоне. Заедет ли за мной Альфред Альфредович? Сердечный привет.

С. Рахманинов».

Он приехал к нам во вторник 18 февраля 1930 года. Как только он вошел в своей суконной шубе, с меховым воротником и манжетами, так начались шутки:

— О, конечно! сразу видно — здесь живут плутократы. Смотрите, сколько больших комнат! Не то, что наши в Нью-Йорке. А какие великолепные галоши!

До обеда он рассказывал о дне, проведенном в Кэпдене:

— Я очень нервничаю, когда записываюсь, и все, кого я спрашиваю, говорят, что и они нервничают. Когда производится первая пробная запись, я знаю, что ее мне про-

играют, и все в порядке. Но когда все подготовлено для окончательной записи и я сознаю, что она должна остаться навсегда, я начинаю нервничать и у меня сводит руки. Записью «Карнавала» Шумана я доволен, очень хорошо получилось. Сегодня я записал Сонату b-moll Шопена и еще не знаю, как она выйдет. Завтра услышу пробную запись. Если не хорошо, я всегда смогу уничтожить записанное и переиграть. Но если все окажется хорошо, завтра уеду обратно в Нью-Йорк (это он и сделал).

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

Когда он бывал в хорошем настроении, его мысли все время возвращались к семье. Так, за обедом он сказал:

— Мою Софиньку начали серьезно учить, к ней пригласили гувернантку француженку. Русская няня должна была уйти. Но, видя, как мне было это неприятно, Ирина решила ее оставить. Эти старые няньки иногда бывают глупы, но они преданны, а остальное мне неважно. Я знаю, что если мать уходит танцевать, за Софинькой есть хороший присмотр. Знаете, она начала говорить по-французски. Любимое ее слово — «moi» (я), — все, о чем она говорит, начинается с него. В будущем году я опять приеду в Америку один, но в 1932 году я пообещал своему американскому администратору совсем не играть в Европе и посвятить весь сезон Америке. Тогда я приеду со всей семьей... В 1931 году я отправлюсь в Данию, Германию, Бельгию. Я особенно люблю ездить в Данию. Выступления там не приносят большого дохода, но я это делаю просто для своего удовольствия. Датчане отстают в музыке, так же как и в отношении техники, примерно на сто лет, — вот почему у них еще осталось сердце. Очень удивительно наблюдать целый народ, у которого еще есть сердце! Конечно, скоро этот орган атрофируется из-за бесполезности и превратится в музейную редкость.

И опять мысли его вернулись к родным:

— Мы с Наташей пытались говорить по телефону с детьми в Париже; где-то на океане была буря, так что слышимость была очень плохая. Я слышал, что они кричали: «Па-

па, папа!», я им кричал в ответ, но они, очевидно, не могли меня слышать и опять кричали: «Папа!» Я совсем расстроился и передал трубку Наташе. Вдруг она закричала:

«Софинька, милочка!» — голос Софиньки слышался, через бурный океан, в Нью-Йорке, — сказал он с восторгом. Разговор перешел к его концертам.

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

После обеда мы пошли в гостиную.

— О, какая мягкая софа! Вот плутократы! — Он расположился поудобнее, стал пить чай и казался очень довольным. Это приятное настроение привело на память прошлые дни в России.

— Да, только теперь мы научились ценить и любить свою прежнюю жизнь, — и Рахманинов начал вспоминать консерваторские дни и своего любимого учителя Сергея Ивановича Танеева.

— Какой это был удивительный человек! Как он умел смеяться! Звонко, как счастливый ребенок! Он был неспособен ни на малейшую неискренность. Его так огорчала наша лень. Нас было четверо в классе, но я помню только Скрябина и себя. Мы совсем ничего не делали. Сергей Иванович упрекал нас, пытался стыдить, но ничто не помогало. Наконец, он обратился к Сафонову, который был директором Консерватории; тот нас вызвал и пробовал убедить, что не надо огорчать такого человека, как Танеев. Но даже и это на нас не подействовало, — молодость! Теперь я жалею, что недостаточно ценил его. Но такова молодость: легкомысленная, незадумывающаяся, непонимающая. Наконец, Танеев придумал новый способ заста-

вить нас работать. У Пелагеи Васильевны, его знаменитой няни, была племянница. Вдруг она появилась на нашей кухне с листом нотной бумаги, на нем была написана тема и просьба написать на нее фугу. «Ладно», — сказал я. Но она не уходила, потому что Сергей Иванович сказал ей дожидаться фуги и принести ему. Раз или два я попался таким образом, но потом приказал говорить, что меня нет дома, так что ей пришлось оставить нотную бумагу. Точно так же ее посылали и к Скрябину.

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

— Тем не менее я хотел получить золотую медаль. Скрябин к этому не стремился, — так он и совсем не работал. Но я принялся работать за две недели до экзаменов¹⁰ и получил золотую медаль, третью в истории Консерватории. Первую получил Танеев, вторую Корещенко¹¹.

Я спросил про Корещенко.

— Как он играл! Он и сочинять начал очень хорошо. От него очень многого ожидали, но ожидания не оправдались. Помню, что у Зилоти были какие-то трения с Сафоновым, и он ушел из Консерватории. Его учеников передали другим преподавателям. Но я отказался переходить к кому бы то ни было и заявил о своем намерении кончать у Зилоти. Мне сказали, что если я приготовлю Сонату *b-moll* Шопена, Вальдштейновскую сонату Бетховена и несколько мелких вещей, то мне это разрешат. До экзаменов осталось всего три недели, но мне это удалось. Я помню также, как Танеев однажды пришел в класс и сел не за учительский столик, а на скамью рядом с нами и сказал:

«Знаете ли вы, что такое фуга и как ее писать?» Единственно, что мы могли ответить, это: «Нет, Сергей Иванович, мы не знаем, что такое фуга, и не знаем, как ее писать». Он начал объяснять, и я вдруг все понял и постиг в несколько часов. Когда я был в классе свободного сочинения у Аренского, я попросил его разрешить мне окончить Консерваторию через год. Услышав об этом, Скрябин попросил о том же. Аренский не выносил Скрябина и сказал: «Ни в коем случае я вам этого не позволю». Скрябин обиделся, бросил Консерваторию и больше не занимался «свободным сочинением».

Приводим рассказ Льва Конюса о последних годах пребывания Рахманинова в Консерватории*.

«Рахманинова от остальных студентов отличала исключительная легкость и поразительные успехи, которые он делал во всех отраслях музыкального образования. В своих выступлениях на консерваторских концертах в честь великих музыкантов—Антоня Рубинштейна, Чайковского и Римского-Корсакова—по случаю их посещений Консерватории,—он поражал всех изумительным развитием своих музыкальных способностей. Легкость, с которой он читал с листа, его слух и память были поистине чудесными. Для него было достаточно внимательно просмотреть пьесу три-четыре раза, чтобы знать ее наизусть. Для выпускного экзамена по классу композиции нам надо было написать акт оперы. Выполнить задание мы должны были в течение двух месяцев, и надо было работать очень усиленно, чтобы выполнить это в указанный срок. По истечении четырех недель¹² Рахманинов представил полную оперу «Алеко».

Рахманинов закончил курс фортепиано в течение трех лет — совершенно исключительный случай, поскольку для прохождения этого курса требовалось не менее четырех-пяти лет. Ему было тогда девятнадцать лет¹³.

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

К концу вечера у нас Рахманинов сказал:

— Я беседовал с супругами Н. о современной музыке. Наконец, миссис Н. мне сказала: «Вы не понимаете современной музыки, Сергей Васильевич». Моя княгиня (Ирина)¹⁴ была со мною. Мои дочери всегда щиплют меня или дергают за рукав, чтобы я не вступал в спор. Так было и

* Напечатано в студенческой газете музыкального колледжа в Цинциннати.

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

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

— Перед отъездом из России Глазунов женился, так как не мог справиться со всеми делами один. Он старается изо всех сил, но ничего не выходит. Он заработал две тысячи долларов — за четыре выступления в качестве дирижера, по пятисот долларов за каждое, — но истратил все в Америке. Ну, мы и собрали для него еще две с половиной тысячи. Дали ему заказ на квартет. Я спрашивал его, как подвигается квартет, говорит: написал одну треть. Сабанеев прислал мне рукописи своих двух книг, предназначенных для издания¹⁵, — о Метнере и о Танееве. Он знает, что я люблю их обоих. Книгу о Танееве я опубликую, а с Метнером подожду. Вы помните книгу Сабанеева о Скрябине?

Мы достали книгу. Рахманинов попросил дать ему ее и пообещал прислать книгу о Танееве, как только она по-

явится. Он никогда не забывал о своих обещаниях, и книгу о Танееве мы своевременно получили.

Рахманинов очень любил русскую беллетристику и следил за развитием современной русской литературы. Из старых писателей он любил Чехова. Он любил также хорошие картины. В столовой его квартиры в Нью-Йорке у него был прекрасный портрет мальчика работы Венецианова.

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

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

— Нет, нет, — сказал он, точно немного испугавшись, — пожалуйста, не надо, а то подумают, что я чем-то недоволен.

После обеда миссис Рахманинова уехала с друзьями в такси, чтобы поспеть на нью-йоркский поезд. Мы с Рахманиновым пошли пешком в гостиницу. Он должен был в полночь уехать в Бостон, где у него на следующий день был концерт. Улицы здесь, в трущобе, были грязны и

полны народа. Рахманинов шел спокойно и довольно медленно. Он смотрел на окружавший нас неприглядный мир своим особенным взглядом, — каким-то отдаленным, спокойным, мудрым и в то же время острым, замечающим все вокруг.

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

На следующем углу мы увидели странную фигуру старой негритянки. Закутанная в грязные тряпки, она сидела на ящике, протягивая дрожащую руку и глядя куда-то в пустое пространство слепыми глазами. Веки ее были красны и распухшие.

— О, что это? Посмотрите, — сказал Рахманинов с содроганием и вынул бумажник.

В ноябре того же года мы встретились в Лондоне. Макушина — русская певица, жившая в Лондоне, прекрасная исполнительница метнеровских романсов¹⁶, хотела спеть некоторые из них для Рахманинова. Я передал Рахманиновым ее приглашение, и они его приняли. После русского обеда у Макушиных вечер был посвящен романсам Метнера. Рахманинов, как правило, говорил очень мало, особенно среди чужих. Достигнув вершины славы, он, возможно, понял, что человек, занимающий его положение, гораздо более зависим, чем обыкновенный смертный. Он также должен был видеть вокруг себя много лести, зависти, тщеславия. И поэтому он ушел в себя: так было лучше и умнее. Таким образом он поставил себя выше сплетен, дразг и соперничества. У Макушиных он опять говорил мало, хотя и очень высоко ценил произведения Метнера и любил его как человека. Но почему же он так мало играл произведения Метнера¹⁷, всего две или три сказки?

После дня, проведенного у Макушиных, Рахманинову, очевидно, не хотелось нарушить иллюзию русской обстановки. Кроме того, в дни между выступлениями он не работал и потому сказал:

— Пойдемте и поужинаем в русском ресторане.

В телефонной книге на станции метро Оксфорд Сэркус мы нашли какой-то «Русский бар» или «Тройка»

и легкомысленно отправились туда в такси, позабыв о лондонских расстояниях и лондонской погоде в ноябре. Мы ехали долго. Пошел дождь, а мы все ехали. Ресторан оказался на противоположном конце огромного, широко раскинувшегося города. Наконец мы приехали, сели за стол и почувствовали, что в комнате все притихли, а потом в толпе началось оживление. Хозяин, бывший генерал, быстро подошел к Рахманинову и сказал:

— Я думаю, что вы — Сергей Васильевич Рахманинов.

Рахманинов посмотрел на него своим умным, пронзительным взглядом и сказал с внезапным блеском в глазах:

— Мне очень жаль, но это не так.

— Невозможно... Какое сходство!

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

Разочарованному генералу пришлось отступить и оставить Рахманинова в покое.

Рахманинов всегда выглядел уставшим, но в его большом теле, вероятно, были какие-то запасы энергии. После этого утомительного дня накануне концерта он сказал:

— Где вы остановились? Поедем к вам. — И нам пришлось ехать очень далеко, в Кенсингтон. К тому времени, как мы приехали, наступила холодная, сырая и туманная ночь, в нетопленных комнатах было очень сыро, и мы провели остаток вечера, съезжившись возле жалкой газовой печки. Но Рахманинов был все же весел и доволен. Я, собственно, никогда не видел его недовольным, раздраженным, суетливым или возбужденным. У этого любимца фортуны можно было поучиться самодисциплине.

5 декабря 1931 года у Рахманинова был концерт в Филадельфии. Он играл впервые свои Вариации на тему Корелли¹⁸, Прелюдию *fis-moll*, Восточный эскиз и ряд баллад (Шопена, Листа, Брамса и Грига). О Рахманинове-пианисте Метнер, сам великий пианист, говорит следующее: «Рахманинов поражает нас главным образом одухотворенностью звуков, умением вызывать к жизни самые элементы музыки. Простейшая гамма, самый простой каданс, одним словом, любая формула, «рассказанная» его пальцами, приобретает свое сокровеннейшее значение. Нас

поражают не его память, не его пальцы, от которых не ускользает ни одна деталь, но все целое, те вдохновенные образы, которые он вызывает перед нами. Его колоссальная техника, его виртуозность являются лишь средством для создания этих образов.

В его ритмах, последованиях звуков заключается такая же экспрессивная декламация и раскрытие тайн, как и в каждом отдельном звуке. Не все понимают и оценивают рахманиновские *tubato* и *espressivo*, а ведь они всегда находятся в равновесии с основным ритмом и темпом, в контакте с основным значением музыки. Ритм, как и звук, заключается в самой музыкальной душе Рахманинова, как бы является биением его пульса...»¹⁹.

Как обычно, после концерта у двери артистической было огромное сборище поклонников. Толпа внезапно бросилась вперед, все перемешалось, нас разделили. Могучий поток унес Рахманинова. Движение на Локэст-стрит остановилось. Большой грузовик беспомощно стоял посреди улицы, шофер с запачканным улыбающимся лицом и удивленными глазами выглянул из кабины и спросил:

— А кто этот парень, мисс?

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

В отеле он всегда занимал одни и те же комнаты. В гостиной было два рояля. Наталья Александровна упрашивала его переодеться, но он не хотел и слышать об этом. После восторженного приема публики он бывал неизменно в хорошем настроении. Помню, он однажды сказал в Нью-Йорке:

— Музыканты и критики всегда стремились меня съесть. Один говорит: «Рахманинов не композитор, но пианист». Другой: «Он прежде всего дирижер!» Но публика, — ее я люблю. Всегда и везде она ко мне относилась изумительно.

Переодеваться он не хотел.

— Подожди, пожалуйста, Наташа... я не устал. А как вам понравился мой Восточный эскиз? Вы слушали недостаточно внимательно! Я сыграю вам его еще раз!

— Сережа, ты устал! — сказала миссис Рахманинова

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

— Теперь вам нравится? Вижу, что еще не разобрались. Еще раз сыграю. — И он проиграл его еще и еще раз. Каждый раз он брал все больший темп, и каждый раз, кончив, он вставал и с лукавым блеском в глазах мур-

лыкал:



— Фриц [Крейслер] называет его Восточный экспресс!

Внесли стол и мы сели ужинать.

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

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

В 1932 году Рахманинов приобрел землю на Люцернском озере в Гертенштейне и начал строить новый постоянный дом ²⁰.

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

Постройка главного дома не была еще начата. Поэтому весной Рахманиновы размещались в комнатах для гостей. В мае мы получили следующее письмо:

«Дорогие Гуси-Лебеди и уважаемые Сваны!

Наши планы приблизительно следующие: остаемся здесь до конца сентября, в начале октября — в Америку. Мы не собираемся отправиться на море, разве только моя Наташечка соскучится здесь до смерти. Будем рады Вам в любое время, только напишите предварительно. Мои дети: старшая с дочкой здесь, младшая в Италии с Б. Ю. Колюсом, за которого она вышла замуж 8-го мая. Летом они, вероятно, будут жить близ Парижа, куда к ним приедет моя старшая дочь. С приветом от всех нас

Сергей Рахманинов».

В июле он написал следующее шутовское письмо:

«Дорогие Сваны!

Получили Вашу открытку. Содержание ее подозрительно: Вы нас дурачите.

Допустим, что у Вас есть море, пустая гостиница и виноград, что же касается солнца — Вы хвастаете! Что же Вы думаете, мы не читаем газет? — а там написано: «Повсюду дождь, на море дождь, у Сванов дождь». Кроме шуток: у нас озеро, рыба, прогулки и дождь в изобилии. Есть также чудесная скромная гостиница неподалеку от нас, где условия такие же, как и у Вас, и где Вы будете также абсолютно одни, поскольку она пуста. У Вас ревматизм? В этой гостинице есть замечательные ванны — четыре дня тому назад я начал лечение. Не отворачивайте носы и приезжайте.

С. Рахманинов».

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

22 августа мы поехали к Риземану, ныне умершему; он жил на противоположном берегу озера в Каштаниенбауме. Посторонних не было. Рахманинову хотелось поиграть в интимном кругу. Вскоре после того как мы приехали, он сел за рояль и начал тихонько играть. Он любил играть таким образом произведения, которые были ему особенно дороги или были связаны с значительными событиями его жизни. Так он играл Вторую сонату-фантазию Скрябина, которую я никогда²¹ не видал ни в одной из его программ после концертов в память Скрябина в России в 1915—1916 годах.

— Когда я был молод, — говорил он, — я был всецело под очарованием музыки Чайковского. У меня был издатель, плативший мне больше, чем Беляев. В то время Беляева и весь его петербургский кружок я не ставил ни в грош²². Однажды Беляев пригласил меня к себе, и меня попросили играть²³. Я только что написал Фантазию для двух роялей (ор. 5). За второй рояль посадили Феликса (Блуменфельда). Только он один умел так превосходно читать с листа. Я играл партию первого фортепиано наизусть. Все были там — Лядов, Римский-Корсаков — и слушали очень внимательно; мне казалось, что им нравилось. Римский все время улыбался. Потом они стали хвалить меня, а Римский сказал: «Все хорошо, только в конце, когда звучит мелодия «Христос воскресе...», лучше было бы ее изложить отдельно, и лишь во второй раз с колоколами».

Тут Рахманинов сыграл мелодию с колоколами и без них.

— Я был глуп и самонадеян, в те времена мне был только 21 год, поэтому я пожал плечами и сказал: «А почему? Ведь в жизни эта тема всегда появляется вместе с колоколами», — и не изменил ни одной ноты. Только позднее я понял, как была правильна критика Римского-Корсакова. Я лишь постепенно постиг подлинное величие Римского-Корсакова и очень ждал, что никогда не был его учеником. Когда я был дирижером Большого театра в Москве, я поставил оперу Римского-Корсакова «Пан водовода»²⁴. Музыка не очень хорошая, но оркестровка поразительная. В то время он оркестровал без партитуры. В его рабочей комнате было много пульта, он переходил от

одного к другому, заполняя партию каждого инструмента — так великолепен был его внутренний слух. Я ему ска- зал:

«Предоставьте мне инициативу до последней репети- ции и тогда, если что-нибудь в моей трактовке вам не под- ходит, я сделаю еще одну репетицию в день спектакля и внесу изменения, которые вы потребуете». За час до по- следней репетиции мы собрались, и я ему указал все *accele- rando* и *ritardando*. Он со всем согласился. Но на репети- ции, когда прозвучала какая-то нота, кажется, у меди, он вдруг вскочил и воскликнул: «Я этой ноты не писал!» И заметьте, с момента сочинения оперы прошло больше года, в то время он был поглощен сочинением следующего про- изведения — «Китежа». Я показал ему, что та нота была в партитуре. Оказалось, что это была опечатка. Вот какой у него был тонкий слух! В Париже в 1907 году во время дягилевского сезона²⁵ мы втроем со Скрябиным и Рим- ским сидели в кафе *de la Paix*. Римский, говоря себе в бо- роду, объяснял нам всего «Золотого петушка». Он видел нечто очень глубокое в этой сказке. К тому времени он закончил первый акт. «Теперь я возьмусь за третий акт», — сказал он. — «Почему третий? — удивились мы, — вто- рой?» — «Нет, я хочу написать третий раньше второго». Сколько неисчерпаемых богатств в «Золотом петушке»! Одно начало — как ново! А хроматизм! Вот где лежит источник всего этого несчастного модернизма. Но у Рим- ского все это было в руках гения. Не знаю, какое впечат- ление произвел этот разговор на Скрябина, но меня он очень взволновал. — Тут Рахманинов сыграл несколько эпизодов из «Золотого петушка»: куплеты Звездочета, хроматические пассажи, характеризующие Полкана, заклю- чительный хор.

Риземан показал нам несколько сцен из оригинальной редакции «Бориса Годунова», которого он редактировал для Бесселя. Рахманинов к этой редакции отнесся скепти- чески.

— В «Борисе» Римского²⁶ все лучше, чем у Мусоргско- го. Там ничто не звучит, как следует. Только в двух мес- тах я не согласен с Римским. Ему следовало оставить ку- ранты в сцене во дворце, и потом, когда в последней сцене Борис говорит: «Славьте святых», оригинальный текст

великолепен, Римский же изменил его из-за параллельных квинт — он был фанатиком в этом отношении, — и все впечатление утрачено.

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

— Никто не подозревает, сколько было энергии в Глинке. Все темпы, в которых его принято исполнять, — слишком медленные. — И Рахманинов показал темп, в котором

нужно исполнять начальную двойную фугу ($\frac{1}{2} = 120$). Вся хоровая и оркестровая фуга была как-то схвачена его руками. Ни одна нотка не пропала. Чудеса памяти Рахманинова и исключительное мастерство, с каким он играл оркестровые партитуры на рояле, указывали на его гениальность как дирижера.

Разговор перешел к Толстому. Выходя на веранду, Рахманинов сказал:

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

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

— Творец — очень ограниченный человек. Все время он вращается вокруг своей собственной оси. Для него не существует ничего, кроме его творчества. Я согласен с тем, что жена должна забывать о себе, о своей личности. Она должна принять на себя все заботы о его физическом существовании и все материальные хлопоты. Единственно, что она должна говорить своему мужу — это то, что он гений. Рубинштейн был прав, говоря, что творцу нужны лишь три вещи: «похвала, похвала и похвала». Ошибка, которую особенно часто делают жены, заключается в том, что они принимают творца за обыкновенного человека, не

проявляют достаточного понимания. Возьмите Толстого — если у него болел живот, он говорил об этом целый день. Но горе-то было не в том, что болел живот, а что он не мог тогда работать. Это и заставляло его страдать. Недостаточно понимают, что нужно художнику-творцу. Вот почему Толстой был таким несчастным. Да, это трагично.—И он добавил тихо:—Мы все таковы. Миссис Метнер — замечательная жена. Ценой огромных усилий и при очень маленьких средствах она создала идеальные условия для творческой работы своего мужа. То обстоятельство, что он может беспрепятственно посвящать каждый день своей жизни творчеству, что он может непрерывно работать, уже одно это стоит очень многого. Анна Михайловна (жена Метнера) взяла все на себя, а ему предоставила только творчество. А если жена великого человека интеллектуальна и имеет свои собственные мысли — это совсем скверно. Возьмите Жорж Санд — великая женщина, а что вышло из ее отношений с великим Шопеном? Это очень сложно. Надо помнить также, что у Софьи Андреевны была семья, она была очень заботливой матерью. Нельзя сказать, какова была бы Анна Михайловна, если бы у нее вдруг появилось вот такое маленькое существо, — и Рахманинов показал рукой на фут от пола.

К вечеру возбуждение прошло, и Рахманинов сказал:

— Я очень устал от этих хозяйственных забот. Мне совсем не следовало начинать эту стройку²⁷. И хуже всего, что здесь они все мошенники, как и везде. Противно!

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

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

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

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



С. В. Рахманинов со своей внучкой С. П. Волконской
Фотография с дарственной надписью В. Р. Вильшау



С. В. Рахманинов со своими дочерьми: полулежит — Ирина, сидит — Татьяна
Фотография 1924 года

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

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

Возвращаю сегодня книгу заказной бандеролью.

С. Рахманинов».

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

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

Увлекательно и живо Рахманинов рассказывал о прошлом:

— Моя бабушка была очень добродушная, она верила всему, что я ей говорил. Я получал от нее десять копеек в день на расходы и на проезд в Консерваторию, но я уходил прямо на каток и проводил там все утро. — С лука-

вым блеском в глазах он продолжал: — Я стал очень хорошим конькобежцем, но никогда и не приближался к Консерваторий. Однако я умудрялся получать эту отвратительную зачетную книжку с отметками. О, как я ее ненавидел. Я приносил ее домой, брал свечу и отправлялся прямо в ватерклозет. Там я запирался, и вскоре все плохие отметки превращались в хорошие, каждая единица — в четверку. Как только бабушка так легко поддавалась на эту удочку — я не в силах понять! Однажды весной, судя по моей книжке, я был почти что первым в классе. Мы поехали на лето в новгородское имение бабушки. Но на сей раз с нами была моя мать, и дело приняло совсем иной оборот, — ее нельзя было обмануть. Как на зло, к нам приехала одна из консерваторских преподавательниц: «Бедный Сережа!» — сказала она. — «Почему? В чем дело?» — посыпались вопросы. А она: «Разве вы не знаете? Он провалился по всем общеобразовательным предметам». — Таким образом, все стало известно. Не уча уроков, я мог справляться только с музыкой. В те дни моим любимым развлечением было прицепляться на вагоны конки, я стремился сравняться по ловкости с мальчишками-газетчиками. Я усердно упражнялся во всех их приемах.

Глаза Рахманинова блеснули, он встал и сделал левой ногой круговое движение. Казалось, что он сейчас не из концертного зала, где его приветствовала огромная толпа, а на конке. Душа его была такой живой и юной!

3 марта 1933 года Рахманинов писал нам из Рочестера: «Многоуважаемые Гуси-Лебеди!

Мы приедем в Филадельфию утром в день концерта и уедем оттуда ночью после концерта, так как на следующий вечер у меня концерт в Бостоне. Очень жалею, что и на этот раз мы не сможем побывать у Вас, но мы рассчитываем, что после концерта Вы нанесете нам визит в нашем «аристократическом» отеле. Au revoir.

С. Рахманинов».

На концерте он играл свою транскрипцию Прелюдии Баха E-dur (из скрипичной сонаты), Аппассионату, произведения Шопена и Шумана, Экспромт as-moll Шуберта, две свои прелюдии и транскрипцию скерцо из «Сна в летнюю ночь». После того, как он сыграл на бис свою «Юмо-

реску» и «Маргаритки», аплодисменты все же не смолкали. Он опять вышел, сел за рояль и задумчиво посмотрел на клавиши. Потом повернулся к публике и сделал расстерянный жест руками, как бы говоря: «Кажется, я ничего больше не помню!» Эта сцена была так восхитительна, так человечна и интимна после очарования концерта, что публика пришла в дикий восторг. Кто-то крикнул: «До-диез минор!» Рахманинов улыбнулся, кивнул головой и сыграл Прелюдию, популярность которой в Америке вызвала своего рода манию. Ему пришлось выходить бесчисленное число раз и играть еще и еще: «Тройку» Чайковского, «Контрабандиста» Шумана — Таузига и пр. В артистической опять была толпа. После непрерывных выступлений в течение двух месяцев Рахманинов держался прямо, пожимал руки и надписывал программы. Как и обычно, он был спокоен и как-то замкнут.

— Вы не устали?

— Я — устал? Нет, совсем нет.

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

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

Сергей Васильевич очень редко выполнял пустые светские требования. Но на сей раз он отправился на какое-то чаепитие. Мы условились встретиться с Рахманиновыми в Риц-Карлтоне. Когда мы пришли, он уже сидел за роялем. Мы поздравили его с внуком. Он улыбнулся и сказал:

— Я телеграфировал детям, когда здесь начался банковый кризис. Я боялся, что у них нет денег, посмотрите, что мне в ответ телеграфирует Буля, — и он вынул

из кармана телеграмму: «Мы обе (сестры) богаты, как крёзы. Можем еще вам одолжить». О внуке я получил другую телеграмму от Танюши. — Он достал другую бумажку из кармана: «Сашка растет. Нет бровей. Досадно».

Тут Рахманинов перешел к своей любимой теме — к «Пупику» (внучка — Софинька Волконская). Он поискал в бумажнике и вынул письмо:

«...У Пупика очень хорошая память, и мать ее всему учит». Ах, только Ирина может так поступать! Она заставляет Пупика выучивать длинные и трудные стихотворения, например последние стихотворения Бальмонта. Пупик в одном из последних писем говорит, что она часто теперь пишет белыми стихами. Там был и образец, что-то вроде:

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

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

Разговор перешел к вопросу о деньгах. Рахманинов сказал:

— Да, я опять потерял что-то около половины или двух третей всего, что у меня было. И не из-за банков, а из-за понижения стоимости ценных бумаг... Я очень доволен, что вам понравился экспромт Шуберта, я его очень люблю. Какая удивительная средняя часть! Да, это настоящая жемчужина.

Во время обеда в итальянском ресторане Рахманинов сказал:

— Вы читали главу из книги Александры Львовны (дочери Толстого), опубликованной в последнем номере

«Современной летописи»? Она боготворит отца. Она пытается рассказать, что он пережил в последние дни, но это ей не удастся. Толстой у нее выглядит таким маленьким, неприятным человеком. Я бывал у него несколько раз в Хамовниках. Все это окончилось очень неприятно. У меня была рекомендация от княгини Ливен. Она была моим большим другом, очаровательная женщина. Она просила Льва Николаевича принять меня. Это было как раз после провала моей Первой симфонии.

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

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

больше никогда не приходил. Софья Андреевна приглашала меня в Ясную Поляну каждый год, но я никогда не принимал приглашения. И подумать только, что я в первый раз шел к нему, точно к какому-нибудь божееству!

Рахманинов помолчал. Он склонился над своей тарелкой с супом, который ему, кажется, не нравился, и начал отодвигать в сторону макароны. Потом он сказал:

— Трудно, конечно, сказать, может быть, это была ревность, — я был музыкантом, учеником Танеева. Может быть, он думал что я буду новым звеном между Софьей Андреевной, музыкой и Танеевым. Тогда, конечно, я этого не понимал. Я рассказал все это Антону Павловичу Чехову. Он обожал Толстого, и если Толстой кого-нибудь любил, то, конечно, Чехова. Он мне сказал: «Если это произошло в тот день, когда Толстой страдал от желудочной боли, — он не мог работать и поэтому должен был быть в очень нервном состоянии. В такие дни он склонен говорить глупости. Но не надо обращать на это внимания. Это не важно». Что за человек был Чехов! Теперь я читаю его письма. Их шесть томов, я прочел четыре и думаю: «Как ужасно, что осталось только два! Когда они будут прочтены, он умрет, и мое общение с ним кончится. Какой человек! Совсем больной и такой бедный, а думал только о других. Он построил три школы, открыл в Таганроге библиотеку. Он помогал направо и налево, но больше всего был озабочен тем, чтобы держать это в тайне. Когда Горький хотел посвятить ему свой новый роман «Фома Гордеев», он позволил напечатать только: «Антону Павловичу Чехову». Он был настолько скромен, что боялся, что в горьковском посвящении будут какие-нибудь громкие эпитеты. Чехов и Горький умели извлекать самое существенное из Толстого. Чехов и Толстой были большими друзьями. Антон Павлович писал: «Сегодня ходил к Толстому. У нас была очень интересная беседа, продолжавшаяся два часа». Горький все время наблюдал за Толстым, словно фоторепортер. В его воспоминаниях виден живой Толстой. Хотя Горький у нас не популярен, он сумел все же отразить облик Толстого очень хорошо. Он умел извлечь из него все, что ему было нужно — о религии, о жизни, обо всем».

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

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

После того, как Рахманинов написал Вариации на тему Корелли, он принялся за более ответственную работу — Рапсодию для фортепиано с оркестром на тему Паганини, план которой очень близок к Вариациям; но здесь звуковые краски фортепиано усилены во много раз тембрами оркестра. Рапсодия была закончена летом 1934 года²⁸ в Швейцарии.

25 октября 1934 года Рахманинов писал:

«Дорогие Екатерина Владимировна и Альфред Альфредович!

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

С искренним приветом С. Рахманинов».

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

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

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

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

Мы ужинали в отеле «Бристоль», где жили Рахманиновы. В конце дня Сергею Васильевичу инстинктивно захотелось уединиться. В обеденном зале он выбрал столик, отгороженный от двери высокой ширмой. Как и обычно, Рахманинов казался несколько сдержанным, как если бы между ним и остальным миром существовала стена, — может быть, незаметная, но все же стена. Движения его были спокойны и довольно медлительны. Но как только он оказался в безопасности за ширмой, защищавшей его от любопытных взглядов, то стал улыбаться, шутить и поддразнивать в своем обычном очаровательном безобидном духе. Его манера держать себя, умение владеть собой оставались всегда одни и те же; даже шутил он негромким, сдержанным голосом. Но в шутках его бы-

ло много искрящейся радости, которая излучалась из его живых глаз. Так было и в этот веселый вечер в венском отеле «Бристоль».

Когда Рахманинова спросили, почему он не отдыхает и не веселится почаще, он с лукавым видом сказал:

— Я вам кое-что расскажу. Видите ли, я похож на старую гризетку. Она потрепана и костлява, но желание гулять в ней настолько сильно, что, несмотря на годы, она выходит каждую ночь. То же и со мной. Я стар и покрыт морщинами, но все еще должен играть. О, нет, я бы не мог играть меньше! Я хочу играть все, что знаю!

На следующий день Рахманиновы уехали в комфортабельном вагоне парижского экспресса.

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

Автомобиль водворили в гараж, — шофер жил поблизости. С особенным удовольствием Рахманинов показывал набережную, выстроенную по берегу озера. Он спустился по крутой дорожке к берегу и все время повторял, полусерьезно:

— Вот подождите, что вы увидите!

На повороте дорожки он сказал:

— Нет, нет еще. Вот теперь посмотрите, посмотрите на набережную, — совсем, как в Севастополе. Я уверен, что она такая же великолепная, как севастопольская пристань. А как вам нравится ангар для лодок и мои две моторные лодки?

Рахманинов очень любил кататься на моторных лодках и ездил каждый день. Правил он всегда сам и часто отправлялся на прогулки один. В это наше пребывание его страсть чуть не погубила нас. Примерно за час до обеда он сказал:

— Я, пожалуй, покатаюсь по озеру.

Он спокойно встал, — он все делал спокойно и твердо, колебания были чужды его натуре. Был прекрасный вечер, один из редких вечеров в швейцарских горах в мае. Мы присоединились к Сергею Васильевичу. В последнюю

минуту Иббс, администратор Рахманинова в Англии, попросил разрешения принять участие в прогулке. Это был дородный человек, с круглым, румяным лицом.

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

— Не говорите ничего Наташе, а то она не позволит мне больше ездить на лодке.

В декабре 1939 года был устроен фестиваль²⁹ в честь тридцатилетней годовщины со дня первого выступления Рахманинова в Америке. Филадельфийский оркестр дал в Карнеги-холл три концерта с программой из его произведений. Рахманинов играл Второй и Третий концерты и дирижировал Третьей симфонией. Она была закончена в Швейцарии летом 1936 года³⁰.

Первая часть Симфонии (например, ля-минорная первая тема) носит явно русский, народный характер. Это свойство, новое для в высшей степени субъективного и лирического музыкального языка Рахманинова, возможно, вызвано тем, что ему за несколько лет до того пришлось обрабатывать³¹ три русские народные песни. Эта черта вносит элементы спокойствия в привычную для него взволнованность. Кое-где приходят на память спокойные

интонации Симфонии а-moll Бородина. Во второй части— опять типичный Рахманинов, с построенной на увеличенной секунде мелодией, полной пафоса, с квинтолями в аккомпанементе, с гармониями, чуждыми главной тональности и подчиняющимися ей. Скерцо входит в эту часть, это гротескный танец, после которого музыка опять успокаивается. В финале преобладает ритм марша, чуть ли не галопа. Но праздничное настроение прерывается пронзительным фугато, душераздирающее отчаяние которого приводит к мрачным звучаниям секвенции *Dies irae*. Но этим звукам не дано торжествовать (как это было в Вариациях на тему Корелли и Равсодии на тему Паганини), и все заканчивается динамичной кодой в ликующем *А-dur*. Таким образом, в Симфонии содержится все, что было лучшего у Рахманинова: богатый, оригинальный мелодический материал, ритмический блеск и мастерская оркестровка. Это произведение, как я уже сказал, стоит наравне с лучшими его сочинениями дозаграничного периода.

Рахманинов предчувствовал приближение войны в Европе. Совсем неожиданно в августе 1939 года он вернулся в Америку и снял маленький домик в Лонг-Айланде. Когда стала ясной невозможность возвращения в швейцарское имение, Рахманиновы переселились в имение в Лонг-Айланде, где пробыли лето 1940 и 1941 годов. Как и в Швейцарии, катанье на моторной лодке по реке Саунд стало любимым летним развлечением Рахманинова. В 1942 году друзья убедили его переселиться в Беверли-Хиллс (Калифорния), где он купил дом, «в котором я и умру», — как он выразился. Там он провел лето 1942 года. Осенью и зимой 1942/43 года он выступал в Восточных штатах; в феврале 1943 года он отправился в длительную поездку с намерением постепенно добраться до Калифорнии. Последний приступ болезни случился во время этой поездки в Нью-Орлеане³². С огромным трудом его перевезли в Беверли-Хиллс и в санитарном автомобиле доставили домой. 28 марта он скончался.



Л. Я. НЕЛИДОВА-ФИВЕЙСКАЯ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О С. В. РАХМАНИНОВЕ

В 1923 году в Чикаго гастролеровала Русская опера, приехавшая в Америку через Японию. В ее спектаклях выступал и Ф. И. Шаляпин. Среди публики, переполнявшей огромный зрительный зал театра «Аудиториум», выделялась высокая и мрачная фигура Сергея Васильевича Рахманинова, не пропускавшего ни одного спектакля с участием Шаляпина. Внимательно и сурово слушал он своего многолетнего друга, а в антрактах всегда шел за кулисы к нему, подолгу беседуя с ним в его уборной.

— Браво, браво, маэстро! — появляясь за кулисами, обычно говорил Рахманинов, аплодируя и подходя к дирижеру М. М. Фивейскому, под управлением которого шли все спектакли с участием Шаляпина. Пожав руку дирижеру, он тихим и низким басом немногословно высказывал впечатления от спектакля, большей частью касающиеся оркестра, вроде:

— Хороший у вас кларнетист! — или: — Замечательное *crescendo* сделала валторна в сцене с Шуйским!

Но никогда не делал замечаний относительно певцов, кроме Шаляпина, о котором выразился так:

— Ну, Федор Иванович — это певец божьей милостью!

Рахманинов сам очень любил дирижировать и был выдающимся дирижером, но Америка почему-то не дала ему

возможности показать свои дирижерские способности, признав его только как пианиста и композитора.

Длинное и бледное лицо Рахманинова, с мешками под глазами, было некрасиво, но оригинально и характерно. Коротко стриженный, он был одет в хорошо сшитый дорогой костюм, слегка широковатый и висящий на нем, как на вешалке, что придавало его сухощавой фигуре своеобразную элегантность.

Однажды я была свидетельницей такой сцены: Рахманинов, выйдя из уборной Шаляпина, шел к выходу в зрительный зал. На сцене толпились артисты и хористы. Вдруг из группы хористов один кидается навстречу Рахманинову и падает прямо ему в ноги.

— В чем дело? Встаньте, пожалуйста! — недовольно произнес Рахманинов. Но хорист, стоя на коленях и кланяясь в пол, стал просить Сергея Васильевича послушать его дочь-пианистку и сказать свое мнение об ее игре. Сам нежный отец, трогательно любящий своих двух дочерей, Ирину и Татьяну, Рахманинов тронулся слезной мольбой другого отца и обещал послушать его дочь.

— Но высказывать свое мнение отказываюсь! — сурово добавил Рахманинов.

Потом этот хорист рассказывал, что Сергей Васильевич слушал игру его дочери и ласково обошелся с ней.

Обычно угрюмый и мрачный, Рахманинов был очень смешлив и умел хохотать неожиданно и заразительно.

Как-то, принеся за кулисы, по обыкновению, стакан чаю для Фивейского, я нашла его в комнате Шаляпина, где находился и Рахманинов. Шаляпин был в хорошем настроении и рассказывал о своем первом выступлении на сцене:

— Я тогда был главным статистом. Поручили мне бессловесную роль кардинала, который должен был торжественно проследовать через всю сцену в сопровождении своей свиты. Но статисты мои были, как на подбор, один бестолковее другого! Перед выходом на сцену я так волновался, что у меня дрожали руки и ноги, но я гордился своей первой ролью и с замиранием сердца предвкушал эффект величественного шествия. «Следуйте за мной и делайте все так же, как я!» — приказал я своей свите,

выходя на сцену. Но вдруг от волнения наступил на край своей длинной красной мантии и бухнулся прямо носом в пол! Моя свита решила, что так это и надо и тоже упала на пол! Желая подняться на ноги, я, стараясь выпутаться из широкой мантии, еще больше запутался в ней, да так и прополз на четвереньках через всю сцену! То же сделала и вся моя свита... В публике поднялся гомерический хохот!.. За кулисами ко мне подскочил взбешенный режиссер и, схватив меня за шиворот, спустил с лестницы, дав хорошего пинка и пригрозив, чтобы я и за версту не смел бы больше подходить к театру!

Свой рассказ Федор Иванович закончил под раскати-стый хохот Рахманинова, который даже схватился руками за голову и смеялся до слез. Шаляпин все это изображал в лицах, и не расхохотаться было невозможно.

*

В начале тридцатых годов в Нью-Йорке очень популярны были литературно-музыкальные «пятницы» И. И. Остромысленского, известного ученого, у которого Америка приобрела несколько патентов на изобретения в области химии и сделала его богачом. В двух больших залах его роскошной квартиры на Риверсайд Драйв собиралось блестящее общество, среди которого можно было встретить всех выдающихся представителей науки и искусства, в том числе и Рахманинова. Сидя против него за столом у Остромысленского, я заметила, что он большой гурман. Сергей Васильевич любил хорошо и много поесть. С большим аппетитом уничтожались вкусные слоеные пирожки с горячим бульоном, по золотистой зыби которого плавал зеленый укроп, своим ароматом доставлявший явное удовольствие Сергею Васильевичу, у которого при этом даже слегка раздувались ноздри...

К роялю он подходил редко, в особо исключительных случаях, когда присутствовали только его близкие друзья или люди, располагающие к музыке. Подходил медленно и спокойно, совершенно не волнуясь: неторопливо усаживался на рояльную скамейку, аккуратно расправлял фалды фрака, чтобы не смять их, и с трудом втискивая свои длинные ноги, не помещающиеся под роялем, широко расставив колени и как бы заполнив собой всю ска-

мью, — после этого он, опустив голову, долго глядел на клавиши рояля, прежде чем прикоснуться к ним пальцами. Если кто-нибудь в это время легкомысленно шептался или производил какой-нибудь, хотя бы самый ничтожный шум, Рахманинов слегка поворачивал в его сторону свое строгое лицо, и все мгновенно замирало от его тяжелого взгляда исподлобья. Меня не так поражало его мощное fortissimo (сильный удар казался естественным при наличии таких больших рук с длинными пальцами), как воздушная легкость его pianissimo, и мне хотелось разгадать фокус этого явления.

И вот однажды, воспользовавшись случаем, когда Рахманинов был занят беседой с Фивейским, — я подошла к ним с целью поближе рассмотреть руки Рахманинова. Он стоял у рояля, высокий, слегка сутулый, с опущенными по бокам длинными неподвижными руками. Разговаривая, он совершенно не жестикулировал и не менял интонации своего низкого бархатного голоса, хотя тема разговора его, видимо, волновала. Он говорил об американском теоретике, назвавшем гармонию одной из мазурок Шопена беспокойной и суетливой. Рахманинов не был согласен с таким мнением, считал гармонию этой мазурки изысканной по своему строению.

— Этим он только обнаружил непонимание последовательности аккордов, — согласился с Рахманиновым Фивейский, удивленно взглянув на меня, когда я, взяв руку Сергея Васильевича, стала усердно разглядывать ее, подобно хиромантке, гадающей по линиям рук. — Гармония этой мазурки легко может быть объяснима настоящим, знающим теоретиком.

— Он не должен быть профессором в американских школах музыки, ибо его теория не систематична и поверхностна, — говорит Сергей Васильевич, не отнимая своей руки и, видимо, догадываясь о причине моего любопытства. Меня удивило ощущение легкости его руки и какой-то неожиданной мягкости. У большой и костлявой с виду руки Рахманинова оказалась необычайно мягкая и пухлая ладонь, а почти как бы бескостностная гибкость пальцев была прямо изумительна!

Старый друг Рахманинова — Шаляпин остался верен этой дружбе до конца своих дней; свою артистическую карьеру он мечтал закончить исполнением оперы Сергея Васильевича «Алеко».

В свой последний приезд в Нью-Йорк, в 1935 году, Шаляпин говорил М. М. Фивейскому, зайдя в его музыкальную студию, помещавшуюся недалеко от отеля «Ансония», где остановился Федор Иванович:

— Устал я и физически и душевно. Пора на покой. Не хочу пережить своей славы, — уйду со сцены вовремя. Но признаюсь искренно, что с жизнью расстаться мне легче, чем с театром! Ведь я жил только для театра, я жил в театре!

За окном сверкали бесчисленными огнями электрические вывески и рекламы и грохотал неугомонный Нью-Йорк, а в студии тихо и задумчиво звучала речь Шаляпина, делившегося с Фивейским своими последними мечтами:

— Хотелось бы мне закончить свою карьеру вместе с Сергеем Васильевичем, как вместе ее начали... Вот приближаются пушкинские торжества... Хочу на прощанье спеть оперу Рахманинова «Алеко», как пел ее в начале моей карьеры, когда опера впервые была поставлена в Петербурге, в Таврическом дворце, в 1899 году, тоже на пушкинских торжествах¹. Тогда было столетие со дня рождения великого поэта... и мое рождение как артиста. Пушкина я люблю больше всех поэтов мира! Я так любил создавать на сцене образы его героев! Ведь образ Бориса Годунова мы создали вместе с ним! Моя последняя мечта — проститься с театром в образе Алеко; это будет моя лебединая песнь. Но я создам такой образ Алеко, что сам Пушкин воплотится во мне, и вместе с ним мы навсегда уйдем в область легенд и преданий...

На бледных щеках Шаляпина выступили красноватые пятна от вдохновения, а может быть и от «киянти», которым он наполнял бокалы себе и Фивейскому, беседуя с ним до трех часов ночи. Он говорил, что эта опера написана Рахманиновым наспех, либретто ее неудачно, и потому Алеко производит неприятное впечатление, на протяжении всей оперы только скрежеща зубами:

— А ведь в Алеко Пушкин выводит самого себя! В опере же этого совершенно не видно. Необходимо написать к ней пролог, из которого было бы понятно, кто такой Алеко и почему он решил покинуть свое общество и уйти к простым цыганам...

Федору Ивановичу почему-то казалось, что именно я могу написать такой пролог, и он попросил меня сделать это, приблизительно набросав мне свой план. Он увлекся, как юноша, когда говорил об этом, и увлек слушавших его. Но одна фраза Фивейского привела нас в замешательство:

— Убийцу Земфиры вы хотите сделать Пушкиным?

После длительного размышления решили написать еще и эпилог, из которого было бы видно, что вся история с Земфирой только приснилась Пушкину: в эпилоге он просыпается и говорит о том, что «счастья нет и между вами — природы бедные сыны...»

— Но ведь Пушкин действительно уходил в цыганский табор... — говорил Федор Иванович с видом разочарованного ребенка, у которого отняли любимую игрушку. — Конечно я не хочу делать Пушкина убийцей... Да, тогда придется сделать и эпилог... Буду просить Сергея Васильевича написать музыку. Он, разумеется, не откажет, потому что сам недоволен этой оперой и собирался переделывать ее... Беда только в том, что уж слишком связан он по рукам и ногам своими концертами! Нет у него совершенно времени для своего любимого композиторского дела...

Вскоре после того, как Шаляпин уехал из Америки, я послала ему во Францию пролог к опере «Алеко». В ответ я получила письмо², из которого видно, что пролог ему понравился. Он поехал в Люцерн к Рахманинову, чтобы просить его написать музыку к прологу. Но Рахманинов не был уверен, что сможет исполнить просьбу Шаляпина, потому что был связан контрактом на три года и отчасти, возможно, сомневался в том, что Шаляпин может и теперь успешно перевоплотиться в двадцатидвухлетнего Пушкина — «беса арабского».

В парижской газете «Последние новости» появилось после этого большое интервью с Шаляпиным, где Федор Иванович рассказывал о моем прологе.

— Жаль будет, если Сергей Васильевич не напишет музыку на этот пролог, — говорил Шаяпин парижским журналистам. — Ведь это мое последнее прощание с театром...

К концу 1936 года нью-йоркская общественность стала готовиться к приближающемуся столетию со дня гибели А. С. Пушкина на дуэли.

Пушкинский комитет, в который, помимо Фивейского и Зилоти, входили: дирижеры — А. П. Асланов, Е. Е. Плотников и К. Н. Шведов; балетмейстер М. М. Фокин; скульпторы — С. Т. Коненков и Г. В. Дерюжинский; изобретатель геликоптера И. И. Сикорский; профессора — А. Н. Авинов, М. И. Ростовцев, Г. В. Вернадский, М. М. Карпович, П. А. Сорокин; писатели — Г. Д. Гребенщиков, С. И. Гусев-Оренбургский, Голохвастов, Завалишин; князя — А. А. Оболенский, П. А. Чавчавадзе, С. С. Бутурлин; пианист В. Н. Дроздов и другие, — решил поставить оперу Рахманинова «Алеко», и мне было поручено испросить согласие композитора. Я написала Рахманинову письмо. Он был в отъезде, и за него ответил его секретарь Евгений Сомов, сообщивший, что Рахманинов не любит, когда ставят «Алеко», так как считает эту оперу ученической, незрелой. Вернувшись вскоре в Нью-Йорк из концертной поездки, Рахманинов в своем письме ко мне подтвердил достоверность сказанного Сомовым³.

— Нет, я бы не хотел, чтобы ставили «Алеко»! — говорил Сергей Васильевич, когда мне довелось увидеть его вскоре. Лицо его приняло печальное выражение и на лбу собралось множество морщинок от поднявшихся вверх густых бровей. — «Алеко» — моя юношеская работа... У меня есть мысль переделать ее... Вот освобожусь от концертов и приступлю к работе над «Алеко»... Мне очень хочется поскорее сделать это, да концерты просто замучили меня... Я от души приветствую ваши начинания и желаю успеха пушкинским торжествам!

Александр Ильич Зилоти, двоюродный брат и учитель Рахманинова, принимавший деятельное участие в устройстве пушкинской программы и выступавший в ней как пианист и аккомпаниатор, ворчал потом:

— И не надо было вовсе спрашивать Сергея Васильевича! Поставили бы и все! И он бы слова не сказал...

Другие ставят же «Алеко», не испрашивая на это благословения Рахманинова...

Так исполнение «Алеко» и не состоялось.

*

Последний раз я видела Рахманинова незадолго до его кончины, в пасхальную заутреню в Нью-Йорке. Церковь была переполнена, и много народу стояло на улице. Мы с мужем очутились позади Рахманинова, окруженного своим семейством. Рядом с ним стояли его высокая, статная жена Наталия Александровна и ее сестра Софья Александровна. Ровно в двенадцать часов я громко обратилась к Сергею Васильевичу с пасхальным приветствием. Он обернулся, увидел нас и улыбнулся своей чарующей, как бы застенчивой улыбкой. Я поразились его худобе. Мускулы и кости его бледного лица, с большими мешками под глазами, выступали, как на голом черепе.

— Я люблю церковное пение, — сказал он Фивейскому. — Не правда ли, Михаил Михайлович, ведь оно, как и народные песни, служит первоисточником, от которого пошла вся наша русская музыка...

Харьков
Январь 1958 г.





С. Т. КОНЕНКОВ

ВОСПОМИНАНИЯ О С. В. РАХМАНИНОВЕ

Сергея Васильевича Рахманинова я помню с давних пор, с первых его блестящих выступлений сначала как пианиста, а потом как дирижера. То была пора его творческой молодости, мужания таланта, когда в каждом новом сочинении Рахманинов открывался нам, любителям музыки, все глубже и разностороннее. Несмотря на замалчивание, а порой и наскоки со стороны реакционной части критики, Рахманинов всегда оставался реалистом, музыка его всегда была близкой и понятной простым слушателям, и они, в свою очередь, отвечали композитору признательностью и любовью. Все мы понимали, что после смерти Чайковского и Римского-Корсакова Рахманинов был первой музыкальной величиной России, ее надеждой, славой и гордостью.

В московский период жизни Рахманинова я с ним лично не встречался. Впервые мы познакомились в 1925 году в Нью-Йорке, когда Ф. Шаляпин устроил прием для артистов Московского Художественного театра, гастролировавшего в то время в Америке. Когда я вошел в зал, первым, кого я увидел в шумной блестящей толпе, был сам хозяин вечера, Федор Иванович Шаляпин. Его веселый голос слышался всюду. Он оживленно беседовал с гостями, среди которых были К. Станиславский, О. Книппер-Чехова, Н. Литовцева, В. Качалов, И. Мос-

квин, В. Лужский и другие выдающиеся артисты; Шаляпин подходил то к тому, то к другому, шутил, острил, громко и заразительно смеялся.

В толпе гостей я не сразу заметил Рахманинова. Он стоял, прислонившись к колонне, незаметно, особняком от всех, и, видимо, чувствовал себя одиноко. Я подошел к нему, и мы разговорились. Сергей Васильевич был скромнее до застенчивости. О чем бы мы ни говорили (а мне, естественно, хотелось узнать от Рахманинова очень многое), он все время отводил разговор от себя.

На этом же вечере я поделился своим первым впечатлением о Сергее Васильевиче с одним из присутствовавших там русских художников. «Сергей Васильевич так застенчив лишь в толпе, — сказал мне художник. — А увидели бы вы его дома, среди родных или с друзьями! Он разговорчив, остроумен, но... о своем искусстве, о музыке и там говорит мало».

Разговаривая с Сергеем Васильевичем, я обратил внимание на то, как обаятелен Шаляпин, когда он «в духе». Сергей Васильевич улыбнулся, отчего сразу стал как-то проще, «домашней». «Да, в этом у Феди нет соперников, он умеет быть обворожительным», — сказал он. Улыбаясь, Сергей Васильевич следил глазами за Шаляпиным, внутренне любясь им.

В то время я лепил Шаляпина и шутливо пожаловался Сергею Васильевичу, что Федор Иванович позирует неважно и работать над его портретом трудно — он сидит беспокойно, его все время отрывают телефонные звонки, и он часто, не дождавшись конца сеанса, уезжает. Сергей Васильевич удивился и сказал, что он, наоборот, позирует усидчиво и (он опять улыбнулся своей чудной улыбкой) это ему даже «нравится»: вот где можно, наконец, посидеть спокойно, помечтать и даже сочинить мелодию!..

Я быстро воспользовался случаем и предложил Сергею Васильевичу позировать для портрета. Он хитро посмотрел на меня, словно понял ход моих мыслей, и, подумав, дал согласие.

Вскоре я начал делать портрет Сергея Васильевича. Свое слово он сдержал: приходил точно в назначенное время и терпеливо позировал до конца сеанса. Как сейчас

помню Рахманинова, сидящего на стуле у меня в мастерской в своей любимой позе—со сложенными на груди руками. У него всегда был немного усталый вид, он казался задумчивым, углубленным в себя. Быть может, поэтому со стороны создавалось впечатление, что перед вами строгий, педантичный человек. Но это было далеко не так. Сергей Васильевич был человеком живым, общительным.

Лицо Рахманинова было «находкой» для скульптора. В нем все было просто, но вместе с тем глубоко индивидуально, неповторимо. Есть в жизни лица, которые достаточно увидеть хотя бы на мгновение, чтобы потом помнить долгие годы.

Рахманинов был очень высок ростом, и, входя в комнату, он всегда, словно по выработавшейся привычке, наклонялся в дверях. У него был чуть приглушенный, низкий голос, большие, но очень мягкие и нежные руки. Движения его были спокойны, неторопливы; он никогда не двигался и не говорил резко. У него были правильные черты лица: широкий выпуклый лоб, вытянутый, чуть с горбинкой, нос, глубокие лучистые глаза. Он был всегда коротко острижен. Лицо Сергея Васильевича иногда напоминало мне лик кондора резкой определенностью крупных, словно вырубленных черт. Но вместе с тем оно всегда поражало своим глубоким возвышенным выражением и особенно хорошело и преображалось, когда Сергей Васильевич смеялся, — а он умел смеяться так искренне и выразительно!

В первое время я заметил, что Сергей Васильевич очень скоро утомляется. Я предлагал ему отдохнуть, он охотно соглашался, вставал со стула, прохаживался по мастерской или ложился на диван. Но вскоре поднимался, гсворя: «Ничего, я уже отдохнул. Ведь ваше время дорого».

В перерывах между сеансами мы пили чай и беседовали, и мысли Сергея Васильевича неизменно возвращались к родине. Мы заговорили об имени Рахманинова в Швейцарии, на берегу озера, и почти сразу незаметно перешли к... Ильмень-озеру — на родине Рахманинова, в Новгородской земле. Сергей Васильевич без усталости и восторженно говорил о родной его сердцу природе, как тон-

чайший художник, которому известны все ее малые и большие тайны. Не эта ли поэтическая увлеченность и чуткость великого композитора дала нам прекрасные образцы музыкальных пейзажей дорогой его сердцу России!.. Разговор продолжался. От Ильмень-озера, от родных мест Рахманинов перешел к опере «Садко», а потом и к ее автору Римскому-Корсакову, которым он всегда восхищался. «Как жаль, что я мало общался с ним, — сказал Рахманинов. — Я, конечно, многому у него научился. Вот великий музыкант, чья музыка неотрывна от породившей его почвы. У Римского-Корсакова каждая нота — русская...»

Рахманинов с увлечением вспоминал и о Чайковском, о своей работе в Большом театре, о Консерватории. И глаза его свистились каким-то необыкновенным чистым светом.

Несмотря на очевидную для него трудность, Рахманинов дал мне возможность довести работу над бюстом до конца. Примерно в это же время я сделал небольшой эскиз фигуры композитора во весь рост. Он сохранился у меня.

Позднее я изредка встречался с Сергеем Васильевичем, и меня поражал его больной, усталый вид. Но как только Рахманинов садился за рояль, — он преображался. Казалось, что силы возвращались к нему. Его руки, как крылья орла, взлетали над клавиатурой. Целый мир образов и картин открывался слушателям в музыке Рахманинова.

Рахманинов мучительно тосковал по родине, и сознание совершенной им ошибки с годами все больше угнетало его. Ощущение родины всегда жило в нем, никогда не угасая. Он жадно интересовался всем, что приходило из Советского Союза, и его интерес к своей обновленной родине был искренен, глубок. Я убежден — это сказалось и в постепенном возрождении творчества Сергея Васильевича, создавшего в тридцатые годы такие сочинения, как «Русские песни»¹, Рhapsодия на тему Паганини² и особенно Третья симфония³, названная Б. Асафьевым «глубоко русской». Он читал книги, газеты и журналы, приходящие из СССР, собирал советские пластинки. Особен-

но любил он слушать русские песни в исполнении замечательного Краснознаменного ансамбля.

Любовь к родине никогда не остывала в Рахманинове, и не об этом ли говорит прекрасная, человечнейшая музыка великого русского композитора? Мне бы хотелось только сказать, что и у Рахманинова «каждая нота — русская», как он это говорил о Римском-Корсакове.

Во время войны Рахманинов болел душой за судьбу своей родины. Он дал много концертов, доход с которых был передан им советскому консулу. Уже будучи тяжело больным, чувствуя приближение смерти, Сергей Васильевич выразил желание, чтобы его тело было перевезено на родину.





Н. А. МАЛЬКО

РАХМАНИНОВ — ДИРИЖЕР

Рахманинов-дирижер оставался как-то в тени в сравнении с Рахманиновым-композитором и, особенно, Рахманиновым-пианистом. Между тем его дирижирование не было обычным «композиторским», и о нем следует сказать несколько слов.

Рахманинов не был дирижером в строгом профессиональном смысле этого слова. Его мануальная техника была далека от виртуозности; у него не было ловкости и «замашек» опытного капельмейстера, но в то же время ему свойственно было нечто иное, что покрывало все эти, так сказать, недочеты.

В его дирижировании все было логично: глубокая творческая музыкальность, культура и художественный «этос», то есть этическая художественная обоснованность. Все это искупало с лихвой дефекты техники. Более того — в этом было как будто даже преимущество, ибо Рахманинов-дирижер никогда не проявлял свойств, увы, нередких у профессиональных дирижеров, — никогда не опускался до формального, бездушного исполнения, покрытого лаком так называемой техники.

Влияние — простое и правдивое, да еще авторитета композитора и пианиста, было замечательным свойством Рахманинова-дирижера. Ему удавалось легко не только передавать все, необходимое для стройного ансамбля, но и, самое главное — смысл музыки. Движения его рук не

были чем-то отдельным от всего Рахманинова. Его слова «нажать», «отпустить» не были только «динамическими знаками», его отношение к оркестранту не было отношением упрямого диктатора к безмолвному рабу. На репетиции он говорит кларнетисту Розанову (друг и тезка Сергея Васильевича): «Играйте forte», вечером Розанов играет иначе, по-своему, и Рахманинов не возражает, а подчиняется талантливому музыканту, не нарушая ансамбля.

В его дирижировании всегда было то, что составляет секрет настоящего музыкального исполнения — линейность, горизонтальная линия, непрерывность, — назовите это как хотите, проще — осмысленное движение музыки.

Дирижирование Рахманинова при внешней и внутренней сдержанности никогда не было холодным или сухим. Оно всегда отличалось человечностью. Невольно вспоминается рассказ, слышанный мной от пианистки Джинны Бахауер (она одна из очень немногих была продолжительное время ученицей Рахманинова).

Какой-то французской пианистке удалось в Париже добиться у Рахманинова разрешения показать себя. Она сыграла ему труднейший этюд Шопена без единой ошибки. Рахманинов поднялся с кресла и «своим» французским языком произнес: «Pour l'amour de Dieu, jouez une fausse note!»¹ Потом, когда пианистка ушла, Сергей Васильевич пояснил: «Это же пианола, это не человеческое исполнение, надо бы хоть раз ошибиться...»

Кстати, последние годы, когда Рахманинов дирижировал уже очень редко, он почти стеснялся делать замечания оркестрантам. В Чикаго на репетиции он как-то остановил оркестр, исправил ошибку кларнетиста — *фа-диез* — и вдруг бурбурчал: «Моя ошибка»...

Может быть, это было шуткой, но Рахманинов вообще не боялся сказать правду, даже в ущерб себе самому. Когда-то пианист Иосиф Левин явился к нему в Швейцарии. Рахманинов (так рассказывал мне Левин) купал в это время свою маленькую внучку.

— Дайте мне совет, Сергей Васильевич, — попросил Левин, — как играть Первый концерт Бетховена, я его никогда не играл.

— Как я могу дать вам совет, — отвечал Сергей Васильевич, — вы его никогда не играли, а я его никогда не слышал...

Кстати, последние годы в Америке Рахманинов часто играл именно этот Концерт. Играл сдержанно, «по-своему» и... замечательно.

Рахманинов глубоко понимал смысл ансамбля. Панистке Бахауер он говорил: «Когда вы играете соло — это одно, а при исполнении Концерта вы только часть общего ансамбля, никогда не забывайте этого».

Это чудесное рахманиновское чувство ансамбля я имел счастье испытать, когда аккомпанировал ему в его Рапсодии на тему Паганини в Манчестере (Англия), при первом исполнении этой Рапсодии в Европе.

Недаром в Москве один критик, писавший о Рахманинове-солисте (исполнителе своего Второго концерта под управлением Зилоти) и Рахманинове-дирижере (тот же Концерт Рахманинова играл Зилоти под управлением автора), высказал мысль: «Жаль, что невозможна третья комбинация: Рахманинов играет соло и он же дирижирует»...

Впрочем, теперь некоторые солисты так делают — обходятся без дирижера, и не только играя Моцарта (Бруно Вальтер), но и Равеля (Л. Бернштейн).

Сергей Васильевич приехал в Вильно. Первая репетиция. Дирижер, скромно говоря, очень слабый. После первых аккордов рахманиновского Второго концерта вступает оркестр. Рахманинов остановился, взглянул на дирижера, вздохнул, выразительно произнес: «Ах, вот как...» и... дальше старательно следовал за дирижером: он сразу увидел, что бороться с таким дирижером бесполезно.

Когда Рахманинов дирижировал симфонической поэмой «Остров мертвых», «Колоколами», трудно было заметить что-либо, отличное от текста партитуры. Все текло, все пело без крика, без преувеличения, без внешних эффектов и — все убеждало.

Рахманинов в 1912 году дирижировал шесть раз в Мариинском театре в Петербурге «Пиковой дамой». Я слушал эти представления, сидя в оркестре с партитурой и делая в ней пометки. Очень немногие идут вразрез с указаниями Чайковского, например, динамика начала

вступления — красивая и очень уместная. Большинство замечаний — углубление и как бы подчеркивание намерений Чайковского.

Исполнение «Пиковой дамы» Рахманиновым было удивительно свежее: какие-то штампы стерлись, опера предстала перед слушателем в обновленном, оживленном, как бы «вымытом» образе.

Еще раз мне пришлось убедиться в уважении Рахманинова к Чайковскому. В Копенгагене король Дании, сам дирижер-любитель, прислал мне как-то партитуру «Патетической» симфонии, которую передал ему Рахманинов. Там были пометки, которые, по словам Рахманинова, соответствовали намерениям Чайковского. Все они были логичными, простыми, — не ради эффекта, а подчеркивающие логический текст музыки, и указывали на пристальное и благоговейное внимание Рахманинова к музыке Чайковского.

Во время дирижирования Рахманинов не суетился, не прыгал, не танцевал, не потрясал кулаками, не дергался, не «рыл копытом землю», не указывал резкими движениями каждое вступление — важное или незначительное, не размахивал руками «параллельно», то есть не изображал собой ветряной мельницы. Он стоял спокойно, слегка сутулясь, движения руки и рук были экономны и осмысленны, никогда он не терял контроля над звуком оркестра, не висел на плечах у оркестрантов и... все выходило.

Он не преувеличивал выразительности исполняемой музыки, не делал Монблана из каждого нарастания, из каждого *crescendo*, не замирал сладостно при каждом *diminuendo* и *ritardando*, не выдумывал оттенков, не указанных автором, не гонялся за эффектами ради эффектов. Но в его исполнении было нечто более ценное — он знал то, что составляет чуть ли не главный секрет всякого исполнения — чувство меры, — и он исполнял не себя, а музыку автора. А это является целью настоящего художественного исполнения.

Лондон
Март 1959 г.





Е. К. СОМОВА

Сергея Васильевича я впервые встретила в марте 1919 года, вскоре после нашего приезда в Соединенные Штаты. Он и Наталья Александровна пришли к нам в отель навестить моего больного мужа, только что начавшего поправляться после брюшного тифа. Несмотря на то, что в Сергее Васильевиче ничего не было «от знаменитости», несмотря на его благородную простоту и мягкую ласковость встречи с моим мужем, старым другом семьи Рахманиновых, несмотря даже на некоторую неожиданную в таком знаменитом человеке конфузливость при встрече со мной, как со всяким новым человеком, которого он встречал, меня сразу же охватило то особое чувство, которое, за неимением другого слова, можно назвать чувством страха: страха не животного — унижающего, а духовного — возвышающего. Это чувство за все двадцать четыре года близости к семье Рахманиновых, с почти ежедневными встречами с Сергеем Васильевичем, когда он бывал в Нью-Йорке, никогда не покидало меня и с новой силой вспыхивало после каждого из концертов Сергея Васильевича. И после последнего его концерта¹ я подошла к нему с тем же волнением, с той же робостью, с тем же чувством страха перед человеком из другого, высшего мира, как после первого, услышанного мною концерта.

Это чувство испытывали все, так или иначе подходившие к Сергею Васильевичу — и близкие, и далекие, и артисты, и простые смертные. Помню, как после одного из концертов, глубоко взволнованная И. А. Венгерова говорила мне:

— Это было так изумительно, так прекрасно, что мне, как девочке, хотелось попросить Сергея Васильевича написать программу. Но не посмела... Побоялась!

Это особое чувство страха было по отношению к Сергею Васильевичу даже у Федора Ивановича Шаляпина. Первая жена его, Иоле Игнатьевна, говорила мне, что Федор Иванович так глубоко уважает Сергея Васильевича, что даже боится его.

— Это единственный человек на всем свете, которого Федор Иванович боится, — прибавила она.

Вероятно, этот возвышающий страх и любовь к старому другу всегда особенно вдохновляли Шаляпина, и для Сергея Васильевича он с неослабеваемым блеском мог часами петь, рассказывать, изображать. А Сергей Васильевич с таким же вниманием следил за ним влюбленными глазами.

— Я в Федю влюблен, как институтка, — говорил он, заливался своим прелестным смехом, и под конец неизменно просил:

— Феденька, утешь меня, покажи, как дама затягивается в корсет и как дама завязывает вуалетку.

— Ну, Сережа, это уже совсем устарело, — отвечал Федор Иванович, но, чтобы позабавить любимого друга, послушно и с изумительным мастерством изображал и даму, затягивающуюся в корсет, и даму, завязывающую вуалетку.

С особенной яркостью помню один из таких вечеров. Мы тогда жили на даче в одном имении с Рахманиновыми. К Сергею Васильевичу приехали в гости Шаляпин, Москвин, Книппер и Лужские². После обеда все артисты, вдохновленные Сергеем Васильевичем, его заразительным смехом, дали целое представление. Одна за другой шли блестящие, мастерски исполняемые сценки. Когда уже во втором часу ночи мы стали собираться домой, Шаляпин возмущенно остановил нас:

— Куда это вы? Я только что стал расходиться! Подождите, мы с Сережей сейчас вам покажем!

Сергей Васильевич сел за рояль, а Федор Иванович стал петь; пел много — пел песни крестьянские, песни мастеровых, цыганские и под конец, по просьбе Сергея Васильевича, спел «Очи черные». Разошлись мы на расвете, а утром, когда все гости еще спали, я вышла в сад и, к своему удивлению, увидела гуляющего по саду Сергея Васильевича. Несмотря на бессонную ночь, лицо у него было свежее, совсем молодое.

— Как Федя меня вчера утешил! — сказал он мне. — Заметили ли вы, как изумительно он произнес: «Высугубили меня, очи черные»? Мне теперь хватит этого воспоминания по крайней мере на двадцать лет.

Замечательное лицо Сергея Васильевича с первого же взгляда поразило меня. Ни одному из художников, писавших его портреты, не удалось вполне передать глубокую, сосредоточенную его значительность. Как-то один простой лавочник, у которого Сергей Васильевич покупал разные мелочи, сказал мне, что если бы он не знал, кто такой мистер Рахманинов, глядя на его лицо, он все равно бы понял, что это большой человек. Не удивительно поэтому, что А. П. Чехов, чуткость которого к людям доходила до провидения, сразу отметил лицо Сергея Васильевича. Об этом Сергей Васильевич, вообще не любивший говорить о себе и даже на вопросы близких о его здоровье отвечавший неизменным, шутивным: «A, number one, first class»³, как-то рассказал мне в одну из своих откровенных минут, как об одном из своих самых драгоценных воспоминаний.

— Умирать буду — вспомню об этом с гордой радостью, — сказал он. Воспоминание это относится к тем временам молодости Сергея Васильевича, когда имя его еще не было известно широкой публике. Он аккомпанировал Шаляпину в Ялте⁴. После концерта, в артистической, восторженная толпа поклонников окружила Шаляпина; никто не обращал внимания на молодого пианиста. А. П. Чехов, сидевший во время концерта в директорской ложе, войдя в артистическую, прямо направился к Сергею Васильевичу со словами:

— Я все время смотрел на вас, молодой человек,

у вас замечательное лицо — вы будете большим человеком.

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

Из впечатлений первой встречи с Сергеем Васильевичем помню, какой неожиданностью, при строгом его облике, был для меня смех Сергея Васильевича и еще тот детский энтузиазм, с каким он описывал моему мужу свой новый, только что приобретенный «Кадиллак».

— Я, знаете, совсем буржуем стал; это такая чудесная, нарядная машина; вот поправитесь, — так и быть, покатаю вас. — И мне тут же припомнились слова Толстого о том, что богато одаренные натуры до конца жизни сохраняют детское в своей душе.

В октябре того же девятнадцатого года я впервые услышала recital Сергея Васильевича и сразу же и навсегда была покорена гениальностью его исполнения. Его великое мастерство, бывшее всегда только средством, строгое благородство стиля, глубина и насыщенность содержания и изумительная «рахманиновская» звучность потрясли меня до глубины души. По поводу этой особенной «рахманиновской» звучности вспоминается мне случайно и много позднее подслушанный разговор какого-то музыкального «пуриста» с Николаем Карловичем Метнером. Сергей Васильевич играл в этом концерте одну из сонат Бетховена, и «пурист» остался недоволен:

— Так это же не бетховенская соната, — говорил он, — ведь Бетховен писал эту сонату для фортепиано, а не для оркестра.

— Ну, что вы говорите! — услышала я возмущенный голос Метнера. — Если Сергей Васильевич извлекает из рояля больше, чем другие пианисты, то этим можно только восхищаться, благодарить его за чудо, а не упрекать...⁵

После этого первого услышанного мною осенью 1919 года концерта, дни концертов Сергея Васильевича стали

для нас с мужем, как и для всех горячих поклонников Сергея Васильевича, табельными днями календаря, радостными событиями нашей жизни. Мы не только не пропустили ни одного концерта в Нью-Йорке, но ездили с Сергеем Васильевичем во все ближайшие к Нью-Йорку места. Сергей Васильевич со своей обычной скромностью и деликатностью отговаривал нас от этих поездок:

— Ну что вы будете мучиться, уставать! Вы ведь много раз уже слышали эту программу... — Но сдавался на наши настояния и обычно, если ехал в автомобиле, брал нас с собой.

Как памятни мне эти поездки по ночным городам и дорогам и то особое, предконцертное настроение и молчаливая сосредоточенность Сергея Васильевича!

У Сергея Васильевича совершенно не было страха сцены, и он часто, как о своей слабости, говорил о любви к эстраде⁶, к публике. Но его чувствование музыки, как центра своей жизни, неустанная строгая взыскательность к себе заставляли его стремиться всегда давать свое лучшее, где бы он ни играл, в какой бы глухой провинции ему ни приходилось выступать. Как-то, описывая свои поездки по Соединенным Штатам, Сергей Васильевич рассказывал о концерте в маленьком, захолустном городишке. В ту ночь бушевала зимняя вьюга и немногочисленная публика казалась затерянной в большом, похожем на сарай зале. Но это не расхолодило Сергея Васильевича. По его словам, ему редко удавалось играть с таким подъемом: точно ему хотелось поблагодарить смельчаков, пришедших на его концерт...

Особенно знаменательны были поездки в Филадельфию, где любимый Сергеем Васильевичем Филадельфийский оркестр бывал первым исполнителем его новых оркестровых произведений. Много волнений, радостей и восторгов пережито мною в большом, всегда переполненном зале Филадельфийской музыкальной академии!..

Там мы слышали первое исполнение Четвертого концерта и «Трех русских песен» для оркестра и хора, так несправедливо сейчас забытых, там мы слышали репетицию Рапсодии на тему Паганини, первое публичное исполнение которой было в Балтиморе⁷. Рапсодия сразу имела огромный успех у публики; этот успех, конечно

радовавший Сергея Васильевича, как всякого артиста, начал под конец немного его смущать:

— Что-то подозрительно, — как-то сказал он, — что Рапсодия сразу и у всех имеет такой успех.

Там мы слышали первое исполнение Третьей симфонии и «Симфонических танцев» — последнего произведения Сергея Васильевича, произведения, полного молодого огня и вдохновения...

Часто после филладельфийских концертов группа нью-йоркских друзей и поклонников вместе с Сергеем Васильевичем и его семьей возвращались ночным поездом в Нью-Йорк.

Всех поражала нервная выносливость Сергея Васильевича, сила его духовного подъема. После концертов, удовлетворивших его артистически, независимо от восторженного приема публики, — в нем не чувствовалось усталости. Он весь молодел, лицо его, становившееся почти юношеским, светилось светом пережитого вдохновения, улыбка крупного, выразительного рта («Губы — это Сереежин барометр», — говорила Н. А. Рахманинова) делалась особенно мягкой и нежной. Он внимательно и терпеливо выслушивал все мнения, какими бы музыкальными профанами они ни высказывались, но при первой же возможности переводил разговор. Рассказывал о своих былых музыкальных впечатлениях, о любимых своих композиторах и музыкантах, вспоминал встречи с большими людьми.

Периоды неудовлетворенности собой, периоды творческих сомнений Сергей Васильевич переживал очень остро и мучительно. Ни его слава, ни восторженное поклонение публики, ни нежно любимая семья не могли облегчить его тяжелого душевного состояния.

Помню, как он страдал после одного из концертов, прошедшего под бурные восторги публики. Мою попытку что-то сказать ему о концерте он нетерпеливо прервал:

— Не говорите, ничего не говорите!.. У меня страшная тяжесть на душе — я убедился, что я не музыкант, а сапожник!..

Сергей Васильевич часто повторял, что в нем восемьдесят пять процентов музыканта и только пятнадцать процентов человека. Этих пятнадцати процентов человек-

ности с избытком хватило бы на простого смертного, ничего, кроме человечности, не имеющего, но музыка, музыкальное творчество были, действительно, самым главным в жизни Сергея Васильевича. Без них он жизни не мыслил.

Помню, как рассердился он на доктора, прописавшего ему полный покой и прекращение на долгое время всякой музыкальной деятельности.

— Да что он воображает? — возмущенно говорил Сергей Васильевич о докторе. — Разве я могу, как старичок обыватель, греться на солнышке, кормить голубей! Нет, такая жизнь не для меня — уж лучше смерть...

Почти такие же слова я вновь услышала от Сергея Васильевича в последнюю мою встречу с ним 5 февраля 1943 года, перед одним из его последних концертов, оказавшимся самым последним для нас с мужем⁸. Помню, как больно сжалось мое сердце, когда, войдя к Рахманиновым в их номер, я увидела похудевшее, измученное лицо Сергея Васильевича и услышала, в ответ на вопрос о здоровье, вместо обычного шутивого: «А, number one, first class!» жалобы на боль в боку, на слабость.

— Плохо то, — сказал Сергей Васильевич, — что мне стало тяжело давать концерты. Какая же жизнь для меня без музыки!

На мои слова, что он может прекратить концерты и заняться исключительно композицией, Сергей Васильевич печально покачал головой:

— И для этого я слишком устал. Где мне взять силы и нужный огонь?

Я напомнила ему «Симфонические танцы», так недавно им написанные, в которых было столько огня и вдохновения. Сергей Васильевич любил это свое произведение, как последнее свое детище.

— Да уж не знаю, как это случилось, — ответил он мне, — это была, должно быть, моя последняя вспышка.

Несмотря на прекрасный концерт и бурные овации переполнившей зал публики, несмотря на очаровательный вечер после концерта, проведенный у Рахманиновых, несмотря на ласковую приветливость Сергея Васильевича, на его шутки и смех, — мы с мужем уехали из Колумбуса

с тяжелым чувством. Точно предчувствовали, что не услышим больше гениального артиста, не увидим больше глубоко, нежно и благоговейно любимого Сергея Васильевича...

· Пассади́на
Март 1944 г.



Когда американские газетные репортеры и критики пытаются писать о Сергее Васильевиче Рахманинове не только как о музыканте, но и о человеке, в большинстве случаев они показывают полное непонимание его. Если бы они знали, как он был бесконечно добр (редко протянутая к нему рука уходила пустой — но об этом не говорилось), безупречно прост, естествен и обаятелен в общении, как он любил шутку, и, однако, никто никогда не мог быть с ним фамильярным.

Наши потомки будут иметь его вечно живую часть — его музыку, но, конечно, им захочется знать о другой стороне его, о том, каким он был в жизни. Будут изучать его изображение, всматриваться в лицо, восхищаться его удивительными по красоте руками артиста. К громадному сожалению, его облик не запечатлен на киноплёнке, а все фотографии весьма несовершенны и бледны. А наружность его так замечательна!

На протяжении пятнадцати лет я его часто видела; по несколько месяцев в год ежедневно обедала, завтракала с ним, сидя против него, и всегда глядела на его лицо. Какая наружность! И как он был элегантен. По-особому, по-своему. Как шел через сцену к роялю, как садился, как поворачивал голову к публике, как кланялся! Он завораживал всех сразу, не делая ни малейших усилий к

этому, оставаясь совершенно самим собою. Не терпел пышных слов и всякой неестественности, — помню, как Плевицкая с поясным поклоном принялась нараспев его хвалить, благодарить и как его лицо вдруг утратило привычное ему выражение — ее театральность была ему неприятна. И в разговоре он был чрезвычайно прост. Я никогда не слышала от него каких-нибудь вычурных выражений. И самая манера его вступать в разговор была чрезвычайно скромная. Мне запомнились его выражения:

— Могу я вам задать один вопрос?

— Могу я вас что-то спросить?

Вот он входит в столовую точно в обеденный час или к завтраку всегда безупречно одетый, никогда, как бы ни был он занят, не опоздает ни на секунду, не заставит себя ждать! Это его отличительная черта — никуда, никогда не опаздывать; об этом не может быть и речи, и весь дом подтягивается, все идет по часам. Это облегчает жизнь, и в этой атмосфере порядка так приятно жить!.. К столу он идет обычно непосредственно после работы или после получасового отдыха (в городе — прогулка пешком, в деревне — в Швейцарии — поездка по озеру на моторной лодке, которой он любил сам управлять). Но какие все короткие прогулки! Сияет солнце, восхитительный свежий воздух, все покрыто альпийскими цветами, прогулки в горы одна заманчивее другой. Иногда мне ужасно хотелось бы для него, чтобы он сидел под соснами в шезлонге и любовался бы морем или горами, читал бы или просто отдыхал. Раз я предложила ему вынести кресло в такой прелестный уголок.

— Нет, что вы, я работать должен, спасибо.

И мы слышим его чудесную музыку. По ней мы знаем точное время. И когда катаемся по озеру на лодке, издали доносится его музыка.

Я никогда вообще не слышала, чтобы он жаловался на что-нибудь, просто нельзя себе этого представить. Никогда ничего для себя не требовал. Его скромность в этом отношении и деликатность доходили иногда до курьезов.

Он всегда был сдержан. Это его сущность. Но нюансы настроений так и чувствуются.

Собачку, моего любимца, которую он называл *monstre* за его скверный характер и ужасный визг, от которого

страдали уши Сергея Васильевича, все же он ни разу не просил удалить из дома.

Меня всегда приобщал к семье — это было очень трогательно, даже говорил, называя уменьшительным именем, что от Л. в семье нет секретов. Часто он упрекал меня за то, что живу «анахоретом», и старался устраивать мне приглашения к своим знакомым, так как в Нью-Йорке я почти никого не знала.

В сердцах многих людей живет, конечно, благодарная и нежная память о нем, как о необычайно добром и деликатнейшем человеке. Я слышала от работавших в доме, что после их выходного дня Сергей Васильевич на час позднее начинал играть утром, чтобы дать им поспать!

— Будь добра и внимательна к людям, — говорил он своей внучке, точно заведывая самое главное.

Он очень любил землю, природу.

Из-за войны он не мог больше проводить лето в своем имении в Швейцарии. Однако, даже живя в чужих, наемных имениях, он всегда копался в саду, на огороде, и было в нем что-то детское, когда он звал меня посмотреть на зайчика, который приходил есть морковь.

В довоенные годы жизнь в Сенаре доставляла Сергею Васильевичу большую радость. Как он любил свой чудесный сад, как красиво все устроил, сколько сам в нем работал... Я вижу его, согнувшегося, в садовых перчатках, выбирающего камни из почвы...

— Ну еще одну корзиночку!

Было счастьем работать около него, слышать его простые слова:

— А березке надо ведра два воды дать, сохнет.

В тени швейцарского сада в четыре часа подавался чай с булочками, куличом, малиной... Спелая малина из сада навеивает разговоры, воспоминания о России, о прошлом, об Ивановке... Думаю, что для Сергея Васильевича драгоценны были именно воспоминания, связанные с Ивановкой. Все последующее пришедшее со славою было не то. Сколько раз я просила записать эти воспоминания: вереницей проходили люди, целая эпоха! Не зная их никогда раньше, я точно видела их! Тут и сестры Скалон — барышни за пяльцами; праздники; грандиозная охота в имении Сатиных; тут и горничная — друг семьи.

о которой всегда говорилось: «А наша Маша? Ну, вы же должны знать ее, конечно; это такой чудный, замечательный человек, это же наша Маша, мы все так ее любили». И все это в передаче Сергея Васильевича и Наталии Александровны было живее и интереснее любой книги.

В Швейцарии бывали продолжительные дожди — неделями, и Сергей Васильевич говорил мне:

— Уж простите за погоду...

Улыбаясь, Сергей Васильевич рассказывал о Нью-Йорке, о том, как он там «не имеет успеха», потому что:

— Ну уж что им меня слушать — как Gloria (так в шутку он иногда называл свою жену) войдет в зал, так все на нее глядят, в каком она платье, от Ворта или Пакена. А на меня и внимания не обращают. Я же только и слышу: «Charming lady!»¹.

Я очень любила его рассказы о том, как Наталия Александровна пела, — она была очень музыкальна и еще девочкой иногда под сильным впечатлением от какой-нибудь арии из оперы пела ее. Приблизительно тогда же Сергей Васильевич и посвятил ей романс «Не пой, красавица».

Слава Сергея Васильевича как артиста заслужена им в самом высоком значении этого слова. О своем успехе — никогда ни одного слова! Случайно от других я узнала, что вот этот индус, которого я всегда вижу в артистической, много-много лет не пропускает ни одного концерта Рахманинова. О барышне, приславшей розы по заказу из Лондона (в разгар войны) и написавшей, что его музыка помогает ей жить в это тяжелое время, конечно, тоже узнала не от Сергея Васильевича, как и о незнакомой ему поклоннице, прозванной «Белой сиренью», которая на протяжении многих лет до революции посылала ему из Москвы цветы — белую сирень всюду, куда бы он ни поехал и где бы он ни выступал в России и за границей. Отдельных поклонников и обожающую его толпу я видела на всех концертах, но никаких разговоров, касающихся хотя бы мельком этого, я никогда от него не слышала.

Одно время мне пришлось писать под его диктовку (у него болел палец), и тут я узнала его деликатную фор-

му помощи. Он диктовал: «Дорогой, я слышал, Вам сейчас трудно,—позвольте Вам предложить ...»

Вся его помощь проходила тихо, и почти никто не знает, какие громадные суммы он на это тратил. Я чувствую, что говорю о том, о чем он всегда молчал. Поэтому и я об этом кончаю.

Всей душой, всеми помыслами своими он был с Россией.

— Дедушка, какая по-твоему самая музыкальная нация? — спрашивала его внучка. Как всегда, подумав, он отвечал:

— Конечно, русская, Софушка.

Он очень любил грамзаписи русской музыки, песни Красной Армии и другие и находил некоторые очень хорошими. Письма из России читались им с громадным интересом. Очень пожилая дама, его любимая тетя², жившая в Москве, писала ему и жаловалась, что ей не дают возможности помогать в Отечественной войне в той степени, как ей этого хотелось, но что, конечно, она делает все возможное. Это ему было приятно читать.

К семидесятилетию Сергея Васильевича в России готовилось чествование. Я знаю, какую радость оно принесло бы ему. Смерть прервала его жизнь до этого события. Кое-какие телеграммы все же были им получены, а на могилу Рахманинова легли цветы и от представителя России...

Нью-Йорк
25 июня 1945 г.





Н. Б. МАНДРОВСКИЙ

Ежедневно, в двенадцать часов тридцать минут дня, если погода была не очень скверная, Сергей Васильевич выходил гулять, возвращаясь к часу дня, когда подавали завтрак. Его спутницей часто бывала Софья Александровна. Обычно же Сергей Васильевич гулял один и лишь изредка со мной. Прогулка бывала короткой, не больше восьми-десяти кварталов, и часто проходила в абсолютном молчании.

Сергей Васильевич ходил не торопясь, ровным, крупным шагом, изредка замедляя его и даже останавливаясь, если что-либо привлекало его внимание. Обычно это была либо новая, малоизвестная модель автомобиля, либо коляска с ребенком. В первом случае это было выражением интереса любителя автомобилей. Сергей Васильевич сам прекрасно управлял машиной, любил дорогие марки автомобилей и всегда интересовался новшествами. Во втором случае Сергей Васильевич, склонив голову набок, молча окидывал ребенка взглядом, лицо его на мгновение светилось улыбкой, и он бурчал: «Ишь ты». Иногда, впрочем, улыбка сменялась вздохом и он говорил: «А что мой-то?» (означало внука Сашеньку, сына второй дочери, от которой Сергей Васильевич из-за войны не имел известий и очень об этом сокрушался).

В одну из таких прогулок мы наткнулись на группу

десятилетних мальчишек, яростно о чем-то споривших. Сергей Васильевич замедлил шаг, поглядел на них, на лице его мелькнула улыбка, и он рассказал, как в Париже детвора часто останавливалась у витрин кондитерских, разглядывая аппетитно разложенные пирожные, и как в таких случаях он заходил в кондитерскую, покупал пирожные, молча раздавал их оторопелым детишкам и сам быстро от них уходил. «Очень я любил это делать», — закончил Сергей Васильевич свой рассказ.

Пройдя десять кварталов, мы обычно прощались, если же Сергей Васильевич оставлял меня завтракать, то также молча возвращались домой.

С наступлением весны в гараж отдавалось распоряжение приготовить машину. Зимой Сергей Васильевич автомобилем не пользовался.

В одну из суббот Сергей Васильевич меня спрашивал: «Вы как, домой не торопитесь?» Я заранее знал, что вопрос этот означал поездку за город, обычно в Cold Spring Harbor, где С. А. Сатина работала в лаборатории Института Карнеги. Я очень эти поездки любил и, о чем Сергей Васильевич, вероятно, не подозревал, ждал этого вопроса с нетерпением.

Наши загородные поездки носили строго размеренный характер в том смысле, что в Cold Spring Harbor мы должны были попасть ровно в час дня, то есть к тому времени, когда работа Софьи Александровны кончалась.

Я уже упоминал, что Сергей Васильевич любил править автомобилем, любил быструю езду, совершенно не выносил каких бы то ни было дребезжаний и всегда прислушивался к работе мотора. Малейший неполадок — и машина отправлялась на осмотр в мастерскую.

До выезда за город Сергей Васильевич молчал, изредка только роняя замечания, связанные с городским движением. Попав на знаменитый Triborough Bridge, машина набирала скорость: мы были за городом.

Во время таких поездок Сергей Васильевич, нарушив иногда молчание, начинал вспоминать что-нибудь из далекого прошлого. И сколько добродушного юмора, веселости и ласки было в этих рассказах. Он часто говорил о Шалапине, передавая курьезные случаи из жизни друга и остроты «Феди». Особенно любил Сергей Васильевич

вич рассказывать о своем деревенском хозяйстве в России.

У меня остался в памяти яркий рассказ о том, как Сергей Васильевич решил купить для своего имения трактор. Были выписаны каталоги и выбрана «подходящая модель». Оказалось, однако, что для получения из Америки трактора требовалось разрешение министерства торговли и промышленности. Вот Сергей Васильевич и отправился в министерство добывать разрешение. Принят он был одним из директоров департамента, который и начал расспрашивать о подробностях предполагаемой покупки. По-видимому, модель, на которой остановился Сергей Васильевич, могла обслужить не только сравнительно небольшое имение Сергея Васильевича, а пол-уезда, и сановный чиновник добросовестно пытался разъяснить это знаменитому посетителю, а знаменитый посетитель упорно не желал согласиться с доводами и объяснениями чиновника по той простой причине, что никакой настоящей надобности в тракторе не было, а просто Сергею Васильевичу понравилась идея иметь у себя интересную машину. В конце концов в министерстве махнули рукой и разрешение было дано. Я бледно и очень коротко передаю сущность рассказа. Надо было слышать весь рассказ в передаче Сергея Васильевича, чтобы оценить юмор и мастерство рассказчика. Как при этом он веселился, подсмеивался и над директором департамента, который из себя выходил, чтобы доказать невыгодность затеянной покупки, и над самим собой.

Нью-Йорк
10 июня 1945 г.





А. И Ж. ТОРПЫ

Много лет до нашей личной встречи с Рахманиновым мы оба были большими поклонниками его искусства и никогда не пропускали случая пойти на его концерт. И всегда мы как-то надеялись на то, что, может быть, нам удастся когда-нибудь встретиться с ним лично.

Желание наше осуществилось в 1936 году. Это случилось благодаря переезду четы Конюсов из Парижа в Америку: Л. Э. Конюс принял на себя руководство фортепианными классами в Музыкальном колледже и Цинциннати.

Конюс и Рахманинов в прошлом учились вместе у Аренского и Танеева в Московской консерватории. Вполне естественно, что при встрече здесь приятельские отношения их возобновились, а наши близкие отношения с Конюсами дали случай познакомиться у них с Рахманиновыми.

С тех пор установилось, что мы вместе с Конюсами ездили по крайней мере раз двенадцать в году по разным городам Америки на концерты Рахманинова. Это дало возможность лучше узнать этого величайшего из всех современных нам пианистов.

С начала знакомства с Рахманиновыми мы всегда приглашали их к себе во время их пребывания в Цинциннати, чтобы им отдохнуть и провести спокойно и тихо вечер в нашем доме.

Один из таких вечеров особенно хорошо сохранился в памяти. Успев дать до приезда своего в Цинциннати уже значительное количество концертов, Рахманинов был несколько утомлен. В этот вечер он еще больше нуждался в отдыхе после трудной дневной репетиции с оркестром. После обеда, на котором, кроме нас, присутствовали только Рахманиновы и Конюсы, мы все шестеро перешли в гостиную, где уставший Рахманинов мог удобнее и покойнее всего расположиться. Стоявшее в этой комнате концертное фортепиано фирмы Стейнвей неотразимо притягивало внимание артиста. Заметим в скобках, что до покупки нами этого инструмента он находился в распоряжении Рахманинова, который не раз играл на нем в концертах. Насколько нам известно, это единственный инструмент, на котором имеется автограф Рахманинова. Подпись его покрыта лаком и останется, по-видимому, в сохранности, пока будет цел сам инструмент.

После нескольких анекдотов, сильно насмешивших артиста, его усталости как не бывало. Он вдруг подсел к фортепиано и, начав что-то наигрывать, перешел скоро на «Евгения Онегина», эту оперу Чайковского он, очевидно, очень любил. Больше часа играл он разные отрывки из оперы, все время подпевая себе и повторяя любимые места. Потом, внезапно остановившись, он поднял голову и сказал:

— Когда я был в Москве с Чайковским, я думал о нем, как о божестве. Я и теперь думаю так же.

По-видимому, его любовь к великому предшественнику никогда не уменьшалась. Его благоговение перед Чайковским и преданность ему остались теми же. И слова Рахманинова, и чувство, с которыми он произнес их, показались нам очень характерными для него. Эта готовность преклоняться перед величием другого, это постоянство по отношению к своему идеалу, простота и искренность чувства — всегда присущи действительно крупным людям.

Но Рахманинов совершенно преобразился, когда говорил о «virtuosi», как он их называл. В Европе он пошел на концерт одного из таких всемирно известных виртуозов. В программе была одна из последних сонат Бетховена.

— Когда,— по словам Рахманинова,— этот артист заиграл анданте, он начал потеть и по мере приближения к концу этой медленной части потел все сильнее. Как известно, после медленной части идет аллегро, технически очень трудная часть. Тут виртуоз почувствовал себя как дома, и пот его как рукой сняло. Это случается со всеми виртуозами,— закончил свой рассказ Рахманинов с чуть пренебрежительной улыбкой.

Этот «анекдот» бросает свет на весь облик Рахманинова-артиста и на его отношение к музыке вообще. Стремление поразить слушателя только блеском своего исполнения было совершенно неприемлемо для Рахманинова и вызывало с его стороны такое безоговорочное осуждение, как будто исполнитель был виновен в измене искусству.

Подобное же строгое отношение к делу можно было неизменно наблюдать и в его собственных концертах. Он никогда не играл «для райка» и никогда не позволял себе в угоду слушателям пользоваться какими-нибудь дешевыми техническими эффектами. В связи с этим уместно рассказать о следующем факте. Это было в одном из небольших городов штата Охайо. Рахманиновы, за неимением лучшего, остановились в довольно плохом отеле.

Приехав с Конюсами в этот городок в день концерта, мы прямо направились в отель к Рахманиновым и поднялись к ним наверх в комнату. День был очень душный, и в открытую дверь мы увидели Рахманинова, сидевшего без пиджака и упражнявшегося на глухом пианино, которое лежало на его постели. По-видимому, в этом городе нельзя было достать настоящего фортепиано. Возможно также, что стены в комнате этого жалкого отеля были настолько тонкие, что артист стеснялся своей игрой беспокоить соседей.

Как бы то ни было, в жаркий день, во время утомительного концертного турне, этот великий мастер старался держать в порядке руки, чтобы дать слушателям своего концерта в этой глухой провинции лучшее, на что он был способен.

Как мало знала публика, присутствующая на его изумительных концертах, о тщательной, постоянной и добро-

совестной работе, которая скрывалась за его чудесным исполнением вещей, о неустанном стремлении артиста к совершенствованию!

Рахманинов поражал публику благородной сдержанностью.

Она так гармонировала с этой высокой, худой, несколько загадочной фигурой, скромно выходящей на эстраду. Он брал несколько аккордов, пробуя резонанс в зале, и перед началом игры всегда как-то искоса и осторожно окидывал взглядом аудиторию, поправляя свои манжеты.

А затем начиналось единственное в своем роде и незабываемое исполнение Шумана, Шуберта, Листа, Рахманинова — все всегда с изумительным пониманием рисунка исполняемого, со слегка выделяющимся голосоведением, несравненным мастерством фразировки. Это придавало мелодии гибкость, мягкость, красочность, напоминая исполнение великих певцов. Поразительны были его двойные ноты, педаль, которой, кстати сказать, он пользовался с годами все более сдержанно, особенно в его собственных сочинениях.

Не мудрено, что один из наших лучших критиков сказал, что «его игра в наше время наиболее богатая по содержанию».

Другие могут говорить с большим, чем мы, авторитетом и о его сочинениях. И все же, где же еще, даже у любимого им Чайковского, можно найти такие переполненные чувством фразы, такой гибкий ритм, разнообразие и богатство красок, такое полное лирики и романтики содержание?

Публике было хорошо известно его великое искусство.

Но что знала она о человеке, стоявшем за ним? Молчаливый, исключительно впечатлительный, держась в стороне от других, ведущий себя с большим достоинством, всемерно преданный семье, щедрый на помощь другим, и над всем этим, больше всего и прежде всего, бодрый и сильный духом. Качество это никогда не покидало Рахманинова, даже в последние трагические дни его жизни!

Эта стойкость и сила духа останутся навсегда в памя-

ти его друзей как благородный пример преданности долгу и постоянного стремления к недостижимой, но прекрасной цели.

Словами русского поэта мы можем высказать преобладающие чувства тех, кто остался еще здесь после его ухода:

О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: их нет,
Но с благодарностью: *были*.

(В. А. Жуковский, «Воспоминание»)

Цинциннати, Охайо
Май 1945 г.





Г. Н. ИВАНОВА

Моя первая личная встреча с С. В. Рахманиновым произошла 5 октября 1940 года. Видала я Сергея Васильевича раньше всего только один раз на каком-то благотворительном концерте, издали, сидящим. И никогда мне не приходило в голову, что мне придется его видеть не издали, а совсем близко и ежедневно, и ежечасно, и не только видеть, но и говорить с ним и служить ему.

Поступила я на службу к Рахманиновым в отсуствии Сергея Васильевича, и встреча с ним меня волновала и пугала, так как мои друзья, выдавшие Сергея Васильевича, так же как и я, однажды и издали, говорили мне, что это угрюмый, нелюдимый, суровый человек, которому трудно будет угодить, а после даже завидовали мне! Один русский художник сказал мне как-то: «Счастливая вы, так как вы можете слушать игру Сергея Васильевича каждый день, пусть даже это будут упражнения, а вот я даже на его концерт не всегда могу достать билет».

А уж совсем я пала духом, это когда перед поступлением на службу имела разговор с Натальей Александровной, женой Сергея Васильевича, и она мне сказала: «О себе я не беспокоюсь, а вот Сергей Васильевич капризный и в еде разборчив. Работает он очень много, и ему необходимо хорошо питаться, а потому ему нуж-

но угодить». Тут уж я решила, что мне никак не удержаться в их доме.

Сергей Васильевич был еще на даче, и я каждый день молила бога оттянуть его приезд еще на денечек.

И вот, днем 5 октября приезжает Сергей Васильевич, неожиданно, когда дома была я одна, и увидала я его перед собою действительно таким, каким я представляла себе по описанию моих друзей. Но когда я услышала его голос, спокойный, как будто слегка уставший, у меня все страхи прошли. Скажу правду, что за всю свою жизнь я еще не встречала человека, у которого бы внешний образ так не соответствовал его внутренним качествам.

У этого человека, на вид угрюмого, как будто бы никогда не улыбающегося, столько было здорового юмора, столько метких и остроумных замечаний, что я иногда, работая в соседней комнате, с трудом сдерживалась, чтобы громко не рассмеяться, слыша какое-либо его замечание. А слышать и видеть мне приходилось Сергея Васильевича добрых полдня в течение нескольких лет. Тогда я и подумала, вот как можно ошибиться в человеке, если судить о нем только по виду.

Одно время мы все были обеспокоены состоянием здоровья Сергея Васильевича и решили с Натальей Александровной давать ему кофе без кофеина, так как Сергей Васильевич любил кофе и иногда злоупотреблял им. Сварила я кофе, скажу по правде, очень старалась, принесла Сергею Васильевичу. Все сидели за столом, кроме Натальи Александровны, которая в это время говорила по телефону. Не успела я выйти за дверь, как слышу, Сергей Васильевич говорит мне с такой жалобой и обидой в голосе:

— Галина Николаевна, да за что же Вы меня обижаете? Что же я вам плохого сделал? Ну, что за гадость вы мне принесли? Дайте мне настоящего кофе.

Через минутку я вношу кофе, за столом сидела уже Наталья Александровна и спрашивает Сергея Васильевича:

— Ну, что же, выпил кофе? Понравилось?

Сергей Васильевич невозмутимым тоном спокойно так отвечает:

— Как же, выпил. Очень понравилось! Надо же придумать такой напиток.

Тогда Наталья Александровна удивленно спрашивает меня:

— Кому же этот кофе?

А Сергей Васильевич отвечает за меня:

— Мне, вот пить буду. Одна чашка для здоровья, а другая для удовольствия.

Любил Сергей Васильевич и покушать. Не так много покушать — аппетит у него был очень умеренный, — а любил, чтобы на столе много разнообразной еды было. И каждый раз перед завтраком или обедом, входя в столовую, окидывал взглядом стол и с удовольствием в голосе говорил своим баском:

— Фу ты, еды-то пропасть какая.

Очень любил Сергей Васильевич пилав — кушанье из баранины и риса. Когда я подавала ему как-то это блюдо, Сергей Васильевич спрашивает меня:

— А жильцам своим вы даете это кушанье? Поди уж, как они объедаются.

Остался в памяти такой еще случай. Должен был прийти фотограф, и Сергей Васильевич уже за три дня до его прихода бурчал и высказывал свое неудовольствие по этому поводу.

— Да для чего это нужно, да нужно ли это и нельзя ли отложить?

Этот день подошел, фотографа ожидали, но он по какой-то причине, не помню какой, запоздал. Сергей Васильевич страшно был доволен. На лице у него просто радость школьника, которому повезло, что не надо отвечать урок. Сергей Васильевич скоренько, на ходу надевая пальто, на кухне через окошечко глянул в гостиную: не появился ли фотограф — и через черный ход ушел.

— Если явится фотограф, скажите, что ждал и не дождался.

Помнится мне еще, как трогало меня внимание Сергея Васильевича. Я не раз говорила своим детям: вот вы свои, а никогда не спросите меня, устала ли я, успела ли поесть. А если Сергей Васильевич видел, что я на службу пришла раньше обыкновенного, всегда спрашивал:

— Галина Николаевна, а что-то вы рано сегодня?
А кофе вы пили дома?

Почти каждый день справлялся, здоровы ли мои дети? Живут ли у меня жильцы мои? Все ли благополучно? Ведь вот, казалось бы, такому большому, с мировой известностью человеку, с его большими делами и заботами до того ли, чтобы еще беспокоиться обо мне, о моих детях и о моих маленьких делах. И столько при этом проявлялось душевной простоты и столько ко всем окружающим его людям, своим и чужим, доброты и чуткости!

Много я могла бы еще рассказать эпизодов из жизни Сергея Васильевича. Но разве можно в точности передать все на бумаге? Это надо слышать и видеть, чтобы понять и оценить, так как ни голоса, ни интонации, ни юмора, а иногда и иронии не передашь так, как это должно воспринять.

Нью-Йорк
Октябрь 1944 г.





А. В. ГРЕЙНЕР

Впервые я «встретился» с С. В. Рахманиновым в 1913 году на одном из концертов «современных композиторов» в Малом зале Московской консерватории. Помню, как приятель-музыкант обратился ко мне: «Вот сам Рахманинов пришел!» Я и без него заметил высокую фигуру композитора-пианиста с коротко остриженными волосами и строгими чертами лица. Это первое впечатление осталось у меня навсегда, и часто, когда впоследствии я имел счастье познакомиться с Рахманиновым лично и узнать этого исключительного и обаятельного во всех отношениях человека, я видел его именно таким, как тогда на концерте.

Прошла буря войны и революции, и я в числе многих в конце концов очутился в Соединенных Штатах. И вот по долгу службы в концертном деле фортепианной фабрики Стейнвей в Нью-Йорке мне впервые пришлось лично встретиться с Сергеем Васильевичем, игравшим на роялях Стейнвей. И снова то первое впечатление в Москве повторилось! Я как будто перенесся в Малый зал Консерватории и видел Рахманинова входящим в зал...

Начались деловые отношения с Сергеем Васильевичем, продолжавшиеся почти двадцать лет, до самой его кончины. За все это время я только один раз получил «выговор» от него — заслуженный! Упоминаю об этом только

для более полной обрисовки личности Сергея Васильевича, как я его знал и глубоко ценил.

Сергей Васильевич хотел послушать какого-то молодого пианиста в одной из студий Стейнвей и сговорился со мной о дне и часе. Бывают промахи с каждым, и, как на зло, такой промах при всей моей аккуратности случился со мной в самом начале моей деловой связи с Рахманиновым. Оказалось, что назначенный день был вслед за каким-то американским праздником, о котором я не ведал до самого закрытия конторы. Вечером уже поздно было дать распоряжение поставить в студию два рояля. Когда я тотчас же на другое утро распорядился об этом — не оказалось людей! И вот, Сергей Васильевич пришел точно в условленное время и мне пришлось извиниться и, объяснив положение, попросить подождать. Сергей Васильевич весьма строго посмотрел на меня и «отчеканил»: «Следовало бы подумать об этом заранее».

Такая строгость была следствием одной характерной черты Рахманинова — его удивительной точности и аккуратности! За двадцать почти лет наших деловых отношений Сергей Васильевич ни единого раза не опоздал даже на пять минут! Если по какой-либо причине ему было невозможно быть в назначенное время, он всегда заблаговременно извещал меня. Из всех артистов, которых я знаю и с которыми я имею деловую и личную связь, а таких очень и очень много, помимо Сергея Васильевича, только один Иосиф Гофман так же точен и аккуратен.

Да простят мне, что я горжусь, что повторений описанного «провала» у меня больше не было. Более того, за все последующие годы я ни единого раза не имел с великим артистом ни малейших затруднений, даже самых незначительных. Почему? Да потому, что Сергей Васильевич никогда не просил, не требовал, не ожидал невозможного, как это делают почти все артисты. Он в точности выполнял все взятые на себя обязательства и справедливо требовал такого же отношения от других.

Прошло несколько месяцев после нашей первой встречи, и я получил от Сергея Васильевича приглашение «на чашку чаю», а через несколько недель последовало приглашение на чашку чаю не только меня, но и моей жены. И вот с тех пор отношение к нам и Сергея Васильевича

и его семьи было неизменно ласковым и ничем не омрачалось. Какие счастливые часы мы провели в гостеприимном доме Рахманиновых в Нью-Йорке, под Парижем, в их чудесном доме в Швейцарии! Как весело мы играли с Сергеем Васильевичем в его любимый «преферансик», в то время как милейшая Наталия Александровна «сражалась» в соседней комнате в покер... Как смеялись за чаем! Да, кто не знал Рахманинова в этой интимной обстановке, не знал его вообще. Как редкостный драгоценный камень многогранен, так Сергей Васильевич обладал многими качествами. Их надо было знать! Видевшие его только на концертной эстраде говорят: «Такой строгий, серьезный». Другие прибавляют: «Как можно жить без улыбки?» И это только потому, что на эстраде Рахманинов не рассыпал улыбок, как колоратурная примадонна.

Всегда после приезда в Нью-Йорк из Европы осенью, перед началом концертного турне, Сергей Васильевич один, а иногда и с женой, заходил в правление Стейнвей поздороваться с президентом и директорами фирмы. По окончании турне, перед отъездом в Европу, он также неизменно заходил попрощаться. Что же в этом удивительного? Да то, что никто из других артистов, также связанных с фирмой Стейнвей, этого попросту не делал. Он действительно соответствовал характеристике выдающегося человека, данной английским ученым и мыслителем Томасом Гексли: «Он любит все прекрасное, будь это в природе или искусстве. Он ненавидит все низкое и пошлое. Он чтит других, как самого себя. Он полностью использует все, что дала ему природа, а природа, в свою очередь, использует все, что она дала ему. Только такой человек — действительно человек».

Таким именно был незабвенный Сергей Васильевич Рахманинов.

Нью-Йорк
Февраль 1945 г.





Ч. СПОЛДИНГ

В продолжение нескольких лет я ездил с Рахманиновым в качестве личного представителя его импресарио. Устраивать его концертное турне было настоящим удовольствием.

Строгая сдержанность Рахманинова на эстраде вытекала из его любви к своему искусству, из его стремления быть всегда на высоте, независимо от количества и состава посетителей его концертов.

Часто кто-нибудь из публики, знающий его только по его выступлениям, расспрашивал меня о нем, как о человеке. Я всегда мог в таких случаях рассказать, как безропотно он переносил все неудобства концертного турне. Несмотря на очень внимательно составленные маршруты, случались недоразумения и утомительные задержки. Это само собою понятно, если принять во внимание, что мы посещали города от Портланда (в Мейне) до Сан-Диего (в Калифорнии) и от Ванкувера до Гаванны.

Его острая наблюдательность и чувство юмора спасали его от излишнего раздражения в случае каких-либо неприятностей. Он очень любил остроумную шутку и сам был не прочь подшутить и сострить.

Мне часто приходилось ехать с Рахманиновым в одном купе пудельмановского вагона или останавливаться в одних

комнатах в отеле. Мы вместе обедали, вместе ходили в театр и играли вместе в карты.

Воспоминания этих лет будут всегда мне дороги, потому что я был тогда в близком общении с великим артистом, с человеком большой души, с другом внимательным и сердечным.

Бостон
Июнь 1945 г.





Б. Ф. ШАЛЯПИН

КАК Я ПИСАЛ ПОРТРЕТ
СЕРГЕЯ ВАСИЛЬЕВИЧА РАХМАНИНОВА

Портрет¹ с Рахманинова был написан мною в 1940 году в июле месяце в Long Island (в переводе на русский язык, значит: Длинный остров) около Нью-Йорка в местечке Хантингтон, расположенном на берегу Атлантического океана, где Сергей Васильевич со своей семьей снимал дом на летние месяцы.

Ввиду того, что Сергей Васильевич всю жизнь каждый день всегда работал с утра до завтрака и после завтрака еще часов до пяти вечера, и другого времени для позирования оставалось мало, я решил писать его во время работы.

Тогда он работал над «Симфоническими танцами».

Голову и все остальное я писал в то время, когда Сергей Васильевич практиковался на рояле. Только руки пришлось поддержать для меня специально, так как они находились, конечно, все время в движении.

Сергей Васильевич начинал свои упражнения очень медленно, и казалось, что он играет одним пальцем. Потом упражнения усложнялись, ускорялись и, наконец, переходили в быстро рассыпающийся бисер звуков по всей длине клавиатуры, задерживаясь то на басах, то в середине, то на верхах или скользя сверху вниз и снизу вверх в непрерывных разных гаммах. Затем после упражнений он

выбирал какую-нибудь из вещей вообще, часто из своих произведений, над которыми работал, и продолжал совсем почти без остановки практиковаться, играя их то медленно то быстро. Иногда проигрывал одни и те же такты раз по десять или больше.

Однажды, когда мы так работали — Сергей Васильевич у рояля, а я у холста, — вдруг он остановился и сказал:

— Боря! Вот я вам сейчас проиграю одну польку в двух разных аранжировках, а вы мне скажите, какая вам больше нравится. Ну, слушайте — вот первая.

— Слушаю, — говорю.

Сыграл первую.

— А вот вторая.

Сыгравши вторую, он пристально на меня посмотрел и спросил:

— Ну, Боря, какая же Вам больше нравится?

Я говорю:

— Сергей Васильевич! Я, может быть, ничего не понимаю и как-то боюсь вам ответить.

— Ничего, скажите, все равно.

— Первая, — говорю.

А сам думаю: «Ну, попался, пропал», — и говорю тихим голосом:

— Мне кажется, Сергей Васильевич, что вторая аранжировка усложнена и перегружена разными украшениями, и поэтому, мне кажется, теряется сама суть мелодии и характер вещи, — а сам опять думаю: «Боже мой, боже мой, что же это я наговорил, да еще и самому Рахманинову. Лучше было бы мне как-нибудь уклониться от этого ответа вообще».

— Верно, Боря, — говорит Сергей Васильевич.

— Сергей Васильевич! А почему вы меня спросили об этом?

— А видите ли, Боря, эту польку сочинил мой отец², и первое, что я вам играл — есть оригинальная версия этой польки, а вторая — аранжировка — это уже моя переделка. Да! Оригинальное произведение, если оно хорошо сделано, то добавлять к нему — нечего. Иначе вот и получается то, что вы сказали.

Внутренне я был весьма горд и мне было очень прият-

но, что дал правильный ответ и что Сергей Васильевич доверил мне этот вопрос.

Сеанс закончился, и мы пошли завтракать.

На десятый день портрет был закончен. Сергею Васильевичу он очень понравился, и по этому случаю он пожелал сняться вместе со мной и портретом. Эта фотография у меня имеется с его надписью, и я ею очень дорожу.

Нью-Йорк

11 января 1946 г.





Е. И. СОМОВ

В начале января 1943 года я должен был уехать из Нью-Йорка на службу в штат Охайо. Перед отъездом мы с женой зашли проститься с Сергеем Васильевичем и Натальей Александровной Рахманиновыми. Сергей Васильевич был какой-то грустный, жаловался на усталость, на боль не то в боку, не то в пояснице и говорил, что его удручает отсутствие известий от младшей дочери Татьяны, оставшейся с мужем и маленьким сыном во Франции под властью немцев¹.

К нам с женой Сергей Васильевич был, как всегда, ласков и мил. Говорил о предстоящем турне и радовался, что месяца через два с половиной он попадет в свой домик в Беверли-Хиллс и сможет на свободе заниматься своим садом и отдыхать. Радовался также предстоящей встрече с русскими, живущими в Калифорнии, ко многим из которых он относился с любовью.

Так как по дороге на Запад Сергей Васильевич должен был дать один концерт в городе Колумбусе, штата Охайо, всего в семидесяти милях от места моей новой службы, то, уходя от Сергея Васильевича, мы ему сказали: «до свидания в Колумбусе». По свойственной ему деликатности и заботливости Сергей Васильевич пытался отговорить нас от этого путешествия, так как это, мол, далеко, не удобно и «не стоит»...

Концерт в Колумбусе был назначен на 5 февраля. Все еще заботясь о моем удобстве, Сергей Васильевич посылает мне 28 января открытку из Нью-Йорка:

«Милый Женя, пожалуйста, не приезжайте в Columbus. Во-первых, мы уезжаем немедленно после концерта, а во-вторых, я буду плохо играть и мне будет совестно, что такое путешествие предпринято ради такой игры...»

В этих нескольких строчках ярко выступают две основные черты характера Сергея Васильевича: постоянная заботливость о других и сурово-строгое отношение к себе, к своему искусству.

Со времени моего отъезда из Нью-Йорка душевное настроение Сергея Васильевича стало, видимо, еще более тяжелым. Быть может, теперь, задним числом, это можно объяснить началом развития того страшного недуга, который через несколько недель привел его к могиле, но тогда я это объяснял себе исключительно его тревогой за судьбу своей младшей дочери. За неделю до той открытки, в которой Сергей Васильевич отговаривал меня от поездки в Колумбус, он мне писал (21 января 1943 года):

«...Мы все здоровы. Ну, а тоска у меня на душе такая, что хоть аршином измеряй. Точно чувствовал, что Танюше не хорошо. И действительно, сегодня утром пришла телеграмма от Ридвега *, где он спрашивает 10 тысяч франков на *urgently request support*»².

5 февраля мы с женой, моим шефом, русским майором американской армии, и его женой поехали в Колумбус.

Сергей Васильевич играл прекрасно. «Плохо играть» он, конечно, не мог органически. Он мог играть только совершенно или более совершенно, свободно или менее свободно. Тот, кто близко знал Сергея Васильевича, мог видеть по неуловимым признакам: по тому, как он подходил к инструменту, садился на стул, пробовал клавиатуру — будет ли ему легко давать сегодня концерт или нет.

В этот вечер, 5 февраля, Сергею Васильевичу играть было трудно. Чувствовалось, что концерт стоит ему большого физического и морального напряжения. И все же — играл он чудесно, и публика устроила ему овацию.

* Швейцарский поверенный Сергея Васильевича.

Когда я пришел к нему за сцену во время антракта, я увидел, что он, действительно, очень устал и душевно подавлен. Овации зала на него не действовали, и видно было, что ему хочется поскорее выполнить свой долг перед публикой: закончить вторую часть концерта и вернуться к себе в номер отеля. Опять говорил о Танюше и добавил: «И бок мой очень болит...»

Несмотря на такое состояние, Сергей Васильевич настоял, чтобы я привел к нему после концерта своих спутников, так как он переменил первоначальный план и уезжал из Колумбуса только на следующий день. Узнав же, что 5 февраля день рождения моей жены, Сергей Васильевич решил «отпраздновать это событие» и заказал в номер вина и легких напитков.

Придя в номер к Сергею Васильевичу, я увидел, что он чересчур устал и что ему необходимо дать покой. Но Сергей Васильевич ни за что не хотел нас отпускать. Был исключительно мил с нашими спутниками, которых видел впервые, говорил с майором о войне и шутливо сетовал, зачем, мол, Сомова назначили в Охайо и нельзя ли ему устроить командировку в Калифорнию, поясняя:

— Мы там будем через полтора месяца...

Со мною в этот вечер Сергей Васильевич был как-то особенно нежен, точно подсознательно чувствовал, что этой нашей встрече суждено стать последней...

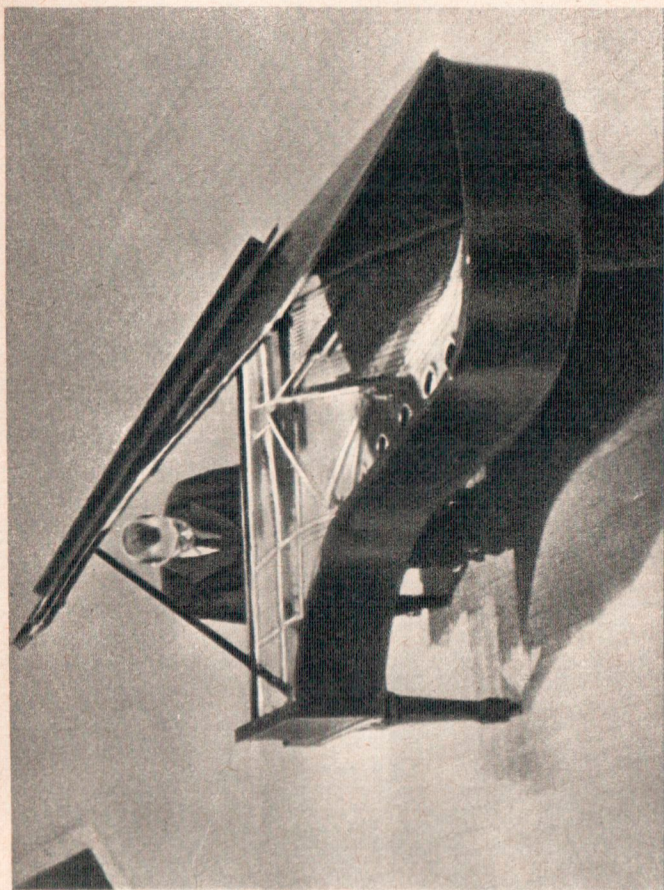
С тяжелым, грустным чувством оставили мы Сергея Васильевича в полночь. Было как-то необычайно тяжело прощаться с ним, но, конечно, нам и в голову не приходило, что больше мы его не увидим... Было бесконечно жалко его. Чувствовалось, что это турне дается ему особенно трудно, что, помимо душевной тяжести, ему и физически стало не по силам переносить трудности путешествия, особенно осложненного военным временем.

Путь Сергея Васильевича из Колумбуса лежал на Чикаго, южные штаты и западное побережье и был рассчитан так, чтобы к концу марта Рахманиновы смогли бы приехать к себе в Беверли-Хиллс, в Калифорнию. За полгода до этого Сергей Васильевич купил себе в этом чудном местечке маленький домик, где и намеревался провести летний отдых...

Вскоре мы узнали, что Сергей Васильевич отменил ряд



На даче у С. В. Рахманинова в Клерфонте. Слева направо: Ф. Ф. Шаляпин,
М. А. Чехов, Н. А. Рахманинов, Ф. И. Шаляпин и С. В. Рахманинов
Фотография начала 1930-х годов



С. В. Рахманинов
Фотография конца 1930-х — начала 1940-х годов

концертов и из Нью-Орлеана поехал прямо к себе, в Беверли-Хиллс. Это известие меня чрезвычайно встревожило, так как я знал, что Сергей Васильевич решался на отмену уже назначенных концертов только в самых редких и исключительных случаях. Он всегда считал, что назначенный концерт должен быть дан, что «нехорошо обманывать публику».

Тревога моя перешла в страх, когда я неожиданно получил письмо Сергея Васильевича, написанное, но не дописанное им в госпитале в Лос-Анжелосе, куда его доставили прямо с поезда. Переслала его мне сестра милосердия, сделав на нем жуткую надпись: «Mr. R. did not finish this letter. R. A.»³. А через две недели я получил известие, что врачи определили у Сергея Васильевича рак и сказали, что дни его сочтены...

Вот это последнее письмо ко мне Сергея Васильевича. В каждой строчке его звучит незабываемый, слегка глуховатый, но такой выразительный голос и в каждом слове отражается его обширное, любящее, деликатное сердце, «конфузющееся» того, что он напугал своей болезнью близких.

«Mr. R. did not finish this letter. R. A.

The Hospital
of the Good Samaritan
1212 Shatto street
Los Angeles, Calif.

Дорогой мой Женечка, Наташа, просидев целый день у меня, только что ушла; ну, а я лежу в госпитале. «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день...» Постараюсь вкратце рассказать, как это случилось. Покинув вас, уехал в Чикаго. Там вызвали русского доктора. Он нашел легкий плеврит, а сильная боль в боку ничего общего с плевритом не имеет, а есть явление нервное. Болит какой-то нервный узел, и ждать, что он скоро пройдет — не приходится. Когда будет жарко и много солнца! Через три дня тот же доктор не нашел ничего в легких, а бок стал болеть как будто сильнее. Поехали дальше и дали еще два концерта. Играть мне было тяжело! Ох, как тяжело! Следующий концерт решили отменить и двинулись в New Orleans, откуда должен был ехать на три концерта по Texas'у. В New Orleans

заметил определенно, что кашель усиливается, боль в боку также и что так я вскоре не буду в состоянии ни встать, ни сесть, ни лечь. Приняли экстренные меры, отменили три концерта, в Техас взяли ужасный поезд (60 часов) и двинулись прямо в Los Angeles. Сев в поезд, стал раздеваться и лег в постель, с решением пролежать все 60 часов. Мокроту отплевывал (по Чехову) в бумажные фунтики. И вот тут-то и оказался сюрприз: вся мокрота оказалась окрашена кровью. Не скрою: я очень перепугался, и тут полетели наши телеграммы во все концы Америки. Результаты такие: Ириночка выехала вчера к нам сюда. Доктор Russel устроил своего приятеля врача, который нам протелеграфировал на поезд, что будет нас встречать на станции с Ambulance. Ну вот, вчера вечером мы сюда и приехали, забрали меня два мужика под мышки и привезли сюда. Было 9 часов вечера. Ждал специалист доктор и сразу же меня начали выстукивать и выслушивать. А сегодня с утра X-ray. Сейчас все выяснено. Вот Вам рапорт. Есть только два маленьких места в легких с не сильным воспалением. Кровь в мокроте так же неожиданно исчезла, как появилась. Зато бок стал так болеть, что при кашле, движении, повороте — готов кричать от боли. Как видите, много шуму из ничего. И Булю напугал на смерть, и Сонечка чуть не бросила службу и т. д. Так что чувствую себя сконфуженным и виноватым...»

.
Март 1944 г.





Ф. Ф. ШАЛЯПИН

Тот, кто имел счастье в своей жизни встретить и близко узнать Сергея Васильевича Рахманинова, — не мог не полюбить глубоко этого драгоценного и замечательного человека.

Его многочисленные поклонники, почитатели и люди, мало его знавшие и встречавшие его большей частью после концерта в его уборной молча подписывающим программы, судили о нем, как о человеке молчаливом, мрачном и даже надменном.

А между тем, сохраняя эти внешние черты, Сергей Васильевич, для людей, знавших его близко, был совсем иным человеком: добрейшая душа, нежнейший семьянин, безупречный и истинный артист и интереснейший собеседник — вот главные черты его натуры и характера, к которым нужно прибавить еще одну черту, особенно ценную, — его любовь к смеху и огромное чувство юмора. «Смешливый человек», — говорил о нем мой отец.

*

Музыкант М. А. Слонов убедил однажды Рахманинова разделить свой день на две половины, а именно: вставать рано и работать до завтрака, после завтрака ложиться спать на час и потом опять работать до обеда. «Таким об-

19*

разом у тебя в одном дне будут два утра и дважды ты сядишься за работу со свежей головой».

Так и приучился Сергей Васильевич вставать рано и упражняться на рояле два часа. Позавтракав же и поспав час, он опять садился за рояль и играл еще около часа.

И сколько я ни помню, всегда, бывало, где-нибудь летом на даче проснешься и уже слышишь, как летят по клавишам его чудотворные пальцы. Это были те счастливые дни, когда несколько лет подряд Рахманиновы жили каждое лето около Рамбуйе, под Парижем, в имении Клерфонтен¹.

— Не могу я жить без русских людей...— часто жаловался мне Сергей Васильевич, и поэтому там, на его даче, всегда гостили и жилали его русские друзья и знакомые.

Место это, бывшее когда-то летней резиденцией императора Наполеона III, было так же красиво и романтично, как и все окрестности Парижа с историческими дворцами, фонтанами и старинными парками, которые, отдаляясь постепенно от дворцов, незаметно превращались в простые деревенские пейзажи северной Франции.

И все-таки как ни очаровательны были все эти места— ничто не могло заменить Рахманинову его родины.

Он страстно, до болезни, любил ее. Сколько раз, бывало, часами вспоминали мы картины нашей родины. Березовые рощи, бесконечные русские леса, пруд на краю деревни, покосившиеся бревенчатые сарайчики и дожди, наш осенний, мелкий, частый дождик...

— Люблю наши серенькие деньки...— прищулив глаза и поглядывая на меня сквозь голубой дым папиросы, говорил Сергей Васильевич.

Мучительно отзывались на нем военные события в России в эту вторую мировую войну. С мучительной остротой он переживал падение каждого города и ужасно волновался за судьбу драгоценной ему родины. В первый же год войны Сергей Васильевич дал концерт в пользу раненых русских воинов.

*

Как-то однажды я задал ему вопрос, занимавший меня уже некоторое время: почему он, еще в России, бросил дирижировать.

— Очень просто, Феденька, оркестровые музыканты народ особенный, они вам нарочно фальшивые ноты играют, проверяют ваш слух. Очень неприятно. А один раз даже один из музыкантов «Чижики» мне сыграл.

— Как же это «Чижики»? — не понял я.

— А вот, очень просто, так «Чижики» и сыграл.

Тогда я узнал еще одну черту его характера, что если раз обидеть Сергея Васильевича — это значило потерять его навсегда.

Конечно, это была, вероятно, не единственная причина того, что он бросил дирижировать. Его независимый характер, быть может, тоже играл в этом роль. В своем искусстве он был человек, не идущий ни на какие компромиссы, человек, который не хотел и не мог ни от кого зависеть и был «свободным художником» в буквальном смысле этих двух слов.

Жаловался мне Сергей Васильевич также и на певцов, которые плохо знали свои партии.

— Вот только ваш папаша всегда знал свои роли.

Я был невольно рад за прилежание моего, в те годы молодого, отца.

— Да, роли-то свои он знал, а вот на репетиции всегда опаздывал. Это у вас уж в семье... — говорил он, лукаво на меня поглядывая и быстро почесывая затылок.

Впоследствии я узнал, что Сергей Васильевич проходил с отцом все его партии, в театре Мамонтова, и мне стало ясно, почему мой отец так хорошо знал свои роли.

— Только один раз было у меня с вашей папашей недоразумение, — рассказывал мне Сергей Васильевич, — пел он Сусанина, и там, в одном месте, он первый должен вступить, а я за ним. А Федя мой так разыгрался и такую закатил паузу, что я уж не выдержал и громко сказал ему: «Пора бы начинать, Федор Иванович». — И тут, как всегда, прикрыв рукой глаза, Сергей Васильевич засмеялся своим тихим смехом.

— Ну, а что же публика? Что случилось? Что же дальше? — допытывался я.

— Да нет, публики-то не было, только свои, это была генеральная репетиция.

— Ну, а папа, как же он реагировал?

— Ничего не сказал, только метнул на меня львиным взглядом.

*

После России в первый раз я встретил Сергея Васильевича в Париже, в мастерской моего брата Бориса, по возвращении моем из Америки. Сергей Васильевич встретил меня сдержанно и прибавил:

— Ну, а этого я совсем не знаю. (Мне было всего двенадцать лет, когда он видел меня в России последний раз). Вскоре после этой встречи я и был приглашен погостить к ним на дачу в Клерфонтен.

Сергей Васильевич быстро ко мне пригляделся, и после нескольких смешных историй с моим участием меня признали человеком подходящим и «своим», что мне было чрезвычайно радостно. К Ирише и Танечке (дочерям Рахманиновых) по субботам приезжали подруги. Все девушки самых лучших манер. Я постоянно дразнил этих девиц. Они возмущались, злились, учили меня уму-разуму. Делая вид, что я во всех влюблен, я подсовывал всем под двери записки влюбленного, но все нарочно делалось так глупо, что, конечно, успеха я никак иметь не мог, однако я делал вид, что в отчаянии. Сергея Васильевича все это забавляло, и он подыгрывал мне, иногда сочувствуя, а иногда сдерживая меня.

Жизнь на этой даче в Клерфонтене происходила вокруг теннисной площадки и в столовой за столом. В теннис играли с утра до вечера, и Сергей Васильевич, в свободные часы перед обедом, приходил наблюдать за игрой. Он всегда принимал участие в разборе всех споров о счете и неправильных мячах, неизменно делая вид, что он против меня и на стороне барышень. Ему вообще все наши проказы и дурачества доставляли большое удовольствие. Обычно, когда все шли в столовую к обеду, он часто, проходя мимо меня, незаметно говорил:

— Пожалуйста, умоляю вас, подразните еще барышень...

И как только все усаживались, я затевал спор каким-нибудь глупейшим заявлением, против которого ополчались все присутствующие.

Еще одним из любимых развлечений у Рахманиновых была так называемая «фильмовая продукция». Пользова-

лись для этого маленьким «Кодаком» и принимали участие в «продукции» все, включая кухарку. Сергей Васильевич официально назывался «финансово пострадавший». Ставили короткие, очень наивные сюжеты, но было смешно и весело. Одной из любимых картин Сергея Васильевича был фильм под названием «Шешиги», из жизни фантастических существ, живущих в лесах и лишенных чувства осязания, где играли Борис и я. Сергей Васильевич показывал этот фильм всем друзьям и всегда веселился при этом, как в первый раз.

Когда в числе гостей бывал в Клерфонтене Михаил Александрович Чехов, Сергей Васильевич всегда просил его рассказывать про Станиславского и Московский Художественный театр.

— Ох, обожаю я это, — говорил он, смеясь. Самыми его любимыми из этих рассказов были комические эпизоды из жизни театра, с участием Станиславского, причем Чехов тут же неподражаемо имитировал своего учителя. Также Рахманинов любил истории про моего отца, но любил рассказывать их сам. Так, однажды он рассказал нам, как мой отец упрекал его, что он не хорошо выходит к публике и не хорошо кланяется. Отец даже учил его, как все это нужно делать:

— Словом, говорил, что надо улыбаться и встречать публику радушно. Сказал мне, что я кланяюсь, как факельщик. Но из уроков наших все равно ничего не вышло. А у него вот выходило. Федя-то, хотя и бас, а кланялся, как тенор. Да, умел он это..

К славе своей Рахманинов относился более чем скромно. Мне даже казалось, что он ее избегал и стеснялся. Лишенный всякого позерства, он всегда уклонялся от поклонников и от выслушивания их похвал.

В 1917 году, в Ялте², незадолго до того, как Сергей Васильевич покинул Россию навсегда, он дал дневной концерт в городском саду. Борис и я сопровождали его на этот концерт и горды были этим чрезвычайно (нам было тогда по двенадцати — тринадцати лет). Когда же после концерта мы возвращались через сад домой (Сергей Васильевич остановился в нашем доме), несколько человек из гулявших узнали его и хотели сделать ему овацию, но Сергей Васильевич быстро взял нас за руки и пустился

бежать к воротам сада с такой скоростью, что мы еле за ним поспевали. Так мы и убежали, и орация не состоялась.

На протяжении многих лет мне приходилось наблюдать ту же картину, как Сергей Васильевич старался всегда уйти из зала или театра незаметно через другой выход к великому разочарованию столпившейся у дверей его уборной публики. Эта скромность была одной из выдающихся черт его натуры.

*

Летом, в 1942 году, Рахманиновы жили в Калифорнии, на даче около Голливуда. В день передачи из Нью-Йорка Седьмой симфонии Шостаковича я пошел к Рахманинову не только, чтобы послушать эту Симфонию, но так же, чтобы узнать его мнение об этой вещи, которую он слышал тогда в первый раз. И вот, наконец, раздались первые звуки Симфонии под управлением Тосканини. Сидя у стола, Сергей Васильевич покуривал свой обычный отрезанный кусочек папиросы (он всегда делил папиросу на три части) и смотрел куда-то вниз. Время от времени я поглядывал на него, стараясь уловить в его лице впечатление от исполняемой музыки, но лицо Рахманинова оставалось неподвижным. Прищуренные глаза были устремлены в одну точку, и только правая рука изредка подносила к губам стеклянный мундштук.

Симфония окончилась. Я молчал, ожидая, что скажет Сергей Васильевич. Выпихнув шпилькой из мундштука давно потухший окурок и кусочек ваты, он зажег эту ватку и, положив мундштук в портсигар, посмотрел на меня. Я, наконец, не выдержал и спросил, что он думает. Вместо ответа Сергей Васильевич встал из-за стола, улыбнулся и сказал:

— Ну, Федя, а теперь пойдемте пить чай...

Я больше своего вопроса не повторял, но так и не мог понять, понравилась ли ему эта вещь или нет*.

* По словам близких, Сергей Васильевич всегда воздерживался от оценки крупных вещей, прослушав их в первый раз. Иногда он не без иронии говорил, что понять сразу такое произведение могут только критики.

*

Рахманинов был очень хорошим шофером. В России он, вероятно, был им одним из первых и уже, наверно, первый среди артистов. Это, кажется, был единственный спорт, которым он занимался.

— Подумайте, Федя, какой замечательный человек был тот, кто придумал автомобиль. Вот спасибо ему, — говорил Сергей Васильевич.

Когда он приезжал в Лос-Анжелос концертировать, он брал машину внаем, а иногда я возил его на своей.

Наши поездки на автомобиле изредка принимали невеселый характер. Как-то раз по дороге в Лос-Анжелос я заехал к Рахманиновым провести их и застал Сергея Васильевича в хмуром настроении. Он спросил меня, куда я собираюсь ехать после моего визита к ним.

— Да вот, заехал к вам, а потом мне нужно в город.

— Вот и мне нужно в город по делу, — обрадовался Сергей Васильевич, — поедemте вместе. Одному уж очень скучно.

— Чудно, — говорю, — поедemте вместе.

После небольшой паузы он опять спросил меня:

— Если это не секрет, по какому делу вы едете в город?

Пришлось сознаться:

— Да вот, попался я!

— Как попались?

— Да так, проехал красный свет, и вот надо ехать платить штраф.

— Вот и я попался, — махнул рукой Сергей Васильевич, — и тоже свет проехал. Поедemте, уж что тут ждать, избавимся поскорее.

В здании городской управы мы стояли в очереди.

— Чтобы им всем пусто было, — ворчал Сергей Васильевич, — я уж ему говорю, полицейскому, что я вдвое заплачу, если он меня избавит от езды в город. «Нет. — говорит, — нельзя», — а сам улыбается, ну вот и расплачивайся...

*

Когда по какому-нибудь семейному торжеству устраивались у Рахманиновых вечера, гости танцевали или под

радио или под граммофон. Когда же гости желали танцевать старомодные русские танцы, которых не было на пластинках, Сергей Васильевич сам садился за рояль и играл все по заказу, лишь бы молодежь веселилась. Играл и радовался, глядя на танцующих.

*

Кроме всего прочего, я считался у Сергея Васильевича придворным парикмахером. Стричь его было очень легко; волосы он носил короткие — «под арестанта», как выражался мой отец. У Сергея Васильевича была своя машинка, и я очень хорошо изловчился это делать. Он неизменно предупреждал меня, что у него над левым ухом родинка, и всегда просил быть осторожнее. В последний раз мне довелось по его просьбе стричь его уже смертельно больного.

*

Когда Сергея Васильевича перевозили с вокзала в Лос-Анжелосе в госпиталь, я сопровождал его в больницу с Натальей Александровной. Уложили его в кровать. Вид у него был хороший, не больной. Он лишь волновался, что не может заниматься на рояле. Желая ободрить его, я ему говорил, что вот он поправится и опять будет играть.

— Нет, не в моем возрасте, Федя. В моем возрасте уже нельзя пропускать... — и посмотрев на свои руки, сказал: — Милые мои руки. Прощайте, бедные мои руки...

Наталья Александровна умно переменяла разговор. Пришли доктора, и я вышел в коридор.

На следующий день я позвонил его доктору, князю Голицыну, и умолял его сказать мне, что он думает. Князь сказал мне по секрету, что он думает, что это рак. Как оказалось потом, он был прав, и несколько докторов потом подтвердили его мнение. Сергей Васильевич не знал, что он умирает. Наталья Александровна перевезла его из госпиталя домой и просила всех, кого допускали к его кровати, делать вид, что ничего опасного нет. Это радовало Сергея Васильевича, и он даже один раз встал с кровати и посидел полчаса в кресле. Но болезнь быстро прогрессировала, больной слабел, ничего не мог есть и только

спал. Когда просыпался, охотно говорил с семьей, друзьями и даже в это грустное время он иногда шутил.

Дни шли томительно долго. Я видел Сергея Васильевича каждый день. Он все говорил:

— Вот, доктора говорят, что мне лучше, а я знаю, что мне хуже.

Он смутно догадывался о возможности смерти и волновался о своей дочери Татьяне, оставшейся во Франции и застигнутой там немецкой оккупацией. Сергей Васильевич крестил воздух в направлении Франции и говорил:

— Может, никогда ее не увижу.

Наталья Александровна, несмотря на свое глубокое горе, замечательно скрывала все и умело ободряла его.

Наступили самые тяжелые дни, хотя Сергей Васильевич в момент пробуждения был еще в полном сознании.

— Кто это все играет? — спрашивал он, очнувшись. — Что это они все играют?

Наталья Александровна убеждала его, что никто не играет, и тогда, как бы поняв, он говорил:

— А-а-а... Это, значит, у меня в голове играет...

Тут мне вспомнилось, что как-то раз я его спросил, как он пишет музыку, как происходит процесс сочинения и ясно ли он слышит ее перед тем, как занести на бумагу? Сергей Васильевич ответил, что слышит.

— Ну, как же? — допытывался я.

— Ну, так, слышу.

— Где?

Сергей Васильевич сделал паузу и ответил:

— В голове.

Так и теперь, в эти последние дни он слышал, быть может, свою музыку.

— Только когда напишу на бумагу, перестанут играть, — добавил он тогда.

Теперь в комнату больного входили только Наталья Александровна, дочь Ирина и сестра Наталья Александровны. А я, приходя, сидел с кем-нибудь в столовой.

И вот пришел тот день, когда я увидел Сергея Васильевича в последний раз живым, но умирающим. Он лежал исхудавший, заложив левую руку за голову (такова была его привычка лежать в кровати), и тяжело, медленно и редко дышал. Глаза его были закрыты. Сознание его оста-

вило навсегда. Я нагнулся и поцеловал его красивые пальцы. Рука была холодная. «Прощай, драгоценный человек», — сказал я про себя.

На следующее утро Софья Александровна мне позволила и сообщила, что ночью Сергей Васильевич скончался, не приходя в сознание.

Семья не пожелала снять маску с лица и рук Сергея Васильевича. Также отклонили снятие с него фотографии.

При всем моем неумении, я ночью отправился в церковь и сделал рисунок для себя — его последнее изображение.

Сергей Васильевич в гробу был на себя очень не похож, и, когда я рисовал его, я невольно вспомнил, как я всегда стриг милую его голову, и вспомнил родинку над ухом...

К его семидесятилетию пришла поздравительная телеграмма³ из Москвы за подписью всех современных русских композиторов. Сергей Васильевич был еще жив, но уже в бессознательном состоянии.

Как жаль, что такой привет с родины пришел так поздно, и как бы это Сергея Васильевича обрадовало!

Июнь 1945 г.





О. Г. МОРДОВСКАЯ

В конце февраля 1943 года доктор А. В. Голицын позвонил мне по телефону и сообщил о том, что Сергей Васильевич Рахманинов находится в госпитале, но что его скоро должны перевезти домой и он желает, чтобы за ним ухаживала только русская сестра милосердия. Вот таким образом великая честь ухаживать за ним выпала на мою долю.

Несмотря на свою многолетнюю практику, я очень волновалась, находя себя недостаточно достойной и знающей для такого человека, как Рахманинов. В то же время хотелось сделать для него все возможное. 1 марта доктор сообщил, чтобы я поехала на квартиру к Сергею Васильевичу и приготовила все необходимое для больного. Конечно, как и в начале вызова, я нервничала, плохо спала, сомневалась в том, смогу ли быть ему полезной.

2 марта в десять часов утра я уже была в доме Рахманиновых на Elm Street, 610, Beverly Hills. Милый и радушный прием семьи Рахманинова значительно улучшил мое настроение, так как я почувствовала, что попала в настоящий русский дом. В час дня Сергей Васильевич в «амбулансе» был перевезен домой. На лице у него была радость, что он дома, и в то же время усталость и очевидная нервность от переезда. Лежа в постели, он внимательно осмо-

трел свою комнату, остановил взгляд на старинном фамильном образе св. Пантелеймона и сказал:

— Как хорошо, что я дома.

В четыре часа приехал доктор А. В. Голицын, сделал соответствующие распоряжения и составил диету. В первую неделю болезни Сергей Васильевич интересовался всем и уделял много времени чтению американских газет, проявлял большой интерес к своему саду, спрашивая, где и какие цветы начали цвести. Спрашивал о вновь посаженных деревьях, просил достать прейскурант цветов и мечтал о том, что, как только поправится, с удовольствием займется работой в своем любимом саду.

Он беспокоился об обстановке, которую должны были перевезти из Нью-Йорка. Когда поставили новое радио в доме, то он просил настроить его на Москву, так как хотел слушать музыку из Москвы. Все время беспокоился о том, что Наталья Александровна большую часть времени проводит с ним и мало пользуется воздухом, и говорил ей:

— Наташа, ты бы пошла в сад, а Ольга Георгиевна побудет со мной.

Так же говорил и Ирине Сергеевне, чтобы она поехала к знакомым или в кино, но они как будто чувствовали, что он не будет с ними долго и старались не оставлять его.

Сергей Васильевич иногда принимал своих знакомых, разговаривал, шутил с ними, поэтому трудно было подумывать, что такая серьезная болезнь прогрессирует быстрым темпом.

Беспокоился обо мне и просил, чтобы я каждый вечер ходила гулять или сидела в саду хотя бы час, и часто справлялся, не устала ли я.

Правда, он все время жаловался на боль в руке, часто делал упражнения кистей рук и пальцев. Я всегда восхищалась его необыкновенно красивыми руками. Руки были как выточенные.

Сергею Васильевичу, как очень активной натуре, было очень трудно лежать в постели, и с разрешения доктора он иногда садился в кресло, причем всегда старался обойтись без чьей-либо помощи. Иногда он и обедал в кресле и даже принимал друзей, но, правда, быстро утомлялся.

Приблизительно числа 10—13 марта у него боли в

предплечье увеличились, а также появилась боль в правом боку, стали распространяться небольшие опухоли по телу и аппетит ухудшился. Он меня спрашивал:

— Почему это доктор обращает внимание на какие-то шишки, а аппетитом моим не интересуется?

Доктор старался применять разные средства для уменьшения болей. Пациент терпеливо ждал улучшения и молчаливо страдал.

Мы старались его питать, причем Ирина Сергеевна всецело взяла на себя заботы о диете отца, готовила ему разнообразные любимые блюда, но он просил нас всех не заставлять его есть, так как ему будет гораздо приятнее поест, когда ему захочется. Но увы! Аппетит уменьшался, и вместо желания есть у него стало появляться отвращение к пище. Болезнь прогрессировала быстрыми темпами, и Сергей Васильевич стал нервничать, так как боли не давали ему возможности забыться и отдохнуть.

Приезд сестры Натальи Александровны—Софьи Александровны, которую Сергей Васильевич знал с детских лет и очень любил, — принес ему некоторое облегчение. Он стал немного лучше есть. Но все это было так непродолжительно. Снова боли увеличились, и он стал сомневаться в правильности хода лечения.

Решено было созвать консилиум, на который был приглашен известный американский хирург. На консилиуме выяснилось, что у Сергея Васильевича рак*. Я должна упомянуть, что доктор Голицын мне уже заранее и не раз высказывал свое предположение относительно рака. Я не нахожу слов, чтобы выразить то, как была угнетена семья Сергея Васильевича этим известием. Но вместе с тем надо сказать, что все члены семьи героически держали себя и бережно охраняли Сергея Васильевича, чтобы не дать ему заметить, не дать никакого повода подумать, что он безнадежно болен и постепенно уходит из жизни.

Сергей Васильевич все еще боролся с болезнью, и когда вставал с постели, то замечал, что слабеет. Он часто говорил:

* На консилиуме доктора решили вырезать одну из опухолей для определения формы рака.

— А силы-то у меня уходят, я слабею. Разве доктора не замечают этого?

Все старались подбодрить его и уверяли, что это состояние временно, что лекарства, которые ему даются, постепенно вернут силы, и принимали меры, чтобы он не нервничал.

Я должна отметить, что нам удавалось скрывать от него его положение, а он, интересуясь стольким в жизни, к медицине относился безразлично, и потому не имел, очевидно, никаких подозрений относительно своей болезни.

Только один раз во время осмотра Сергей Васильевич обратил внимание доктора на то, что он слабеет и что у него нет аппетита. Доктор ответил, что ему нужно много спать и что это самое главное; сон восстановит аппетит, а с ним и общее здоровье. Тогда он, пристально взглянув на доктора, спросил:

— А вы уверены в этом? А не будет ли это слишком поздно? И почему вы много внимания уделяете вырезанной шишке?

Скоро он еще заметнее стал слабеть и уже не в состоянии был сам читать.

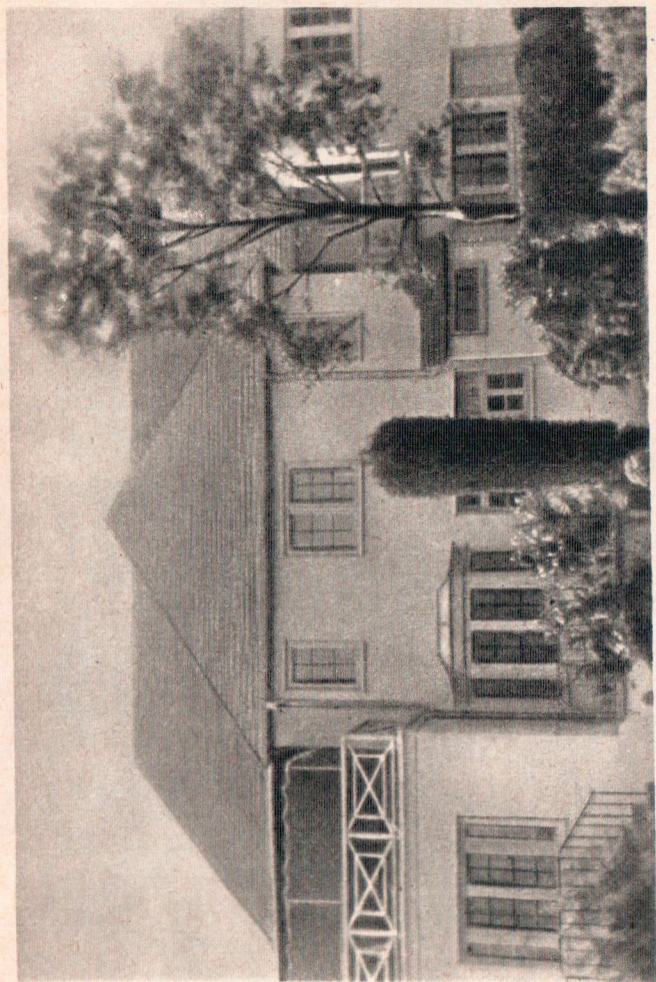
Меня всегда поражали в нем большая сила воли и терпение. Как ни тяжелы были боли, как ни мучился Сергей Васильевич, он никогда не забывал своей страдающей от войны родины, переживая сам ее страдания.

Каждый день спрашивал Софью Александровну о положении дел на фронте, каковы успехи русских и где они теперь. В то время русские войска уже наступали¹, и, услышав о том, что русские опять взяли назад несколько городов, он облегченно вздыхал и говорил:

— Ну, слава богу! Дай им бог сил!

Часто по просьбе Сергея Васильевича Софья Александровна ему читала Пушкина, его любимого поэта.

Несмотря на слабость и общее тяжелое состояние, Сергей Васильевич старался делать сам для себя все, что мог, и отказывался от наших услуг, часто во вред себе. Он так привык, и ему трудно было отказаться от своих привычек. Он все еще интересовался садом, обстановкой и вообще всем окружающим.



Дом в Беверли-Хиллс, где умер С. В. Рахманинов
Фотография 1942 года



Могила С. В. Рахманинова на кладбище в
Кенсико близ Нью-Йорка
Фотография

Когда пришла из Нью-Йорка обстановка для дома, он настаивал на том, чтобы ее распаковали немедленно. Желая исполнить его просьбу и в то же время не беспокоить больного, все ящики вскрывали постепенно в гараже и переносили мебель в дом по мере возможности без шума и обходясь без помощи рабочих. Делали это Федор Федорович Шаляпин и Софья Александровна.

Семья, сознавая близость предстоящей разлуки навсегда, не отходила от него. Наталья Александровна была около него день и ночь и лишь на короткое время уходила поесть или принять кого-либо из знакомых, приходящих справляться о положении Сергея Васильевича. Он уже не мог принимать своих друзей, так как их присутствие быстро утомляло его. Единственный близкий человек, который ежедневно допускался к Сергею Васильевичу, был Федор Федорович Шаляпин. Кроме него, приходили на несколько минут иногда, когда он чувствовал себя немного бодрее, Владимир Горовиц и его жена, урожденная Тосканини. Узнав о тяжелом состоянии здоровья Сергея Васильевича, к нему приехал из Нью-Йорка Фолей, приблизительно за две недели до кончины Сергея Васильевича, и проводил все дни в доме больного, стараясь сделать все, что возможно, чтобы помочь ему и семье. Он, по-видимому, очень любил Сергея Васильевича и страдал за него.

С 20 марта состояние здоровья Сергея Васильевича очень ухудшилось. У него развилось полное отвращение к пище. На все наши предложения что-либо съесть, он отвечал, что ему противно смотреть на еду, ощущать запах пищи, и просил унести ее. Бывала для всех нас великая радость, если он утром выпивал хотя бы полчашки кофе и съедал половину сухарика. Но это, конечно, был самообман, так как болезнь его была уже в полном разгаре. Иногда он, страдая, говорил:

— Как мне тяжело... как у меня все болит, руки, бока... тяжело дышать; я даже не знаю, как лечь удобнее. Доктора мне ничем не могут помочь. Может быть, они не понимают моей болезни? Ведь я не могу ничего есть и совершенно теряю силы.

Как-то Наталья Александровна спросила, не повернуть ли его на другой бок, и он ответил:

— Я ничего не могу сказать, мне так тяжело. Решайте за меня сами.

Это было в первый раз и было очень показательно, что он стал безразличен даже к самому себе. Он уже не просил больше, чтобы ему читали, как раньше, меньше говорил и часто стонал от боли. В этот период болезни получено было полное описание того, как немцами был разорен музей Чайковского в Клину. Конечно, чтобы не волновать его, решено было не говорить ему об этом.

За два дня до своей кончины Сергей Васильевич впал в бессознательное состояние. Температура очень поднялась, пульс участился, щеки горели, и лишь изредка он стоял.

В один из этих дней была получена телеграмма из Москвы от русских композиторов — поздравление со днем рождения и со всякими теплыми пожеланиями, но, к сожалению, эта телеграмма² осталась не прочтенной Сергеем Васильевичем.

Утром в последний день еще нам удалось дать ему несколько чайных ложек кофе. К двенадцати часам дня пульс заметно слабел и Сергей Васильевич лежал неподвижно, с закрытыми глазами. Конечно, мы старались придать ему удобное положение: поднимали его выше, поправляли простыни, но он уже ни на что не реагировал.

Между часом и двумя приехал доктор А. В. Голицын, который предупредил, что конец близок. Семья решила пригласить священника. Между тремя и четырьмя прибыл священник и дал глухую исповедь и причастие больному. Так заметно Сергей Васильевич угасал; дышал очень тихо, ровно, но пульс становился слабее и слабее. В одиннадцать часов вечера уже было трудно подсчитать пульс, руки и ступни ног были холодны. Мне было предложено отдохнуть, чтобы потом, ночью, сменить других. Придя к себе в комнату, я была в очень напряженном нервном состоянии, не могла спать и все думала, почему такой великий человек, как Сергей Васильевич Рахманинов, должен уйти из жизни. Он еще так много мог бы дать всему миру, столько мог бы принести пользы человечеству. Почему так все случается? У меня даже появилось разочарование в медицине и в моей профессии.

В час тридцать минут ночи пришла ко мне Софья Александровна и сообщила ужасное, но ожидаемое известие:

— Сергей Васильевич скончался, помогите нам, пожалуйста.

Я побежала наверх, где были Наталья Александровна и Ирина Сергеевна.

Сергей Васильевич лежал совершенно спокойный, как будто бы спал, причем все его страдальческие складки исчезли с лица.

Исполнив последний долг, простившись с ним, мы разошлись, но, конечно, никто спать не мог. Было трудно смириться с мыслью, что нет среди нас дорогого Сергея Васильевича. Когда он лежал в бессознательном состоянии и дышал, все же было легче, так как все сознавали, что он еще с нами. Да, действительность была ужасна — смерть победила, и незабвенный Сергей Васильевич оставил нас навсегда.

По желанию покойного и его семьи были устроены скромные похороны, так как он не любил надгробных речей и вообще торжественных похорон.

Я должна отметить, насколько был прост, добр и заботлив по отношению ко мне Сергей Васильевич. Он часто говорил мне:

— Вы уж не обижайтесь, Ольга Георгиевна, на меня за то, что я говорю, что ничто мне не помогает. Я стал раздражительный, и, быть может, вы думаете, что я недоволен чем-либо.

Он часто просил меня сделать ему укол до установленного срока, чтобы дать мне возможность уйти раньше спать. Кроме того, за каждый пустяк всегда благодарил.

Вспоминая о Рахманинове, я не могу не упомянуть о его семье. Как я уже в начале сказала, это был действительно русский дом, и я так привыкла к ним. Мне так хотелось помочь им во всем, и их горе было моим горем. Я их понимала без всяких слов. Наталья Александровна, Ирина Сергеевна и Софья Александровна были как родные и, несмотря на тяжелое состояние больного, ежедневно проявляли много внимания и большую заботливость по отношению ко мне. И после кончины они меня трогательно благодарили за оказанную помощь и за то, что я,

как член их семьи, разделяла их горе. Но, к сожалению, у меня осталось странное чувство неудовлетворенности собою, потому что мне казалось, что все же недостаточно было сделано для этого великого человека.

Лос-Анжелос, Калифорния
24 июня 1945 г.





А. ХЕРСТ

После посещения одного из первых концертов Рахманинова в Лондоне, Эрнест Ньюман писал приблизительно следующее:

«Медленно и понуро он вышел на эстраду; печальным взором окинул переполненный зал; поклонился со сдержанным достоинством; повернулся к роялю с видом осужденного на пытку; сел, и... полилась такая музыка, что по сравнению с ней все остальные пианисты показались второстепенными. Ни теперь, ни прежде никто никогда не играл так прекрасно...»

Вероятно, все, слушавшие и видевшие Рахманинова впервые, получали подобное впечатление. Его строгая сдержанность должна была поражать публику, привыкшую к «апломбу», чтобы не сказать развязности, обычных концертных исполнителей.

Конечно, как только волшебные пальцы Рахманинова прикасались к клавишам, блеск и сверкание его музыки рассеивали это первое впечатление, но, возможно, след его оставался в подсознании некоторых слушателей, и этим, вероятно, объясняется странное представление о его музыке, распространенное в некоторых кругах. Мне часто приходилось читать замечания о «насыщенной меланхолии», о «русском фатализме», о «болезненном самоуглублении», присущем его музыке. Но я лично ничего

подобного не мог в ней найти. Наоборот: я бы сказал, что основной чертой его произведений является мужественный подъем, проникнутый истинной радостью творчества и связанный с живейшим чувством юмора.

Рахманинов был одним из самых застенчивых людей на свете. Лицам, впервые лично встречавшим его, он казался почти таким же грустным и недоступным, как и концертной публике. Быть на людях было для него пыткой, и он мог проявлять себя перед посторонними, только когда садился за рояль и забывал о мире людском.

Так же как истинная сущность, раскрываемая музыкой Рахманинова, отличалась от внешнего облика, так же и Рахманинов-человек был в действительности полной противоположностью тому, каким он казался случайным знакомым. Мне выпало на долю счастье быть в течение двадцати лет в близких отношениях с этим великим и обаятельным музыкантом. Мне неоднократно приводилось бродить с ним по многолюдным улицам Лондона, Парижа, Нью-Йорка; по лесам Франции, по горам Норвегии; сидеть рядом с ним, когда он мчался на своем «Пирс-Арроу» по дорогам Калифорнии или на своей моторной лодке по водам Люцернского озера; завтракать с ним у «Прюнье» или в «Пикадилли Грил» или проводить уютно время среди его домашней обстановки. Мне было дано узнать настоящего Рахманинова и мне хотелось бы точно воспроизвести его черты.

Выдающейся чертой характера Рахманинова была его артистическая совесть. Его мощный интеллект не только охватывал всю логику музыки, но и обладал той интуицией, которая возвышается над логикой и которую я называю гениальностью. Поэтому он всегда был уверен в своей правоте, которую лишь мог чувствовать; но для него было необходимым это сознание своей правоты. Каждый написанный им такт, каждая сыгранная нота должны были соответствовать его внутреннему чувству музыкального необходимости. После того, как имя его завоевало мир, он легко мог бы писать «доходные» произведения, но это для него было немыслимо. Его музыкальная совесть была так высока, что это могло бы показаться обычным исполнителям невероятным и даже — увы — забавным. Мне очень памятен один случай: придя после концерта в

артистическую, я увидел совершенно растерянного импресарио, который сказал мне, что Рахманинов в ужасном состоянии; не мог ли бы я отвезти его в отель. Конечно, я с готовностью согласился; когда мы сели в автомобиль, нервы его совсем сдали; в таком состоянии я его никогда еще не видел. И почему? Потому что в последней части сонаты Аппассионата он пропустил полтакта. Пытаясь его утешить, я говорил, что вряд ли кто из публики мог это заметить, но все мои утешения были напрасны.

— Да я-то сам знаю. Я знаю! — мог только повторять он в ответ. Его музыкальная совесть была потрясена. Много ли найдется пианистов с таким серьезным отношением к своему искусству?

В другой раз он рассказал мне об «ужасно грустном случае». Он слушал по радио исполнение этюдов Шопена одним из знаменитых пианистов, которого он очень любил: «Там было столько ошибок!» — на секунду мне хотелось рассмеяться, но, зная, как высоко ценит мой друг и композитора и пианиста, я согласился, что это, действительно, «ужасно грустно», и снова почувствовал, как глубоко душа самого Рахманинова.

Правда, он часто обсуждал сравнительные достоинства различного исполнения пассажей в фортепианных произведениях, но всегда только с целью полного выявления намерений композитора. Он был одновременно и господином и слугой своего искусства. Во время каникул в своем чудесном швейцарском имении, когда он мог предаться полному отдыху, он проводил долгие часы в служении искусству; и хотя в делах домашних он с очаровательной покорностью подчинялся воле своей жены, ни она и никто из домашних не осмелился бы его потревожить в его «святая святых». Иногда он спрашивал моего совета в составлении программы концертов, и я мог бы назвать несколько вещей, включенных по моему совету, но в этих случаях в его глазах всегда бывал лукавый огонек, показывающий, что он хочет меня убажить, и я, конечно, это понимал.

Это приводит меня ко второй основной черте характера Рахманинова — его острому чувству юмора. Всякий настоящий музыкант, исполняющий его произведения или просто их слушающий, должен почувствовать этот небес-

ный дар, проскальзывающий то тут то там. Я могу только выразить свое сочувствие тем, для кого технические трудности представляются настолько всепоглощающими и трудно преодолимыми, что слова «шутка», «забава» для них совершенно неприменимы. Но в действительности чувство юмора и любовь к шутке были яркими чертами и в самом характере этого композитора, и в его произведениях. В мои обязанности сейчас не входит доказывать это музыкальным анализом его произведений, да и для подлинного музыканта такой анализ явился бы излишним. Но мне хотелось бы кое-что рассказать о его житейском чувстве юмора, о его любви к забавной шутке. До некоторой степени я обладаю даром рассказчика, и мои анекдоты доставляли бесконечное удовольствие моему дорогому другу. Его чувство юмора было так сильно, что после более или менее длинной разлуки он заставлял меня повторять все любимые анекдоты. Само собой понятно, что анекдоты, высмеивающие погрешности против разума, ему нравились больше, чем построенные исключительно на неожиданности положений. Очень смешили его юмористические черты и обычаи и особенности речи разных народов. Так, в Нью-Йорке он любил слушать, как его импресарио и друг Фолей подражал английскому акценту или как я в Лондоне передразнивал наших заокеанских кузенов.

По-моему, назвать человека достойным любви, обаятельным — это лучшее, что о нем можно сказать, и я был так глубоко предан Рахманинову потому, что он был одним из самых обаятельных людей, каких я когда-либо встречал. Под застенчивой, строгой внешностью билось сердце, полное нежности к семье и близким, полное глубокой любви к страдающему человечеству.

Мне доставляло большую радость наблюдать нежную любовь Рахманинова к жене и своим двум дочерям. Самой большой радостью для него было собрать вокруг себя всю свою семью, включая внука и внучку. Те случаи, когда мне выпадало счастье быть в этом домашнем кругу, светятся яркими воспоминаниями в моей памяти.

В первое концертное турне Рахманинова по Англии его дочери были так молоды, что Наталья Александровна Рахманинова должна была оставаться с ними в Америке.

Разлука с семьей была для Рахманинова тяжела, и на мою долю выпало великое счастье облегчать его одиночество в Лондоне моей преданностью и заботливостью. Хорошо было видеть, как светлело его лицо, когда я входил в артистическую после концерта, слышать слова благодарности, когда я отвозил его в отель или посылал Наталье Александровне в Нью-Йорк его телеграммы! Она была осведомлена об этой моей секретарской роли и мило говорила мне, что всегда была спокойна за него, когда знала, что я за ним присматриваю. Позже эта лучшая из жен всюду, всегда его сопровождала, и он был, конечно, вполне счастлив.

Его нежная привязанность к семье проявлялась всегда и во всем — и в массе очаровательных мелочей, о двух из которых я здесь упомяну. Построив свой дом в Гертенштейне, в Швейцарии, он назвал его «Сенар», составив это слово из начальных букв имени СЕргей и имени своей жены НАталья и закончив буквой «Р» — начальной буквой своей фамилии. Точно так же, когда в Нью-Йорке он напечатал некоторые свои новые сочинения, он назвал это издание «Таир», составив это слово из начальных букв имен своих дочерей — ТАтьяна и ИРина.

Ничто не доставляло ему такой радости, как возможность выразить любовь и заботливость. Было истинным наслаждением сидеть с ним за столом. Сам очень воздержанный в еде, он окружал гостя своим вниманием. Он никогда не забывал моего пристрастия к бургундскому и всегда помнил мою любимую марку сигар, хотя сам курил только папиросы. Ему доставляло громадное удовольствие видеть блаженное состояние гостя — и мне было легко доставить ему это удовольствие.

Само собой понятно, что натура, обладающая столь сильными чувствами и переживаниями, должна была по временам «метать гром и молнии». Мне ни разу не пришлось вызывать грозу, но я хорошо знал, что есть вещи, которых лучше не касаться. Его воздержанности в пище соответствовало пуританское отношение ко многим вещам; очень любя забавные анекдоты и шутки, он терпеть не мог анекдотов «для некурящих». Противны ему были и непристойности на сцене. Его лондонский импресарио как-то сделал большую ошибку, выбрав для его развле-

чения один из очень популярных спектаклей. С возмущением он передавал мне на следующий день свои впечатления. «Les Folies Bergères»¹ и зрелища подобного рода были ему отвратительны. Вероятно, его отношение к такого типа вещам объяснялось чувством глубокого уважения к женщине; несомненно, этим чувством он обязан характеру своей преданной жены. Рассказывая о нем, я не могу не упомянуть, что в своей «лучшей половине» он нашел бесконечное понимание и сочувствие тонкой музыкантши, хотя и пожертвовавшей своим искусством ради устройства семьи.

Не мое дело здесь разбирать музыку Рахманинова: для этого потребовался бы целый трактат. Но мне хочется указать на некоторые характерные черты его, как музыканта и пианиста. Его знание и понимание всего относящегося к музыке было просто феноменальным. Однажды в Сенаре, для иллюстрации какого-то места в нашем разговоре, я сыграл несколько тактов бетховенской «Bagatelle» и был поражен, когда он строго мне заметил:

— А вы ведь не упражнялись!..

Другой раз, после того как я сыграл Полонез с-moll Шопена, Рахманинов хотя и сидел так, что не мог видеть моих рук, сказал:

— Вот вы в средней части пользуетесь пятым пальцем, а я нахожу, что четвертый палец здесь лучше.

Когда он начинал работать над новой вещью, то прежде всего изучал расположение каждого такта и определял аппликатуру. Этим, по его мнению, полдела было сделано. Он считал очень важным осознанно ощущать ритмическое биение музыки, особенно во время пауз. Както в моем присутствии он удивил нескольких известных пианистов своим замечанием, что, играя с оркестром, он всегда мысленно считает в местах запутанных пассажей. Это его чувство ритма дало ему возможность уловить подъем в Ноктюрне g-moll Шопена, что, насколько мне известно, не удавалось ни одному пианисту.

Свои упражнения Рахманинов играл очень медленно, и старательные ученики приободрились бы, услышав, в каком медленном темпе разучивает этот величайший из пианистов, с каким тщательным вниманием следит за звучанием каждой ноты, за работой каждого пальца. Од-

нажды я услышал его из другой комнаты играющим таким образом и, хотя каждая нота разучиваемой вещи была мне знакома, я не мог узнать «Шум леса» Листа. А между тем он мог показать чудеса техники без всякой подготовки, как это видно из следующего случая. Как-то, сидя с ним и с Натальей Александровной в его студии, мы заговорили о Таузиге, которым Рахманинов очень восхищался. Я упомянул «Цыганские напевы» — невероятно трудное и редко исполняемое произведение этого композитора. Услышав мои слова, Рахманинов сразу оживился и, заметив, что это «чудесная вещь», сел за рояль, начал вспоминать, перебирая клавиши, и вдруг, воскликнув: «Это идет так», — сыграл с поразительным блеском и уверенностью всю вещь с начала до конца. Мы слушали в полном изумлении; после того как он, облегченно вздохнув, кончил играть, Наталья Александровна сказала:

— Я никогда не слышала, чтобы ты это играл, — на что он ответил:

— Я и не играл с тех пор, как ты появилась на моем горизонте; я не играл этого со времен Танеева.

И когда я пробормотал что-то о баснословной памяти, способной через сорок лет вспомнить такую вещь, он, не придавая всему этому никакого значения, сказал:

— Не забывайте, что я тогда очень и очень усиленно над ней работал.

В другой раз, когда мы были наедине, он с глубоким волнением рассказал мне об исполнении в Москве его «Всенощной». Открыв партитуру, он сел за рояль и стал объяснять мне трудности, связанные с композицией этой музыки.

Вся «Всенощная» должна быть построена на незыблемых основах древнего обихода, отступления от которого недопустимы; и Рахманинов, играя по партитуре, на моих глазах импровизируя клавир, пояснял мне развитие своей мысли, и мне казалось, что я присутствую при моменте творчества. Особенно поразило меня то, что он как будто утратил чувство своего «я» и говорил о творце «Всенощной» в третьем лице:

— Посмотрите, что он здесь делает! Слушайте — он здесь вводит голоса мальчиков! и т. д.

*

Россия не может не покрыть посмертными почестями одного из своих величайших и преданнейших сынов. Творчество Рахманинова с его чисто музыкальной красотой и глубиной чувства будет жить на земле до тех пор, пока уши человеческие сохраняют способность слышать, пока сердце будет чувствовать.

Лондон
Июнь 1945 г.





Н. К. МЕТНЕР

С. В. РАХМАНИНОВ

Когда попадешь на современную улицу с ее хаотическим шумом и суетой,— утрачиваешь слуховую ориентацию на каждый отдельный звук. Но самый тихий удар колокола прорезывает весь этот хаос не силой своей, а интенсивностью своего содержания. Рахманинов пользуется всемирной славой, но кто ею не пользуется в наш век, столь жадный к славе? Жадность эта сумела искусственно препарировать славу. «Знаменитость» создается ныне преимущественно рекламой. Вместо знамен пошли марки, ярлыки, наклеиваемые деловыми прислужниками искусства. Вместо оценки в наши дни преимущественно действует рыночная котировка на данный момент. Бедная публика зачастую утрачивает способность непосредственно «слуховой ориентации». Большинство слушает уже не артиста, а то, что о нем говорят. Таким образом происходит, что наибольшим успехом пользуется не самый артист, а его слава.

О Рахманинове трудно говорить именно потому, что он знаменит. Для огромного большинства его слава смешивается со «славами» других, и потому хочется сказать, в первую очередь, что его слава — есть слава не только его, но и слава нашего искусства. Его «знаменитостью» определяется звание нашего искусства. Этот редкостный в наши дни контакт его личной славы

со славою нашего искусства свидетельствует о подлинности его вдохновения и призвания. Непрерывность этого контакта всего существа с самим искусством проявляется в каждом его прикосновении к звуку. Звук его тем так же, как и его прикосновение к клавишам, никогда не бывает нейтрален, безразличен, пуст; он отличается от большинства других звуков — как колокол от уличного шума своей несравненной интенсивностью, пламенностью и насыщенной красотой. Он всегда, без осечки, дает как бы электрическую искру, ибо неизменно «включен» в его душу и в самое искусство.

В простонародье нашем «способность» есть синоним удобства. «Способно» значит удобно. Слово способный применяется так же часто к людям, как и к неодушевленным предметам. Например: способной может быть и лопата, соха и т. д. Талант же, как всем известно, первоначально означает монету, ценность которой (как и всякой монеты) определяется лишь тем, что на нее можно купить. В наши же дни способности и талант стали самооценностью.

Рахманинов — божьей милостью музыкант, помимо его сверхъестественных способностей, то есть его личного удобства и огромного таланта, то есть богатства. Это лишь провода, идущие от его музыкальной души... Нам ценна не одна его природная связь с музыкальной материей, но, главным образом, связь с основными смыслами музыки, с ее образами и со всем ее существом.

В равной степени огромный мастер, — как композитор, пианист и дирижер, — он во всех своих проявлениях поражает нас главным образом одухотворением звуков, оживлением музыкальных элементов. Простейшая гамма, простейшая каденция, словом, любая формула, декламированная его пальцами, обретает свой первичный смысл. Слушаем ли мы его в концерте, вспоминает ли он дома за инструментом оперы и симфонии, которыми он дирижировал в былое время, нас поражает не память его, не его пальцы, не пропускающие ни одной детали целого, а поражает именно то целое, те вдохновенные образы, которые он восстанавливает перед нами. Его гигантская техника, его виртуозность служат лишь

уточнением этих образов и потому до конца могут быть оценены лишь специалистами-знатоками.

Его ритм, движение звуков отличается той же декламационной выразительностью и рельефом, как и каждый отдельный звук его туше. Не все поняли и оценили рахманиновское *rubato* и *espressivo*, а между тем оно всегда находится в равновесии с основным ритмом и темпом, в контакте с основным смыслом исполняемого. Его ритм так же, как и звук, всегда включен в его музыкальную душу — это как бы биение его живого пульса.

Его интерпретации других авторов дают подчас иллюзию, будто сам он сочинил исполняемое. Но может ли без такого отождествления исполнителя с исполняемым вообще проявиться подлинное творчество исполнителя? Или же исполнитель обязан ограничиться ролью стилизатора? Но в таком случае приходится спросить: что, кроме данных нот, данного произведения, является достаточно верным документом, определяющим стиль его исполнения? Неужели биография автора или его историческая эпоха? Ведь раньше-то музыканты читали биографии любимых авторов только потому, что уже поняли и полюбили их музыку... Почему же теперь так часто рекомендуется пользоваться биографиями как ключом к пониманию самой музыки? Почему биографические факты должны освещать произведения, а не наоборот? А историческая эпоха (с которой, кстати сказать, большинство больших художников не в ладах) разве не постигается нами, художниками, главным образом художественной интуицией и именно через художественные произведения?

Стилизация есть не что иное, как подделка, маскарад. Это есть коллективно препарированная традиция, нечто вроде тех же ярлыков, которые так принято в наше время наклеивать на все явления искусства. Это заменяет (подменяет) нам понятие объективности. Для всех исполнителей одинаковая маска. Но в противоположность этому удобному способу подхода к исполнению существует иной, не менее удобный — это полная отсебятина, которая, в свою очередь, подменяет нам понятие индивидуальности. Оба эти приема (маска и отсебятина) практикуются исполнителями, не имеющи-

ми в своей душе должного контакта с исполняемым. Оба эти случая характерны тем, что обнаруживают действие соображения вместо художественного воображения.

Ценность и сила Рахманинова заключается именно в воображении, то есть в принятии в душу свою музыкальных образов подлинника. Его исполнение всегда творчески, всегда как бы «авторское» и всегда как бы «в первый раз». Он всегда, как истинный Баян, будто импровизирует, слагает неслыханную песню.

Еще слава ему, что он молчит, когда в душе его нет отклика; в бесконечном его репертуаре все же наблюдаются необходимые паузы, то есть некоторые пропуски авторов и отдельных произведений, с которыми у него нет контакта.

Темы его главных произведений суть темы его жизни — не факты из жизни, а неповторимые темы неповторимой жизни.

Его «Всенощная» изумляет нас не только богатством мастерства, красок, но главным образом таинственным сочетанием ритуальности подлинного живого религиозного чувства и самобытности.

Тема его вдохновеннейшего Второго концерта есть не только тема его жизни, но неизменно производит впечатление одной из наиболее ярких тем России и только потому, что душа этой темы русская. Здесь нет ни одного этнографического аксессуара, ни сарафана, ни армяка, ни одного народнопесенного оборота, а между тем каждый раз с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь свой рост подымается Россия.

В заключение вспомню о Рахманинове-дирижере. Грустно, что о таком дирижере приходится лишь вспоминать и что воспоминаниями своими поделиться можно лишь с немногими из нашего поколения.

Никогда не забуду Пятой симфонии¹ Чайковского. До Рахманинова нам приходилось слышать эту Симфонию главным образом от Никиша и его подражателей. Никиш, как говорили, спас эту Симфонию после полного провала ее самим автором. Гениальная интерпретация Никиша, его своеобразная экспрессия, его патетическое замедление темпов стали как бы законом для исполнения

Чайковского и сразу же нашли себе среди доморощенных, самозванных дирижеров слепых и неудачных подражателей. Не забуду, как вдруг при первом же взмахе Рахманинова вся эта подражательная традиция слетела с сочинения, и опять мы услышали его как будто в первый раз. Особенно поразительна была сокрушительная стремительность финала как противовес никишевскому пафосу, несколько вредившему этой части.

Но еще неожиданнее было впечатление от Симфонии g-moll Моцарта², давно уже получившего штамп куклы в стиле «рококо»... Не забуду этого рахманиновского Моцарта, неожиданно приблизившегося к нам, затрепетавшего жизнью и все же подлинного... Не забуду испуга перед ожившим «покойником» одних, радостного изумления других и, наконец, мрачного недовольства собою самого исполнителя, заявившего после исполнения:

— Это все еще не то, не то...

Другими словами, то, что нам казалось высшим достижением, для него самого было лишь одной из ступеней к нему... Да, Рахманинов, несомненно, кроме всего,—и величайший русский дирижер. Он, в противоположность большинству, им не сделался, а родился.

В наши дни, когда колокол стал помехой нашей цивилизации и постепенно вытеснен из жизни больших городов, мы, музыканты, особенно должны ценить каждый удар его, глубокий, властный звук, покрывающий собою всю уличную какофонию.

Монморанси
Апрель 1933 г.





И. С. ЯССЕР

МОЕ ОБЩЕНИЕ С РАХМАНИНОВЫМ

Встреч и общений с Сергеем Васильевичем Рахманиновым было у меня немного. Несколько частных бесед у него на дому и небольшая корреспонденция составляют почти что весь их количественный актив. Но в качественном отношении эти «соприкосновения» с покойным Сергеем Васильевичем представляются мне несколько более значительными и, во всяком случае, способными в какой-то степени заинтересовать современного читателя. Связанный же с ними чисто фактический материал, из коего многое сохранилось у меня в виде отрывочных, но своевременно сделанных записей, окажется, быть может, не бесполезным и кому-либо в будущем, при составлении исчерпывающей биографии Рахманинова или при историческом описании эпохи, в которую он жил и творил. Склонен думать, что одна уже эта возможность,— если б и не было иных обстоятельств,—является достаточным основанием для опубликования последующих страниц.

*

Мое первоначальное знакомство с Сергеем Васильевичем Рахманиновым относится приблизительно к осени 1931 года. Состоялось оно, помню, на его нью-йоркской квартире, куда я пришел по делам, связанным с деятель-

ностью русского музыковедческого кружка, функционировавшего здесь к тому времени уже более года. Свидание наше было заранее подготовлено Александром Ильичем Зилоти, которого я знал давно и который, присутствуя почти неизменно на собраниях кружка, чрезвычайно благожелательно относился к этому начинанию.

Так как, со слов последнего, Рахманинов имел не совсем еще ясное представление о цели моего посещения, то я стал ему подробно рассказывать о том, как по моей инициативе образовалась в Нью-Йорке русская группа, заинтересованная в обсуждении и разработке музыкально-исторических и теоретических вопросов и успевшая уже провести несколько научных заседаний.

В ответ на краткое вопросительное замечание Рахманинова касательно «практического» смысла этой работы, я напомнил ему, что, помимо громадного значения музыковедения, как самостоятельной научной дисциплины, оно обычно способствует еще и столь насущному всюду повышению культурного уровня рядовых музыкантов, а окольными путями и воспитанию вкуса к подлинным, нетлеющим музыкальным ценностям у широкой публики. Закончил я свою «интродукцию» откровенным заявлением, что имею намерение привлечь его — Рахманинова — к нашей работе, если, конечно, она ему в какой-либо степени импонирует.

— Но из кого, собственно, состоит ваша группа, — спросил в свою очередь Рахманинов, — разве здесь имеется достаточное количество музыкантов, интересующихся деятельностью этого рода?

Я назвал ему ряд посещающих наши собрания лиц, оговорившись, однако, что не все еще являются активными работниками в этом деле и что лишь некоторые читают специально приготовленные доклады, тогда как остальные либо принимают участие в дискуссиях, либо просто «прислушиваются» до поры до времени.

— А сами-то вы, конечно, тоже принадлежите к числу докладывающих? — продолжал расспрашивать Сергей Васильевич.

— Ну, уж «зачинщику» трудно было бы этого избежать, если б он и захотел. Но пока что, как и другие, я сделал всего лишь одно сообщение.

— О чем же именно вы читали?
— Об основах будущей тональной системы.
— Бу-ду-щей? — переспросил с некоторым удивлением Рахманинов и при этом как-то слегка повернул голову в сторону, словно прислушиваясь к незнакомому звуко сочетанию. — Что же это за система?

Я не ожидал «углубления» им этого вопроса. Однако дабы не отклоняться от главной темы нашей беседы и не отягощать его чрезмерным визитом, я предложил ему отложить свой ответ до более благоприятного случая, на что Сергей Васильевич согласился «без малейшего сопротивления».

— А пока что пришли бы вы, может, на одно из наших собраний, — добавил я тотчас же. — Послушали бы, посмотрели, чем занимаемся.

— Приду! — ответил он с неожиданной решительностью, а через несколько мгновений заколебался как-то, вспомнив, очевидно, о своем ограниченном досуге. — Где только найти на все время? Едва, знаете, поспеваю с собственными делами.

В заключение нашего разговора Рахманинов обещал серьезно подумать о моем предложении, но в то же время просил и запастись терпением:

— Такие вещи, — заметил он на прощание, — не следует делать наспех.

Вообще, хотя с чисто научной стороны Сергей Васильевич был как-будто заинтересован моим проектом, но нельзя было сказать, чтобы он им загорелся.

*

В ноябре того же 1931 года Рахманинов дал один из своих обычных фортепианных recitals в Карнеги-холл. Я пошел на этот концерт, главным образом, чтобы послушать его собственные Вариации на тему Корелли, исполнявшиеся тогда в Нью-Йорке впервые¹. Когда после окончания всей программы и бесчисленных бисов я зашел в артистическую, чтобы поблагодарить его за игру и за новое произведение, Сергей Васильевич, окруженный толпой жаждущих его рукопожатия, успел лишь сказать, что хочет со мной о чем-то побеседовать и что с этой целью устроит у себя свидание в ближайшие дни, как только

управится с некоторыми очень срочными делами. «Возможно ли, чтобы он успел уже прийти так быстро к какому-то решению?» — спрашивал я себя, вспомнив наш сравнительно недавний разговор.

Тем временем я поместил очень пространную статью в «Новом русском слове» об упомянутом выше произведении Рахманинова. И хотя отзыв этот был с музыкальной стороны весьма благоприятный, я все же счел нужным сделать указание, подкрепленное историческими фактами, что композитор допустил ошибку в отношении названия своих новых Вариаций. Общий смысл моего указания был тот, что разработанная Рахманиновым тема отнюдь не принадлежит Корелли, а является, в конечном счете, фольклорным продуктом, использованным последним в его знаменитой «Folies d'Espagne» наряду со многими другими (до и после него жившими) композиторами.

На следующий же день после появления этой статьи я получил приглашение зайти к Сергею Васильевичу. Как и в первую встречу, он после обычного приветствия сел тотчас же за свой письменный стол, на котором, в этот раз, лежала развернутая газета с моей статьей. С нее-то он и начал свой разговор:

— Прежде всего, я хочу поблагодарить вас за отзыв и за указание на мой промах. Однако... мне здесь не совсем ясна одна подробность.

— Какая же именно?

— Вот вы тут пишете, — вслух вычитывал Сергей Васильевич из газеты отдельные строки, передавая их частично своими словами, — что эта народная тема имела вначале несколько иное мелодическое строение и т. д. ... но что в своей окончательной редакции она была... уже использована некоторыми композиторами XVII века... между тем как первое издание Вариаций Корелли появилось лишь в 1700 году, то есть в самом начале XVIII, — так ведь?

— В общем, так.

— Но следует ли это понимать в том смысле, что версия Корелли абсолютно, то есть нота в ноту, совпадает с предшествующими ей «окончательными» версиями той же темы?

— Скажу вам по правде, что, перед тем как писать

свою статью, я не просматривал соответствующих сочинений всех этих композиторов; просто привел лишь факты, давно установленные музыкальными историками. Принимая во внимание, однако, некоторую долю свободы, практиковавшуюся в те времена композиторами при заимствовании общеизвестных мелодий, допускаю и без предварительного просмотра, что все эти версии одной и той же темы содержат некоторые различия в мелочах.

— Что вы в данном случае подразумеваете под «мелочами»?

— Ну, скажем, мелизматические украшения или не слишком заметные проходящие и вспомогательные ноты, быть может, даже и какой-нибудь дополнительный затакт и т. д., в отношении которых «разночтения» почти неизбежны. Но музыкальная физиономия самой-то темы настолько выпукла и характерна, что эти поверхностные различия нисколько, конечно, не изменяют ее сущности. Поэтому-то различия этого рода никак не позволяют назвать ее в одном частном случае «темой Корелли», хотя она и снискала себе наиболее широкую популярность через сочинение именно этого композитора.

Рахманинов, несомненно, и сам отдавал себе ясный отчет во всех этих несложных соображениях, но ему, видимо, хотелось найти более или менее веский предлог для оставления в неприкосновенности первоначального названия пьесы, которое уже проникло в концертные программы, ежедневную прессу, возможно, и в предварительные анонсы его предстоящего турне. Объективного же обоснования для этого предлога, к сожалению, просто не существовало в самой природе создавшейся ситуации. Позднее, впрочем, при опубликовании своего сочинения Рахманинов пришел все-таки к некоторому «компромиссному» решению (не безынтересному, вероятно, для музыкальных библиофилов), которое выразилось в том, что он изъясил имя Корелли из заглавия *Variations op. 42*, напечатанного на наружной стороне нот, но сохранил его внутри — непосредственно над первой нотной строкой.

*

«Кореллиевская проблема» была для Рахманинова все же лишь второстепенной в это мое посещение. Ибо, ко-

гда разговор о ней иссяк, Сергей Васильевич без промедления перешел, как он сказал, на более «существенную» тему, — ту, которую он имел в виду при мимолетней встрече со мной в артистической, после его недавнего концерта.

Рахманинов стал изъяснять мне, что его весьма занимает в настоящее время знаменитый средневековый напев *Dies irae*, который обычно известен музыкантам (в том числе и ему самому) лишь по его двум-трем начальным фразам, столь часто применяемым в различных музыкальных произведениях в качестве «темы смерти». Он, однако, хотел бы заполучить как-нибудь все остальные музыкальные строфы этого погребального напева, если таковые «вообще существуют» (в чем у него уверенности не было); он был бы также мне весьма признателен за помощь в этом деле, так как самому ему заняться необходимыми для этого поисками совершенно некогда.

Осведомился, между прочим, Сергей Васильевич и о значении оригинального латинского текста вышеуказанного напева, задал еще какие-то вопросы исторического и бытового характера и т. д. Он, помню, с особой озабоченностью упомянул о «полноте» нужных ему сведений касательно этой мелодии, не проронив, однако, ни слова о причинах его столь заостренного к ней интереса. Разузнать у него об этом, хотя бы путем деликатного опроса, я счел в тот день неудобным (о чем теперь сожалею), но общее мое впечатление было таково, что у Рахманинова появились какие-то значительные композиционные намерения в связи с напевом *Dies irae*. Во всяком случае, они были у него, как мне казалось, гораздо шире тех, что осуществлены им в симфонической поэме «Остров мертвых», где этот напев появляется лишь эпизодически, или в «кореллиевских вариациях», где он использован в несколько фрагментарном и завуалированном виде (быть может, даже и неосознанно).

Надо сказать, что я был в то время отлично знаком со строением и историей напева *Dies irae* (составляющего, как известно, часть католического Реквиема), ибо за несколько лет до этого специально им занимался и даже опубликовал по поводу него две или три статьи. Я ответил Сергею Васильевичу на все его вопросы (кроме точ-

ного значения латинского текста, успевшего уже отчасти выветриться из моей памяти); сказал ему, в частности, что остальные музыкальные строфы этого напева не только «существуют», но даже весьма интересны в мелодическом отношении и что, между прочим, начало одной из них (к словам *Lacrymosa etc.*) сходно по общему очертанию со вступительной темой Сонаты *g-moll* Метнера. Последняя подробность — особенно после того, как я ему тихо «на-свистал» обе мелодии подряд — еще больше, по-моему, разожгла интерес Рахманинова к напеву *Dies irae*.

Вслед за этим мы стали говорить о совершенно исключительной популярности и живучести этой «замечательной», по словам Сергея Васильевича, католической мелодии. Вспоминали попутно имена воспользовавшихся ею композиторов — Берлиоза, Листа, Сен-Санса, Чайковского, Мусоргского, Глазунова и многих других; некоторые из них явились, в этой связи, полной неожиданностью для Рахманинова. Между прочим, ему казалось мало вероятным, чтобы столь частое использование этого напева, а тем более проникновение его одно время и в русский православный обиход, могло явиться, как многие думали, лишь результатом какого-то молчаливо установившегося обычая среди композиторов, нуждающихся по временам в характерной и легко узнаваемой погребальной мелодии.

— Обычай, это, конечно, так, — недоверчиво заметил он, — но... похоже все-таки, что дело тут не только в этом!

Сказав это, Сергей Васильевич вдруг сразу умолк, не уточнив своей мысли. Но по тону его последних слов, насыщенных какой-то внутренней убежденностью, несмотря на внешнюю бесстрастность речи, чувствовалось, что, помимо «обычая», он имел в виду не одно только высокое и чисто музыкальное качество этой мелодии, но и что-то еще... Косвенное этому подтверждению можно ныне видеть в том, что, начиная с только что написанных Вариаций на тему Корелли, Рахманинов вводил мелодию *Dies irae* (иногда с некоторыми изменениями) буквально в каждое свое новое сочинение, используя ее, таким образом, не менее пяти раз, в общем счете, и побив в этом отношении все рекорды. Отсюда невольно приходишь к двум дополняющим друг друга заключениям: в о-

первых, что мелодия *Dies irae* имела для Рахманинова глубоко символическое значение, давно уже отвечавшее каким-то неотвязчивым его думам, особенно же в последние годы; и, во-вторых, что он в ней внутренне ощущал какие-то внемузыкальные элементы,— быть может, некие «зовы» из нездешнего мира,— и был даже, по видимому, склонен приписать это бессознательное ощущение не только себе одному².

Обо всем этом было бы, разумеется, чрезвычайно интересно поговорить тут же и более подробно с самим Рахманиновым. Но он что-то плохо поддавался на эту «удочку», и разговор наш, выскочив отчасти из музыкальной орбиты, уже как-то не совсем ладно клеился. Вследствие этого я нашел тогда наиболее благоразумным закончить его путем «внезапной модуляции» в мир конкретных и близких нам реальностей. Коротко говоря, я сказал Сергею Васильевичу, что в результате нашей беседы я знаю теперь точно, в чем заключается его просьба, и что я обещаю раздобыть все ему необходимое в самом ближайшем будущем. На этом мы в тот раз и расстались.

*

Весь музыкальный материал напева *Dies irae*, а заодно и некоторая историческая о нем документация и даже русский перевод оригинального латинского текста были мною вскоре посланы Рахманинову. В следующее наше свидание (о котором подробная речь впереди) он меня в первую же очередь тепло поблагодарил за эту услугу, но — как ни странно — не сказал ничего по поводу музыкального качества неизвестных ему доселе строф, их пригодности или непригодности для композиции и т. д. Я же, с своей стороны, решил, как и прежде, воздержаться от расспросов и ждать в будущем готовых «творческих плодов».

Последние, однако, появились не скоро и далеко не в той форме, в какой можно было ожидать. Лишь приблизительно через три года после получения Рахманиновым этого материала была закончена им (в августе 1934 года) Рапсодия на тему Паганини, в которой он воспользовался несколько раз мелодией *Dies irae*, но дальше ее всем из-

вестной начальной фразы не пошел. Я, помню, испытал даже с этой стороны некоторое разочарование, когда впервые услышал в ту зиму исполнение им с Нью-Йоркским филармоническим оркестром³ этого весьма примечательного, в других отношениях, произведения. «Неужто,— подумалось,— напрасно собирал я ему весь этот материал?»

Однако я быстро «утешил» себя тем, что, в конце концов, пути творчества неисповедимы и что, быть может, самое знание Рахманиновым всей мелодии целиком, самое проникновение его во все ее «закоулки», пусть даже и не использованные им тематически, наложило уже каким-то неведомым путем свою печать на сочиненную им музыку. Кроме того, спорадическое появление того же «лейтмотива смерти» в двух его последующих сочинениях — Третьей симфонии (1937)⁴ и «Симфонических танцах» (1941)⁵ — явно говорило о том, что его «счеты» с напевом *Dies irae* отнюдь еще не были покончены.

Никто поэтому не может сказать с уверенностью — по крайней мере в настоящее время — отказался ли Рахманинов окончательно от каких-то своих первоначальных и, видимо, более широких планов в связи с напевом *Dies irae* или, наоборот, не успел просто их еще осуществить. Для будущего же историка, который когда-нибудь сделает попытку всесторонне осветить этот эпизод, некоторую ценность представит, быть может, то обстоятельство, что в сохранившихся личных архивах Рахманинова отчеркнута его рукой следующая (третья) строфа посланного ему мною русского текста поэмы *Dies irae* («День гнева»):

Раздается чудесный звук трубы,
Он проникает в земные могилы,
Зовет всех предстать перед Троном.

Следует заметить, что эта строфа — единственная во всей поэме, окрашенная до некоторой степени в «музыкальный» колорит.

*

Когда после описанных выше бесед я зашел как-то к Александру Ильичу Зилоти, чтобы передать ему их содержание,— особенно первой из них, наиболее его занимавшей,— он, выслушав меня, заметил мимоходом, что

я, быть может, сделал «тактическую ошибку», не воспользовавшись вопросом Рахманинова касательно моей новой тональной системы и не рассказав о ней тотчас же, хотя бы в общих чертах. Ему почему-то казалось, что это могло бы каким-то образом усилить интерес Сергея Васильевича к моим музыковедческим планам вообще. Я объяснил, что это невозможно было сделать «на ходу», во время разговора на совершенно иную тему, но что, вне зависимости от моих планов, я был бы, конечно, совсем не прочь при случае изложить Рахманинову свою теорию, и притом предпочтительно полностью (для чего понадобилось бы, вероятно, не менее двух часов), а не отрывочно и на скорую руку. Зная, как занят обычно Рахманинов десятками всевозможных дел, Зилоти усомнился в том, чтобы тот согласился когда-нибудь на столь длительный «сеанс», но сказал, что поговорит с ним об этом в подходящую минуту и лишь не может сейчас точно сказать, как скоро.

Обещание свое Зилоти сдержал. Не прошло и двух месяцев, как Рахманинов, явно «подстрекаемый» Александром Ильичем, дал мне знать, что хотел бы подробно ознакомиться с моей работой, для чего предлагает прийти к нему такого-то числа (было это, кажется, в январе 1932 года) и воспользоваться, если нужно, временем между тремя и пятью часами дня.

Приглашение это было для меня одновременно и неожиданным и показательным. Я невольно подумал о том, что если Рахманинов решился потратить столь тщательно оберегаемое им время, чтобы получить представление о какой-то чуждой ему «будущей тональной системе», то, быть может, не такой он в душе непримиримый консерватор, каким его часто рисуют. Если же отбросить это предположение, — продолжал я соображать, — то не собирается ли уж он, ознакомившись как следует с моим трудом, «отчитать» меня за склонность к новшествам, чтобы знал я раз навсегда, чего стоят подобного рода теоретические попытки.

Как это ни звучит парадоксально, но последняя перспектива устроила бы меня в ту пору больше всего. Ибо работа моя была уже принята к печати, и пока она еще окончательно не пошла в набор, я, как всякий автор,

выпускающий свою первую книгу, прилагал все усилия к тому, чтобы в ее тексте, доводах, рассуждениях и доказательствах не оказалось «ни сучка, ни задоринки». А это, как известно, достигается наиболее успешным образом при помощи самой нещадной критики со стороны понимающих и даже не обязательно расположенных к автору людей.

К сожалению, расчет мой на такого сорта критику нисколько, в данном случае, не оправдался. Ибо, в продолжение всего моего двухчасового визита у Рахманинова в назначенный им день, я не слышал от него никаких явно выраженных похвал или порицаний, хотя это отнюдь не означало и какого-то безразличия с его стороны. Поскольку я мог заметить, его главным намерением было не столько подвергнуть меня критике, сколько «вобрать» в самого себя, как бы для информации, совершенно новые для него факты, взгляды и теоретические построения.

Покуда я излагал ему содержание своей рукописи страницу за страницей (что заняло около полутора часов), Сергей Васильевич, устроившись вблизи меня, сосредоточенно внимал моим словам и музыкальным иллюстрациям на фортепиано. Лишь время от времени прерывал он меня вопросами или краткими замечаниями касательно некоторых не совсем понятных ему пунктов. По окончании же этого изложения он сам еще молча повизился несколько минут с моими нотными таблицами и акустическими диаграммами, разбросанными по всему роялю. Наконец, сев в более удобное кресло и закулив папиросу, он стал высказывать с типичной для него «растановкой» ряд соображений, в которых отразились, пожалуй, гораздо больше его собственные музыкальные воззрения, чем его отношение к моей работе по существу. «Диалог» наш может быть здесь передан, разумеется, лишь в очень сжатом виде.

Рахманинов начал с заявления, что хотя теоретически моим построениям нельзя отказать в логике, музыкально он пока что с трудом представляет себе какую бы то ни было систему, выходящую за пределы двенадцати тонов в октаве, не говоря уже о том, что не понимает очень многого происходящего в нынешней музыке даже и в пределах этой общепринятой нормы.

— Быть может, — говорил он, — я бы и переменял свое мнение, если б мог реально прослушать вашу новую девятнадцатитоновую гамму; но ведь вы и сами оговорились, что производящих ее инструментов пока что нет и что даже вся ваша теория требует еще долгой опытной проверки. Что же касается музыкальной эволюции, которая, как вы утверждаете, неуклонно протекает в истории, то возразить против этого вообще, конечно, нельзя; но все же мне лично кажется, — да и не только мне одному, — что по части тональных систем эти перемены происходят гораздо медленнее и незаметнее, чем многие себе обычно представляют. Вы, вероятно, знаете, как Сергей Иванович Танеев любил изображать различные стадии музыкальной эволюции?

Я ответил отрицательно.

— Нет? — переспросил Сергей Васильевич с долей удивления. — Тогда стоит показать!

Он с готовностью сел за рояль, сыграл несколько тактов какого-то банального венского вальса и, широко улыбаясь, сказал:

— Это вот, по Танееву, означало первую стадию эволюции; — «А это, — говорил Сергей Иванович, — вторая стадия (Рахманинов повторил те же такты), и наконец, — заканчивал Танеев по обыкновению, — вот вам, пожалуйста, третья стадия!» (Рахманинов снова сыграл те же такты).

В качестве живой иллюстрации некоторых взглядов и «дискуссионных методов» всеми любимого в Москве С. И. Танеева эта музыкальная шутка была в известной мере любопытной. Однако я должен признаться, — и тем самым слегка отклониться в сторону, — что на меня тогда гораздо большее впечатление произвело то, как именно Рахманинов сыграл три раза подряд этот совершенно пустяшный музыкальный отрывок. В каждом его совсем как будто бы буквальном повторении ощущалось какое-то иное «дуновение», не объяснимое никакими словами и уж, конечно, не передаваемое никакой нотной записью; да, знаменитое «чуть-чуть» — этот центральный нерв всякого подлинного искусства — можно было уловить даже и здесь, в исполнении маленького кусочка ни на что не претендующего вальса! Насколько я мог тогда понять Рах-

Манинова, в его лукавой и тонкой передаче этих едва ощутимых интерпретативных различий (символов малозаметной эволюции!) и заключался весь смысл приведенной им танеевской иллюстрации.

— То, что вы показали, Сергей Васильевич, очень убедительно, — поспешил я высказаться в ответ на его быстро законченную демонстрацию, не упомянув, однако, к чему больше всего относилось мое замечание. — Но я, быть может, забыл вам указать, что теория моя не предрешает ведь никаких сроков касательно введения новой гаммы в будущую музыкальную практику; не предопределяет она, следовательно, и самого темпа музыкальной эволюции, который, конечно, очень далек от какой бы то ни было скоропалитности.

— И вы все же так находите, что стоит в настоящее время заниматься научным предугадыванием новой гаммы, даже если практическое введение ее в музыку — дело весьма отдаленного будущего?

— Думаю, что стоит, так как, помимо вероятной пользы для тех, кто придет нам на смену, результаты этих занятий могут косвенно оказаться ценными и для нас самих.

— Не совсем что-то понимаю... Почему «для нас самих»?

— Поясню примером из другой области: никто ведь нынче не упрекает, скажем, астрономов в том, что они якобы зря предаются каким-то предположительным вычислениям на миллионы лет вперед; ибо уже самая вероятность тех или иных астрономических выкладок для грядущих веков оказывает какое-то влияние на понимание некоторых явлений, случающихся в наши дни или замеченных в прошедшие времена. То же и в музыке: пытаюсь заглянуть в будущее, мы глубже проникаем в настоящее и с большим правдоподобием постигаем то, что произошло в далеком прошлом.

Наступила опять одна из привычных уже для меня рахманиновских «пауз».

— Не знаю, право, как насчет настоящего, — проговорил, наконец, Сергей Васильевич, — но вот относительно прошлого нельзя не признать, что некоторые ваши примеры, особенно ваши гармонизации китайских мело-

дий, подтверждают, как будто, эту возможность, оправдывают они ее, я бы сказал, и с художественной стороны, что особенно важно. Тем не менее, мне кажется, что даже и эти примеры выиграли бы в чисто музыкальном смысле, если бы можно было немного смягчить, по отношению к ним, строгость ваших новых правил.

— Смягчить, какими средствами?

— Когда вы раньше играли эти примеры, я все думал о том, что ведь есть, собственно говоря, возможность примирить ваши квартовые принципы гармонизации с обычными терцовыми, то есть с теми, что, по вашим словам, ложно применялись до сего времени к китайским мелодиям западными композиторами.

— Но как вы себе это конкретно представляете? — схитрил я, вовлекая его своим вопросом в новую музыкальную демонстрацию.

К моему великому удовольствию, Сергей Васильевич сел за рояль и, выбрав из общей нотной стопы одну из моих китайских гармонизаций, поставил ее перед собой на пюпитр. Затем, не сводя глаз с этого примера, он стал тихонько прилаживать друг к другу аккордовые последования двух различных систем — квартовой и терцовой. При этом, в зависимости от удавшихся или неудавшихся звучаний, он приговаривал время от времени почти про себя:

— Ну, вот так, например... или, быть может, так... нет, это, пожалуй, хуже... и т. д. — Выполнял Сергей Васильевич все эти соединения аккордов с возрастающей смелостью, постепенно прибавляя к гармоническому скелету не слишком сложные орнаментальные фигуры и стараясь сделать свое изложение как можно более «фортепианным».

Я сидел рядом неподвижно, боясь спугнуть нашедшее на Рахманинова увлечение гармонической головоломкой. Его попытка «примирительного» ее разрешения казалась мне особенно занятной потому, что благодаря некоторой доле квартовых созвучий общий гармонический результат приобретал иногда под его пальцами (и, конечно, помимо его намерения) слегка «модернизованный» оттенок. «Как бы только уговорить его закрепить все это на нотной бумаге? — подумал я. — Ведь если упустить настоящий

момент, пропадет навеки это живое свидетельство необычных для Рахманинова музыкальных интересов и, в частности, гармонических построений».

Между тем, утомленный уже отчасти своим экспериментом, Сергей Васильевич внезапно оборвал его на середине, пробежавшись в заключение не связанным с ним стремительным пассажем снизу вверх по всей клавиатуре.

— Вот так, приблизительно, я представляю себе слияние воедино обоих гармонических принципов,— сказал он, пересаживаясь на прежнее место.— Но вы-то, вероятно, найдете это недопустимым или как?

— Нисколько! Ваше «слияние» есть не что иное, как один из типов так называемой гибридной (скрещенной) гармонизации, которая в несколько более простой форме абсолютно неизбежна на промежуточной исторической стадии между тональными системами прошлого и настоящего. Ибо в этот сравнительно неустойчивый период музыкальной эволюции наиболее характерные элементы обеих тональных систем одновременно находят свое выражение в композиторской практике. Я бы мог совершенно точно проанализировать в этом аспекте весь ваш пример, если бы вы его записали — сейчас или позднее — и одолжили мне на день-другой. Может не поленились?

— Да что там записывать,— махнул рукой Рахманинов,— и без того все ясно!

Увы! Попытка моя склонить его к письменному закреплению этой интереснейшей гармонизации не удалась. Восстановить же ее по памяти, без риска серьезных погрешностей против оригинала, нет и не было, разумеется, никакой решительно возможности.

Чтобы не терять нити нашего разговора, я заметил Сергею Васильевичу, что если ему теперь совершенно ясен смысл его собственной «гибридной» гармонизации, то по простейшей аналогии нетрудно догадаться, что именно происходит в некоторых сферах современной и во многом непонятной ему музыки.

— Но в чем же здесь, собственно, аналогия? — не улавливая еще моего хода мыслей, спросил он.

— Да в том, что ведь и современная музыка находится сейчас на промежуточной стадии между дву-

мя тональными системами, но только более высокого порядка, то есть между системами настоящего и бессознательно предощущаемого будущего. И так как эта новая музыка неизбежно включает в себе те или иные элементы обеих систем, то ее так же следует рассматривать как явление гибридного характера.

Рахманинов слегка прищурил поднятые кверху глаза, словно перебирая что-то в своем мозгу, и, немного погодя, произнес с легкой усмешкой:

— Гм! *Se non è vero...*⁶

— Пусть и так! Но, приняв основные тезисы какой-либо теории, нельзя уже миновать и вытекающих из них заключений.

— Может быть, вы теоретически и правы,— опять отчетливо отделяя в своем представлении «теоретическое» от «практического», заметил он.— Но когда я подумаю о том, что из этой самой гибридности, как вы ее называете, вся нынешняя... грязь пошла, то во мне невольно закрадывается сомнение в правильности выбранного современной музыкой пути, равно как и в искренности ее представителей.

С этими словами Сергей Васильевич поднялся со своего места и стал медленно, с остановками переступать по комнате. Отвечая ему на последнее замечание, я сказал, что, в конечном счете, общее направление музыки, в том числе и «модернистической», есть результат не столько чьего-то сознательного выбора, сколько неукоснительного хода истории. Что же касается отдельных представителей современной музыки,— живых и уже почивших,— то едва ли все они заслуживают в этом отношении совершенно одинакового осуждения.

— Не кажется ли вам,— спросил я его под конец,— что в наше время было бы уже чуточку поздновато сомневаться, например, в искренности Дебюсси или Скрябина?

Рахманинов сделал еще несколько шагов, прислонился плечом к оконной раме и, глядя наружу, произнес, как бы погрузившись в воспоминания:

— Ну, Скрябин... это совсем особый случай...

Было что-то трогательное и в интонации и в содержании этих немногих слов, точно пожалел он где-то в

глубине души рано ушедшего из жизни и, быть может, «заблудшего», по его мнению, товарища юных лет. О Дебюсси Сергей Васильевич почему-то умолчал вообще, хотя кое-что из его сочинений он, кажется, исполнял иногда в своих концертах.

Когда я попытался сказать что-то в защиту некоторых других современных композиторов,— на мой взгляд далеко не бездарных и, во всяком случае, морально безупречных в делах искусства,— Рахманинов поспешил огорчиться, что осуждение его относится главным образом к «крайним» (слово это он произносил с особой неприязнью), но что среди остальных, по общему закону, несомненно есть исключения как в смысле внутренней порядочности, так и различной степени таланта. Имен последних, однако, он не назвал, хотя я и наводил его на это осторожными вопросами.

Беседовать на все эти темы можно было бы, разумеется, еще долго. Но, к сожалению, стрелки стоявших неподалеку часов предательски подбирались к пределу предоставленного мне времени. Поэтому, поддерживая еще слегка наш интересный, но уже «таявший» постепенно разговор, я стал вместе с тем укладывать в портфель свое разложенное по различным местам рукописное «имущество».

Был ли Рахманинов серьезно заинтересован предметом всей предыдущей беседы?

Возвращаясь в тот день домой, а также в продолжение нескольких месяцев спустя, я не раз задавал себе этот вопрос. Ибо от ответа на него в ту или иную сторону отчасти зависело занимавшее меня тогда определение подлинного психологического облика самого Рахманинова.

Правда, Сергей Васильевич, как я уже упомянул, очень внимательно прислушивался к тому, что я ему говорил, но черта эта была свойственна его натуре вообще. Его прирожденный такт, равно как и его уменье — я бы сказал: искусство! — выслушивать до конца каждого своего собеседника, отмечались многими лицами и неоднократно. Судить же о производимом на него впечатлении по случайным признакам также было нелегко, так как, за редким исключением, Рахманинов был чрезвычайно сдержан

во внешнем проявлении своих эмоций и, как правило, не слишком словоохотлив.

Однако когда осенью того же года я послал ему экземпляр своей только что напечатанной книги («A Theory of Evolving Tonality») и в сопроводительном письме предложил ознакомить его как-нибудь с новым и не вошедшим в нее материалом, то получил незамедлительный ответ, который проливает некоторый свет на поставленный выше вопрос. В этом ответном письме (от 21 октября 1931 года) Сергей Васильевич сначала высказывает сомнение по поводу возможности одоления им английского языка моей книги и вслед за тем прибавляет:

«Я отлично помню, как был заинтересован Вашим словесным изложением на родном, «человеческом» языке. С великой охотой встречаюсь с Вами, когда Вы сможете изложить некоторые дополнительные мысли и примеры».

Излишне говорить о том, что Рахманинов был слишком независимым во всех отношениях человеком, чтобы можно было почему-либо усомниться в искренности его слов. К тому же, по свидетельству близко знавших его людей, «фальшивость» какого бы то ни было рода была и вообще-то абсолютно чужда его характеру.

Само собой разумеется, что этот ответ Рахманинова ни с какой стороны не является свидетельством какого-либо «радикального уклона» в его собственных воззрениях, подлинная природа которых выявилась с достаточной определенностью в его замечаниях, возражениях и оговорках по различным пунктам нашей беседы. Но вместе с тем едва ли можно отрицать, что, несмотря на эти возражения, самое наличие в нем серьезного интереса к теоретической работе, упирающейся своим острием в проблемы будущей музыки, уже автоматически выбивает его из стана завязтых консерваторов, которых ведь ни с какой стороны не трогают темы этого порядка. Это обстоятельство может, таким образом, послужить лишним показателем того, что при всей верности Рахманинова многим установившимся музыкальным традициям ему отнюдь не были чужды и какие-то внутренние тенденции прогрессивного характера,—мысль, которую я позднее попытался развить подробно в специальной статье на эту

тёму, опубликованной в одном из номеров нью-йоркского «Нового журнала» (1943).

Возвращаясь к содержанию вышеупомянутого письма, отмечу, что предполагавшаяся в нем «дополнительная» наша беседа так и не состоялась. Намеченная Рахманиновым для этой цели встреча в конце рождественских праздников должна была быть отменена ввиду его перегруженной «страдной поры», как он любил выражаться. И хотя свидание это было не столь уже насущным, ибо о главном мы в свое время наговорились вдоволь, Сергей Васильевич все же искренно пожалел о невозможности осуществить его в назначенный им приблизительно срок, как это явствует из другого его письма (от 4 января 1933 года), содержание которого почти целиком составляют следующие строки:

«Как мне это ни грустно и ни досадно, но я никак не могу встретиться с Вами в январе. Очень надеюсь, что по возвращении своем в Нью-Йорк через два месяца и до отъезда моего в Европу я смогу найти время, и мы тогда поговорим о Ваших интересных работах».

Убедившись уже не впервые, как нескончаемо занят был Рахманинов своими собственными делами, и будучи осведомлен стороною, как много времени и внимания ему часто приходилось уделять и другим, я решил не напоминать ему больше об отложенном свидании. Не было у меня более особой надобности беспокоить его и прежними музыковедческими планами. Ибо к тому времени в Европе наступали уже черные дни, и людям там было не до музыковедения.

*

Прошло более двух лет, прежде чем мне довелось опять соприкоснуться с Рахманиновым, но на сей раз это произошло уже исключительно в письменной форме.

Незадолго до этого я занимался, в числе других работ, проблемой взаимоотношения русской народной песни и православных церковных напевов, равно как и их совместного влияния на творчество русских композиторов. Наиболее существенными при этом оказались для моих исследований неосознанные композиторами влияния. И вот, среди великого множества просмотренных мною

мелодий, я неожиданно наткнулся на древний и чрезвычайно интересный лаврский напев «Гроб твой спасе воины стерегущии», который в переводе на современную нотацию может быть представлен в следующем виде:



Напев этот сразу же произвел на меня впечатление оригинального прототипа общеизвестной и, в конструктивном отношении, значительно более развитой первой темы Третьего фортепианного концерта Рахманинова. Дальнейший и исчерпывающий музыкальный анализ не только подтвердил правильность моего первого впечатления, но еще и установил неизмеримо более глубокую и «органическую» связь между обеими мелодиями. Оставалось лишь решить, является ли эта связь результатом обычного в музыкальной практике сознательного тематического заимствования (что не представляет особо выдающегося интереса) или результатом того типа мелодического влияния, которое, как сказано, композитором не осознано.

Для полного выяснения этого пункта я решил обратиться непосредственно к самому Рахманинову, проводившему тогда весну и лето у себя в Швейцарии. Воздержавшись, в целях научной объективности, от преждевременного сообщения в моем письме об этой находке, я просил Сергея Васильевича ответить мне на ряд вопросов, касающихся возникновения, строения и характера интересующей меня темы его концерта. Обратное письмо Рахманинова (от 30 апреля 1935 года) пришло недели через три после этого вопроса и оказалось более пространным, чем можно было ожидать. Оно заключало в себе не толь-

ко последовательный разбор всех моих вопросов, но еще не мало дополнительных сообщений, личных ощущений и кое-каких косвенных соображений в связи с этой темой.

По техническим соображениям я опускаю в настоящем очерке все эти детали, равно как и мой собственный анализ обеих мелодий вместе с некоторыми музыкальными, психологическими и общими выводами, ибо исчерпывающая трактовка этого предмета требует совершенно особой статьи, которая и будет со временем опубликована. Здесь же я ограничусь цитированием лишь одного параграфа этого «швейцарского» письма, который прямо и бесспорно исключает предположение о сознательном заимствовании Рахманиновым его темы, откуда бы то ни было:

«Первая тема моего 3-го концерта,— пишет Сергей Васильевич,— ни из народнопесенных форм, ни из церковных источников не заимствована. Просто так «написалось»! Вы это отнесете, вероятно, к «неосознанному»! Если у меня и были какие планы при сочинении этой темы, то чисто звуковые. Я хотел «спеть» мелодию на ф[орте]п[иано], как ее поют певцы,— и найти подходящее, вернее, не заглушающее это «пение» сопровождение. Вот и все!»

Даже и этот небольшой эпистолярный отрывок содержит в себе, помимо чисто фактической информации, некоторый материал для размышлений о природе тематического заимствования в музыке, равно как и о роли сознательного и бессознательного начала в художественном творчестве вообще. Материала этого имеется, конечно, больше в остальной (и несколько специальной) части рахманиновского письма⁷. Однако подробнее обо всем этом в другой раз!

*

Мне остается рассказать о моей последней и непредвиденной встрече с Рахманиновым, которая случилась при не совсем обычных для нас обоих обстоятельствах. Произошло это на одном из собраний Общества друзей русской культуры в подвальной аудитории отделения Нью-Йоркской публичной библиотеки (на 145-й улице). Точно помню и дату: 28 ноября 1942 года — ровно за четыре месяца до кончины Сергея Васильевича.

Любопытно, что за многие годы существования указанного общества я никогда не видел Рахманинова на этих собраниях, хотя сам посещал их довольно часто, а потому допускаю, что он и вообще-то явился туда впервые. И по странному совпадению это был один из очень редких случаев, когда я выступал публично в непривычной для меня роли,— в данном случае как один из официальных участников прений по состоявшемуся, за неделю до этого, докладу профессора Г. П. Федотова на тему: «Демократия безрелигиозная и христианская».

Рахманинов сидел с группой близких ему людей в последнем ряду этого небольшого помещения и, как мне потом передавали, пришел туда задолго до начала, будучи, очевидно, недостаточно осведомлен о «пунктуальности» русских собраний вообще, вследствие чего и ждать ему пришлось, вероятно, немало. Меня попросили говорить в первом отделении, и я помню, как сейчас, пристально смотрящего в сторону эстрады Сергея Васильевича с облокотившимися на спинку пустого перед ним стула руками и зажатой в ладонях головой.

Выйдя потом в фойе во время перерыва, я лишь почти к самому его концу наткнулся на курящего там в одиночку Рахманинова, так что поговорить нам пришлось на сей раз совсем уж коротко. Чрезвычайно изменившийся со дня нашей последней встречи, Сергей Васильевич, как оказалось, не узнал и меня на эстраде,— отчасти, как он сказал, из-за того, что давно меня не видел, отчасти же потому, что фамилия моя была произнесена председателем недостаточно внятно.

— Но как это вообще вышло, что вы заговорили здесь на... немзыкальную тему? — спросил Сергей Васильевич с некоторым любопытством. — Впрочем, не подумайте чего-нибудь, — спохватился он тотчас же, — я ведь отлично понял, что вы сказали.

Не знаю, означало ли слово «понял» на языке Сергея Васильевича и то, что он одобрил мою речь. Но в ответ на его столь прямолинейно поставленный вопрос я вынужден был «сознаться», что, хотя мое сегодняшнее выступление здесь и случайно, тема его мне отнюдь не чужда; ибо при несколько ином стечении чисто внешних обстоятельств в давно прошедшие годы религиозная фи-

лософия, а не музыка, могла оказаться в центре моих жизненных интересов и устремлений.

— Однако же в конце-то концов вы все-таки остались музыкантом? — допытывался Сергей Васильевич.

— По-видимому, так. Но в профессиональном отношении это произошло почти что против моей воли... Одно слово — судьба!

— Да... одно слово, но какое! — тихо отозвался он, кинув в сторону папиросный окурочек.

Перерыв был уже на исходе, и мы оба вместе с публикой стали медленно возвращаться в аудиторию, обмениваясь по дороге отдельными фразами по поводу произнесенных речей. Предстоял еще заключительный ответ на них самого докладчика, которого Сергей Васильевич в прошлый раз не слышал, что, между прочим, еще больше усиливало для меня непонятность его прихода на сегодняшнее прения. Перед тем как уйти к себе в последний ряд, Рахманинов протянул мне руку на прощание, и я, пожимая ее, не удержался от того, чтобы спросить, что, собственно, привело его на это собрание.

— Выходит, что не только я, но и сами-то вы интересуетесь вопросами религиозно-философского характера? — закончил я свое к нему обращение.

Он попытался было сказать мне что-то в ответ, но, услышав вдруг голос председателя, готовившегося возобновить заседание, ограничился на ходу безмолвным жестом, который вместе с какой-то покорностью на его усталом лице говорил: «Думаю, что вовсе пройти мимо этих вопросов едва ли кому дано!»

Этой мысли, если я верно воспринял ее, суждено было оказаться последней, переданной мне Рахманиновым в здешней жизни.





Б. В. АСАФЬЕВ

С. В. РАХМАНИНОВ

Рахманинов в свои ученические годы уже был замечен и ласково приветствуем П. И. Чайковским. Его первая опера «Алеко» (1892) также привлекла к себе общее внимание и не только в Москве. С нею автор выступил вскоре и как дирижер в Киевском оперном театре. Быстро выдвинулся Рахманинов-пианист. Несомненно, личный и притом обаятельный композиторский почерк Рахманинова чувствуется уже в первых, очень юношеских опытах. Теперь они нам известны и пленяют не потому только, что это опыты ставшего всемирно известным русского музыканта в его триединстве: композитор, пианист, дирижер. Правда, если вчитаться в первые критические отзывы о Рахманинове (скажем, в московском журнале «Артист» за сезоны 1893/94 года и далее), то можно сделать интересные наблюдения: как будто несомненность рождения крупного русского таланта не оспаривается, но критика все же наставнически ворчит на юношу за проявляемую им смелость выступлений. Поблаиваются: не вздумал бы зазнаваться. Советуют постепенность и осторожность, а то ведь можно оступиться: ведь в садах досужей музыкальной критики всегда росло много колючего терновника, и надо сказать, что по мере творческого интенсивного роста таланта Рахманинова эти колючки тоже росли, и он очень скоро почувствовал, как больно они ранят. Но все-

таки первые признания вновь открытой звезды астрономами русской музыки были едва ли не единодушны.

Творчество Рахманинова, сразу ярко выдвинувшись, смело расцветало и, начав первый зрелый этап восхождения, а потом достигнув своей вершины и стойко на ней удержавшись, в общем охватило период времени чуть не свыше пятидесяти лет. Оно разместилось в эпоху между годами кануна кончины Чайковского (и А. Г. Рубинштейна, то есть 1893 и 1894) и годом пятидесятилетия со дня смерти Чайковского, то есть 1943, когда и умолк Рахманинов, чуть-чуть не достигнув своего семидесятилетия. Он родился 20 марта 1873 года, а скончался в ночь на 16/28 марта 1943 года.

В данном очерке мне захотелось восстановить творческий облик Рахманинова в полноте расцвета его таланта, приблизительно от начала ошеломляющего воздействия его Второго концерта до грустных встреч с ним в Петрограде, в дни перед отъездом на чужбину. Это не столько воспоминания младшего современника Рахманинова, сколько описание впечатлений и живых еще ощущений присутствия в былой петербургской музыкальной действительности рахманиновских произведений и им же исполняемой своей музыки. Для меня сознание этого присутствия всегда оставалось дорогим, душевно необходимым с того памятного утра, когда на репетиции одного из концертов Зилоти я впервые услышал игру Рахманинова, очарование которой с той поры никогда не исчезало. Не портрет его я воссоздаю, а пытаюсь выразить, чем волновала рахманиновская музыка в годы трудной борьбы за признание высоты помыслов композитора, упорно сводило его недругами в ранг «салонных авторов».

Помню из суммы первых впечатлений от явления Рахманинова: рыцарственно-строгий и суровый облик на эстраде, внутренняя волевая сосредоточенность, сказывавшаяся во всем том, что можно назвать благородством артиста в его соприкосновении с искусством — без тени панибратства. Как сейчас слышу поразивший меня ритм «менуэтного ре-минорного прелюда» и особенное рахманиновское интонирование именно сферы «d-moll'ности»: чудилось здесь и нечто бетховенское. Сразу же в пианизме Рахманинова волновали глубоко ошутимая им природа

и — повторяю — интонационно-фортепианная сфера то-нальности, а также абсолютное отсутствие механически привычного звукоизвлечения. Рахманинов играл тетрадь своих прелюдов очень гордо, словно делая открытый вы-зов собравшимся петербургским музыкантам, во главе с Римским-Корсаковым, и словно говоря: «Знаю, что моя музыка вам не понравится, но я — пианист, и каждый извлекаемый мною тон — в моей власти, и в нем я». За-помнились тогда чуткие пальцы Рахманинова и манера глубоко вводить их в клавиши, как в нечто очень упругое, упорное. Впоследствии много, много раз я множил и на-капливал свои впечатления. Хорошо слышу сейчас и Рах-манинова в совместной игре его сюит для двух роялей, и Рахманинова — тончайшего аккомпаниатора собствен-ных романсов (а однажды и дивного аккомпаниатора — толкователя романсов Чайковского, особенно «Ни слова, о друг мой», «Слезы», «На нивы желтые»), и Рахмани-нова в домашней обстановке с Зилоти, показывающего новую «бриллиантовую» редакцию скромного Первого фортепианного концерта, наконец, Рахманинова — дири-жера «Пиковой дамы» и своей Второй симфонии и т. д. и т. д. Но рельеф первого впечатления остался неизгла-димым.

Не буду нанизывать звеньев воспоминаний. Позволю только включить сюда, хронслогически для дальнейшего важное, сохранившееся у меня одно из писем Рахманинова 1917 года. Желая проверить список его произведений, я послал ему просьбу рядом с надписанными мною их на-званиями и опусами проставить собственноручные даты¹. Вот что я получил в ответ:

СОЧИНЕНИЯ С. В. РАХМАНИНОВА

Ор. 1. Concerto для ф[орте]-
п[иано] с оркестром

*1-я часть написана в
1890 году. Исполни-
лась мной на учени-
ческом концерте. По-
следние две части за-
писаны летом 1891.*

Ор. 2. Прелюдия и восточный
танец для виол[ончели]
с ф[орте]п[иано]

1892

Ор. 3. Morceaux de fantaisie:

1. Elégie
2. Prélude
3. Mélodie
4. Polichinelle
5. Sérénade

Осень 1892

Ор. 4. Романсы:

1. О, нет, молю, не
уходи
2. Утро
3. В молчанье ночи
тайной
4. Не пой, красавица
5. Уж ты, нива моя
6. Давно ль, мой друг

1891

1891

1889

Лето 1893

Ор. 5. Фантазия (картины)
для двух ф[орте]п[иано]
в 4 руки:

1. Баркарола
2. И ночь, и любовь
3. Слезы
4. Светлый праздник

Лето 1893

Ор. 6. Романс и Венгерский та-
нец для скр[ипки] с
ф[орте]п[иано]

Лето 1893

Ор. 7. «Утес». Фантазия для
оркестра

Кроме перечисленно-
го здесь был еще на-
писан тем же летом
духовный концерт,
исполнявшийся в Си-
нодальном концерте.
Хорошо помню, как
в октябре месяце то-
го же года встретил-
ся в последний раз с
П. И. Чайковским,
которому показывал

«Утес» и который со своей милой усмешкой сказал: «Чего только Сережа не написал за это лето! И поэму, и концерт, и сюиту и т. д. Я же написал только одну симфонию!»

Симфония эта была шестой и последней

Ор. 8. Романсы:

1. Речная лилея
2. Дитя, как цветок, ты прекрасна
3. Дума
4. Полюбила я на печаль свою
5. Сон
6. Молитва

Октябрь 1893

Ор. 9. Элегическое трио

Ноябрь 1893

Ор. 10. Morceaux de salon pour piano:

1. Nocturne
2. Valse
3. Barcarolle
4. Mélodie
5. Humoresque
6. Romance
7. Mazurka

Декабрь 1893—
январь 1894

Ор. 11. Шесть пьес для ф[орте]-п[иано] в 4 руки:

1. Баркарола
2. Скерцо
3. Русская песня
4. Вальс
5. Романс
6. Слава

Весна 1894

Ор. 12. Capriccio bohemien pour
grand orchestre

Лето 1894

Ор. 13. 1-я симфония

Январь—август 1895

Ор. 14. Романсы:

1. Я жду тебя
2. Островок
3. Давно в любви
4. Я был у ней
5. Эти летние ночи
6. Тебя так любят все
7. Не верь мне, друг
8. О, не грусти
9. Она, как полдень, хороша
10. В моей душе
11. Весенние воды
12. Пора

Сентябрь 1896

Ор. 15. Шесть хоров для женских или детских голосов с ф[орте]п[иано]:

1. Славься
2. Ночка
3. Сосна
4. Задремали волны
5. Неволя
6. Ангел

Были помещены в литературном журнале в 1895 году, издаваемом Д. Тихомировым. Название журнала не помню²

Ор. 16. Six moments musicaux
pour piano:

1. Andantino (b-moll)
2. Allegretto (es-moll)
3. Andante cantabile
(h-moll)
4. Presto (e-moll)
5. Adagio sostenuto
(Desdur)
6. Maestoso (C-dur)

*Октябрь—декабрь
1896*

Ор. 17. 2-я сюита для двух ф[орте]п[иано] в 4 руки:

1. Introduction

2. Valse

3. Romance

4. Tarantelle

} Декабрь 1900

} Апрель 1900

Ор. 18. Второй концерт для ф[орте]п[иано] с оркестром

2-я и 3-я части написаны осенью 1900. Исполнялись в декабре 1900 г. Закончен в апреле 1901.

Ор. 19. Соната для виолончели с фортепиано

Летом 1901

Ор. 20. «Весна». Кантата на текст Н. А. Некрасова, для баритона и оркестра

Январь—февраль 1902

Ор. 21. Романсы:

1. Судьба (к 5-й симфонии Бетховена)

2. Над свежей могилой

3. Сумерки

4. Они отвечали

5. Сирень

6. Отрывок из А. Мюссе

7. Здесь хорошо

8. На смерть чижики

9. Мелодия

10. Пред иконой

11. Я не пророк

12. Как мне больно

Март 1900

Апрель 1902

Ор. 22. Вариации на тему Шопена для ф[орте]п[иано]

Август 1902 —
февраль 1903

Ор. 23. 10 Préludes:

- | | | |
|-------------|-------------|------------------------|
| 1. fis-moll | 6. Es-dur | } <i>Весь 1903 год</i> |
| 2. B-dur | 7. c-moll | |
| 3. d-moll | 8. As-dur | |
| 4. D-dur | 9. es-moll | |
| 5. g-moll | 10. Ges-dur | |

Ор. 24. «Скупой рыцарь». Опера в трех картинах. Текст Пушкина

Сочинен в августе 1903. Закончен в феврале 1904.

Ор. 25. «Франческа да Римини». Опера в двух картинах, с прологом и эпилогом. Текст М. Чайковского

Написана летом 1904 г., за исключением сцены Паоло и Франчески (2-я картина), сочиненной еще в 1900 году, в июле месяце.

Ор. 26. Романсы:

- | | |
|----------------------------|--------------------|
| 1. Есть много звуков | } <i>Лето 1906</i> |
| 2. Все отнял у меня | |
| 3. Мы отдохнем | |
| 4. «Два прощанья» — диалог | |
| 5. Покинем, милая | |
| 6. Христос воскрес | |
| 7. К детям | |
| 8. Пощады я молю | |
| 9. Я опять одинок | |
| 10. У моего окна | |
| 11. Фонтан | |
| 12. Ночь печальна | |
| 13. Вчера мы встретились | |
| 14. Кольцо | |
| 15. Проходит все | |

Ор. 27. 2-я симфония (e-moll)

Октябрь 1906 — апрель 1907

Ор. 28. Соната (d-moll) для ф[орте]п[иано]

Январь — февраль 1907

Ор. 29. «Остров мертвых». Симфоническая поэма для оркестра *Весна 1909*

Ор. 30. Третий концерт для фортеп[иано] с оркестром *Лето 1909*

Ор. 31. Литургия св. Иоанна Златоуста *Лето 1910*

Ор. 32. 13 Préludes:

| | | |
|-----------|--------------|--------------------|
| 1. C-dur | 8. a-moll | } <i>Лето 1910</i> |
| 2. b-moll | 9. A-dur | |
| 3. E-dur | 10. h-moll | |
| 4. e-moll | 11. H-dur | |
| 5. G-dur | 12. gis-moll | |
| 6. f-moll | 13. Des-dur | |
| 7. F-dur | | |

Ор. 33. 9 Etudes-tableaux:

| | | |
|-------------|-------------|--|
| 1. f-moll | 6. es-moll | } <i>Зачеркнутые³ лежат у меня в столе. Напечатаны не будут. 6 этюдов ор. 33. Лето 1911</i> |
| 2. C-dur | 7. Es-dur | |
| 3. [c-moll] | 8. g-moll | |
| 4. [a-moll] | 9. cis-moll | |
| 5. [d-moll] | | |

Ор. 34. Романсы:

| | |
|----------------------------|--------------------|
| 1. Муза | } <i>Лето 1912</i> |
| 2. В душе у каждого из нас | |
| 3. Буря | |
| 4. Ветер перелетный | |
| 5. Арион | |
| 6. Воскрешение Лазаря | |
| 7. Не может быть | |
| 8. Музыка | |
| 9. Ты знал его | |
| 10. Сей день я помню | |
| 11. Обручник | |
| 12. Какое счастье | |
| 13. Диссонанс | |
| 14. Вокализ | |

Ор. 35. «Колокола»
 Ор. 36. 2-я соната
 Ор. 37. Всенощное бдение

Январь—апрель 1913
 Январь—август 1913
 Январь — февраль
 1915

Ор. 38. Шесть стихотворений
 для голоса с ф[орте]-
 п[иано]:

1. Ночью в саду у меня
2. К ней
3. Маргаритки
4. Крысолов
5. Сон
6. «Ау»

Август—ноябрь 1916

Ор. 39. Etudes-tableaux:

- | | |
|-------------|-----------|
| 1. c-moll | 6. a-moll |
| 2. a-moll | 7. c-moll |
| 3. fis-moll | 8. d-moll |
| 4. h-moll | 9. D-dur |
| 5. es-moll | |

СОЧИНЕНИЯ БЕЗ ОБОЗНАЧЕНИЯ ОПУСА

«Алеко». Опера

Экзаменационная за-
 дача. Апрель 1892

«Пантелей-целитель». Хор

Июнь—июль 1900

Письмо к К. С. Станиславскому

1908, осенью

Полька

Март 1911

«Сирень», транскрипция для
 ф[орте]п[иано]

Декабрь 1914

Из евангелия от Иоанна
 (гл. XV, ст. 13)

1914, осенью

«Многоуважаемый Борис Владимирович! Отвечаю на Ваши вопросы.

1) «Колокола» (клавир) Вам выслан.

2) Новые этюды из печати вышли.

3) Вариации 22-й оркестр играл в сокращенном и измененном виде. Предлагаю внести поправки в новую редакцию.

4) Теперь про Симфонию ор. 13. Что сказать про нее?! Сочинена она в 1895 году. Исполнялась в 1897. Провалилась, что, впрочем, ничего не доказывает. Проваливались хорошие вещи неоднократно, и еще чаще плохие нравились. До исполнения Симфонии был о ней преувеличенно высокого мнения. После первого прослушания — мнение радикально изменил. Правда, как мне уже теперь только кажется, была на середине. Там есть кой-где недурная музыка, но есть и много слабого, детского, натянутого, выпяченного... Симфония очень плохо инструментована и так же плохо исполнялась (дирижер Глазунов). После этой Симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова, и руки... Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на смотрины...

Если Вам понадобится что-либо еще от меня узнать, пожалуйста, пишите. Мой летний адрес: Москва, Кузнецкий мост, 6. Магазин Рос. Муз. Изд.

С искренним уважением
С. Рахманинов

13 апреля 1917».

Это драгоценное для меня письмо не требует комментариев, ибо в нем уже ясно звучит зерно дальнейшей душевной драмы, драмы — боюсь сказать — пожизненной Рахманинова-композитора.

Позволю себе лишь небольшое разъяснение касательно фантазии «Утес», упоминаемой в приложенном мною письме в связи с задушевным воспоминанием о Чайковском. Это из рецензии Н. Д. Кашкина в журнале «Артист», апрель 1894, № 36, о девятом симфоническом собрании Русского музыкального общества в воскресенье 20 марта: «Во втором отделении исполнялась новая фантазия для оркестра молодого композитора г. Рахманинова, уже успевшего

приобрести значительную известность. Программой для фантазии г. Рахманинову послужил один из рассказов А. Чехова — «На пути», но композитор дал своему сочинению название «Утес», потому что эпиграфом к рассказу послужило начало известного стихотворения. С. Рахманинов — крупный и сильный талант, но еще далеко не установившийся. В его «фантазии» видно и то и другое; но, во всяком случае, сочинение очень симпатично искренностью порыва и богатством оркестровых красок, которыми юный автор весьма удачно распоряжается. «Фантазия» не только очень понравилась, но, несмотря на свои значительные размеры, была повторена».

Беликая заслуга Рахманинова — в его напевнейшей мелодии. Здесь он упорно утверждал свою линию. Это не было теоретическим исканием. Мелодика Рахманинова всегда стелется, как тропа в полях, непридуманная, ненавязываемая. Подсказана ли она стихом, внушена ли симфоническим замыслом, напета ли чуткими пальцами Рахманинова-пианиста, в ней чувствуется плавное дыхание и естественность рисунка, рожденные сильным, но глубоко дисциплинированным чувством. В ближайшие десятилетия, последовавшие за смертью Чайковского, в творчестве русских композиторов занимали большое место преобразование его мелодического наследия и слияние богатств «группы пяти», то есть балакиревской школы, с новыми всходами: намечался лирический союз Петербурга и Москвы на почве особенно заметного романсного содружества. Конечно, наиболее сильная роль здесь и выпала на долю Рахманинова. В эпоху наступавшего ущемления мелодического принципа формирования музыки его дарование все время расцветало, как сугубо мелодийное: весь тематизм Рахманинова насквозь, даже там, где рахманиновская энергия ритма довлеет над композицией, пронизан дыханием мелодической свежести. Конечно, главная тема Второго фортепианного концерта поразила всех как душевное явление величайшей силы таланта и мужественной природы характера. Она была редкостью даже для русской музыки, уже испытавшей воздействия женственной изнеженности и увлечения звуковыми пряностями различных сортов. Прочная мелодическая основа, на которой покоилось здание рахманиновского композиторства, имела родником своим его своеобразный

волевой аристократизм и душевное благородство. Не своеволие, а непреклонность культуры чувства, культуры музыки как исповедания человечности. В трудную для русского искусства пору эстетических «изысков» их обольщения не могли заставить Рахманинова свернуть с его природного пути. Он глубоко страдал от жестких упреков в старомодности, отсталости, «салонности», но не уступал, храня в своей красивой художественной натуре свой этос—свое нравственное превосходство: честность перед своим дарованием. «Не хочу ради того, что я считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне, как в шумановской фантазии, тону, сквозь который я слышу окружающий меня мир», — так однажды выразился Рахманинов. Он упорно верил, что не обманывается, что это не «фальшивый тон» и что рано или поздно родной народ его услышит. В наши дни, когда только и начинается серьезное и вместе с тем радостное вникание в рахманиновскую музыку, его вера оправдана.

В далекие же теперь для многих дни восхождения этой музыки в былой России не всем удавалось услышать правду тонуса творчества Рахманинова. Вовне композитор не стремился исповедовать догматы национально-русского стиля; он не был фольклористом и не хвастал показным набором непременно и несомненно народных тем, что не помещало ему впоследствии написать превосходные тематические русские хоры с оркестром или открыть «до глубокого дна» русское начало в интонациях хорового культового пения и гениально-хоровом симфонизированном мастерстве посоперничать с великим по чуткости и практике хорового звучания художником этого дела—Кастальским.

Русское в музыке Рахманинова, то, что было ее мелодическим становлением, впитано было им из всего любимого им русского окружения, из русской действительности. Он понимал это, как Чехов, как Бунин. Тут дело не в «жанризме», не в стилизаторской изобразительности, не в драматургии характеров. Но если бы «Чайка» и «Три сестры» родились в сознании наичуткого их мастера, как пение русской женской психеи в цикле мелодий, подобных шубертовским родникам европейского лиризма XIX века,—эти мелодии и были бы насыщены тем тоном, что звучит, как несомненно неизбежно русское (именно русское, а не

«русское») в мелосе Рахманинова, как родящий стимул его напевности, вклиняющийся в душу.

И «Вишневый сад» прозвучал бы тоже рахманиновским тоном: в чеховской лирике ведь не оставалось ничего помещичьего и сугубо барского (скажем, фетовского), но зато чувство и поэзия русской усадьбы звучали неизбежно красиво, так красиво, как цвет черемухи, сирени и жасмина: вот тут уже мы всецело в пределах рахманиновских цветущих садов с лирическим же восполнением из тургеневского «Затишья» и поэтикой плачущих ив. Романсы Рахманинова, подобные «Сирени», «У моего окна», хотя и не являлись исповедованием символизма, в действительности были отражением атмосферы новой, тончайшей (но не утонченной модернистски) душевности и касанием музыки русской природы — качество, какое слышалось и в чеховской мудрой «Свирели», и в ряде лирических моментов у Бунина (Рахманинов не случайно нашел выразительнейшие, глубоко бунинские интонации в романсе «Ночь печальна»), и в страстно повышенном, ярком и сочном тоне, в страннических новеллах юного Горького. Кто умел чутко слышать музыку русской природы у только что перечисленных писателей, как новое постижение лирики слов, тот замечал в мелодическом рисунке рахманиновских романсов, прелюд и музыкальных моментов их образный, нежно и зыбко колышущийся подтекст настроений, угаданных современными мастерами русского языка, умевшими созерцать родную природу не только зрением, но и слухом.

Вспоминается один из дорогих для меня дней в далеком прошлом, в Пенатах у Репина. То ли это было после памятного для старых петербуржцев выступления Рахманинова-пианиста в симфоническом концерте Зилоти с исполнением цикла прелюд ор. 23, то ли после появления данного цикла в печати, но по просьбе В. В. Стасова, которому я не однажды играл эти прелюды, мне пришлось исполнять их и наиграть несколько романсных мелодий в Пенатах в присутствии также А. М. Горького и И. Е. Репина. Отмечу, что слушателями, в несомненной для них пышной талантливости композитора, была отмечена черта всецело русских истоков его творчества и особенно наличие пейзажа, не живописно-изобразительного, а подслушанного в русском окружении чуткой душой музыканта. Горь-

кий сразу метко определил: «Как хорошо он (Рахманинов) слышит тишину». Характерно добавил Репин о новом поле Глинки, Чайковского и Мусоргского рисунке в русском мелодизме: «Что-то не от итальянской кантилены, а от русских импрессионистов, но и без французского». Стасов — и это тогда едва ли не впервые — отметил яркий рахманиновский штрих, впоследствии глубоко вкоренившийся в его симфоническую ткань, в ритмы и интонации: «Не правда ли, Рахманинов очень свежий, светлый и плавный талант, с новомосковским особым отпечатком, и звонит с новой колокольни, и колокола у него новые». После этого, конечно, пришлось для сравнения неизбежно сыграть колокольный звон из «Бориса» в память о дорогом всем «Мусоргском». Но интересно все-таки, что, по-видимому, через си-бемоль-мажорный прелюд (ор. 23, № 2) Стасов уловил своеобразие в рахманиновских колокольных ритмо-звучиях, их сочность и праздничность: «...что-то коренное в них и очень радостное». Сильное впечатление, помню, оставил ре-мажорный прелюд (ор. 23, № 4); «озеро в весеннем разливе, русское половодье» (Репин). Впоследствии, много раз слушая незабываемые музыкальные росписи Рахманинова, — исполнение им мелодий-далей в собственной музыке, — вспоминал я это определение. Но при этом воображение добавляло образ могучей, плавно и глубоко, ритмично, медленно реющей над водной спокойной стихией властной птицы.

Преимущественное обаяние мелоса Рахманинова таится в его сосредоточенном «развороте», в скрытой силе, сдерживаемой на каждом глубоко уходящем тоне. Ф. М. Blumenfeld, не раз демонстрируя этот выразительный прием, говорил, что в данном отношении Рахманинов — вполне достойный соперник Антона Рубинштейна, и еще добавлял: «А вот еще — кто их знает — Шаляпин ему или он (Рахманинов) Шаляпину внушил секрет одухотворенности любого интервала». И в самом деле, не было ни одной неведомой обоим тропы на путях интервалов, которая не вела бы к осмысленнейшему — эмоционально и интеллектуально — «произнесению». Очевидно, для них обоих мелодическое в музыке и было всем в музыке — ключом к человеческому в звуках.

И вновь и вновь вспоминается романс «Есть много зву-

ков в сердца глубине», где, кажется, композитору хотелось поведать про свое коренное и существенное, сокровенное волнение: как становится в сознании музыканта. Характерно, что в пианизме его, при всей красоте воли, мужества и твердости, убежденности, уверенности каждого удара, все-таки за непреклонностью замысла ощущалось постоянное «рождение вновь» творческого процесса. Это ощущение передавалось силой выявления мелодического контура всей композиции, даже ритма, ибо и акцентный ритм, и ритм длительностей, и ритм цезур и «воздушных пауз», то есть еле уловимых «молчаний» и передышек (они были у Рахманинова столь же осмысленно прекрасны, как у Шаляпина), и ритм глубины дыхания — все, все было пронизано мелодической закономерностью чередований прилива, отлива и смен светотени, а главное, оваяно орлиным полетом, спокойной властью. Кто-то остроумно заметил, что у пальцев Рахманинова-пианиста воображение сказочницы Шехеразады. Не вернее ли сообщить его пальцам удивительный дар мускульной интеллектуальности или «ума осязания», то есть свойства, каким наделена вся античная скульптура, а также руки и кисть Микеланджело. Если удавалось кому-либо близко, очень близко наблюдать за руками Рахманинова во время концерта с эстрады (например, это возможно было за выходной дверью на эстраду в одном из петербургских концертных зал), тому не покажется странным определение работы его пальцев, как осязания великих скульпторов. Извлекаемые им звучности несли в себе такую осязательно образную нагруженность и силу сопротивления и упора, что казались видимыми и материально упругими: пальцы великого музыканта высекали из них генделевские по плотности и весомости формы с гибкой и целесообразной звуко-мускулатурой. Помню первое исполнение этюдов-картин. Враги музыки Рахманинова были так зачарованы потрясающим богатством фортепианных интонаций, открытых наизусть руками композитора-пианиста, что нашли определение своему несомненному восторгу в парадоксальной фразе: «В нотах, то есть в напечатанных сочинениях, никакой такой музыки нет — это всего-навсего магия пианизма и воображение рук, в музыке же — одна пошлость и бледность рассудка». Значит, либо эти люди не слышали нот, а только рассматри-

вали немые значки, либо Рахманинов не мог записывать своей музыки в интонационно-адекватном ее фортепианному звучанию облике. Но тогда он оказывался композитором «устного творчества», и все же, конечно, творчества, да еще с каким гениальным владением, «устно же», то есть в исполнении, скульптурно творимой формой. Таким образом, даже при самых враждебных оговорках, явление Рахманинова было необыкновенным, и он владел не мертвой архитектурой музыки, а живой, целеустремленной, направленной на восприятие слушателей, именно слушателей, а не зрителей, формой.

Скульптор по осязанию через клавиши впечатляющих воображение множества людей звукообразов четкой архитектуры, Рахманинов в безграничной «гамме оттенков» интонаций выступал как гениальный поэт человеческого «чувства тона», как осмысления звукообщения. В словесной речи рахманиновское интонационное дарование равнялось бы гению величайших мастеров ораторского искусства, особенно в сфере возвышенного пафоса от интонаций трагической скорби до величаво торжественного ликования, от забавной шутки до изощреннейшей лукавой иронии. С исключительной силой и мужественной энергией Рахманинов вцеплялся в клавиши, когда стремился передать суровейшие ритмо-наскоки звучаний (специфически рахманиновские острые клевания: они особенно были рельефны в его исполнении этюдов-картин, но раскиданы и в остальных сочинениях). Эти интонации в его музыке вызывают образ «бетховенских когтей», бетховенской страстности и львиности, волевой рыцарственной поступи. Подобного рода свойства, наличие которых в свое время почти никак не хотели расслышать в творчестве Рахманинова былые современники, свидетели его расцвета в пору русского модернизма, теперь все выпуклее и властнее начинают осязаться в ткани и динамике его лучших произведений. Конечно, стальной ритмике, как главной действующей стихии исполнительского таланта Сергея Васильевича — пианиста и дирижера, — отводилось много места даже в годы отрицания его композиторского значения и его крупной творческой индивидуальности. Но оставалось непонятным, каким образом происходило в столь могучем и цельном художественном организме деле-

ние на якобы вялого и рыхлого композитора, и на великолепного пианиста, и на одареннейшего дирижера, всегда доказывавшего своими выступлениями «вред традиционного предрассудка» об отсутствии у русских дирижерских талантов. А между тем цельность явления Рахманинова как музыканта всегда указывала на наличие в его произведениях ярких следов великой классико-романтической эпохи музыкальных титанов и, конечно, львиной повадки бетховенства, без нарочитого подражания бетховенской индивидуальности, как этого не было и у Чайковского.

Однако у последнего коренная природа его «беспокойного» симфонизма с особенной силой проявилась в драматургической коллизийности самой тематики. В музыке же Рахманинова очень страстное в своей творческой цельности объединение лирико-созерцательного склада чувства с волевым организаторским складом композиторски-исполнительского я оказывалось той «самостной сферой» личного созерцания, которой управлял ритм в значении волевого фактора: никакого деления творческого организма не было, не было и ритма, как иного от музыки безличного принципа. Но такова была природа композитора, что произведения его создавались в одновременности, как созерцание и действенное артистическое воспроизведение в одном лице, когда записанное становится лишь материалом для исполнителя-скульптора. Ритм, коренясь в музыке, передавался исполнителю, как ее кровообращение, пульсация, ибо рахманиновская музыка никак не существует только архитектурно: только в насквозь ритмически организованном воспроизведении она перестает быть кажущейся рыхлой. Интересно следить, как в нотной записи Рахманинова эволюционизировало мастерство обнаружения ритмического начала. Но не сразу далось Рахманинову перенести из своей исполнительской сферы в формы записи многообразие своего интонационного богатства как в области орнаментальной, так и в цементирующей музыку педальности — фортепианной и оркестровой.

Потому и не дается пианистам рахманиновское исполнение, что, при все увеличивающейся у него тщательности записи в количественном отношении, многие тонкие

интонационные детали от записи ускользали. Помню, как сильно ошеломляли Рахманинова партитуры Римского-Корсакова и особенно «Золотого петушка»: «...предел экономии, ничего лишнего — что записано, то и слышно, а какая оркестровая педаль», то есть он хотел сказать, какова интонационно-цементирующая связь внутри всей ткани, контролируемая внутренним слухом гениального мастера еще до слушания сочинения в оркестре. Рахманинов искренно признавался, что это качество ему не дается. Но он забывал главное: что в его собственных руках была палитра, требовавшая не меньшей чуткости и слуховой осязательности, чем оркестровая, и что с помощью ее он выработал в себе фортепианного колориста первоклассной чуткости, использовавшего для русской музыки классические уроки Шопена и Листа, особенно масштабы последнего. Мало того, он из скромности скрывал, что закономерности педальности и логика экономии в условиях атмосферы фортепиано соло — диалогов фортепиано и оркестра — совсем иного качества, чем только оркестровая цементировка. А в этих-то иных закономерностях он достиг уже в своем Втором концерте великих завоеваний, и чем дальше (Третий концерт), тем больше и точнее осознавалась им палитра фортепианности и симфонического диалогирования фортепиано и оркестра, с преодолением щегольства внешней виртуозности. На заключительном этапе своей жизни Рахманинов, наконец, нашел через принцип и форму симфонического диалога (особенно в Рапсодии на тему Паганини ор. 43 для фортепиано и оркестра, 1934) свой особенно чеканный и ритмически властный строй мышления, повлиявший и на весь его оркестрово-симфонический язык. В сфере же пианизма он сказал в конце концов столь веское слово, что теперь представляется, будто от наивно-романтической фактуры первых фортепианных опусов с их юношеской лирикой созерцаний «родного и дорогого» уюта до титанического стиля рахманиновской фортепианности, начиная с эпохи Третьего концерта и этюдов-картин, прошли не близкие нам, младшим его современникам, сроки, а века исканий.

Теперь, думается, можно понять, чем вызывались сильные разногласия в оценке Рахманинова и недоуменное разделение его личности цельного художника на композитора

и пианиста, далеко не равных, в период после Второго концерта. Годы были трепетные, лихорадочные, нервные, когда и в музыке преобладали интересы к новизне щеко-чущих нервы звуко сочетаний и к дразнящим изысканный слух раздражениям. Стремления Рахманинова к симфоническому монументализму и мощной виртуозности и прочности ритмопостроений казались повторением всего лишь унаследованных путей: скалой, выдвинутой искусством прошлого. А лирико-созерцательная полоса его музыки всей своей озерной плавностью и особенно задушевностью мелодической ткани со «стоячими» гармониями, в которых довели звукопространственная глубина и вескость над воздушностью импрессионизма и подвижностью звукомельканий, стояла в резком противоречии с бурно волнующейся современностью. Композитор никак не мог ощутить себя вне жизни. Он пламенно любил родину и, вероятно, по-своему любил глубже многих крикливых голосов со страниц газет и журналов. Но тогдашняя «беда» его (а на самом деле дальнорукость и проницательность) заключалась в неприемлемости тех из новых бысролетных течений, подражая которым, он потерял бы свое лицо и свое ощущение глубин русской жизни. Инстинктивно он чувствовал красоту, величие и правду тютчевских стихов («В небе тают облака»), подсказанных родной природой:

Чудный день! — Пройдут века —
Так же будут в вечном строе
Течь и искриться река
И поля дышать на зное.

Здесь для него, для его чуткой души, было основное, коренное, незыблемое, стойкое, главное чувствование. Если отсюда идти в глубь психики, то коснемся тех задушевных родников, где возникали лирические интонации и строй романсов, подобных обращению «К детям». Но в то же время Рахманинов совсем особенно принимал предгрозовые настроения и бурлящие ритмы русской современности: не разрушение и хаос слышались ему, а предчувствие великих созидательных сил, возникающих из недр народных. Он инстинктивно ощущал ритм как основу русской жизни и жизнедеятельности там, где большин-

ству — одним от восторга, другим от страха — чуялись пока только буря во имя бури, ломка и разрушение. Ритмы его музыки — фундамент ее пламенного пафоса — никогда не пели, как стихийные, нецелестремленные силы, а звучали стремлением достичь глубины русского национального характера через присущую ему волю к организации и собирательству народной энергии.

В замечательном преломлении Рахманиновым элемента музыки — ритма, не как отдельно стоящей и только регулирующей ее течение власти законов композиций, а как органически врожденного принципа развития, многие видели только качество исполнителя. Это от унаследованной привычки воспринимать и русскую жизнь аритмично и не чувствовать в ней упрямой воли строительства. Уже Бородин гениально, по-своему воплотил в музыке соседство красоты человеческого любования соками жизни с обнаружением сил, ею управляющих и властвующих над стихийностью. Недаром в музыке Рахманинова струя бородинства не однажды подмечалась. Но именно ему удалось музыкой же раскрыть строй русской души в ее исторически сложившейся особенности: в человечнейшем любовании тихими радостями жизни и одновременно в ее всегда тревожной внутренней настроенности (мелодика «встревоженных» ломких интонаций с настойчивыми ритмами). Это всегдашнее русское состояние — быть на чеку — так органично сплелось с мирными радостями быта, что вовсе не выражалось непременно воинственных фанфаронад в русском искусстве звука, а составляло особенную атмосферу постоянной душевной настороженности.

Как бывало уже у Бородина, эта настороженность находила свое выражение в нарушении величавой тишины и сосредоточенного покоя всплесками волн набата или в менее тревожном колорировании звуковой атмосферы колокольными созвуками. У Рахманинова колокольность вплетена в ткань музыки, становится в самых различных окрасках, толчках, ритмоузорах, ритмогармониях уже не только импрессионистским выразительным средством, а раскрытием психологических состояний встревоженного человечества. К своей поэме «Колокола», созданной в канун первой империалистической войны, Рахманинов подо-

шёл вполне последовательно из всего своего круга настроенных зовов и предчувствий тревог родины. Текст Э. По, да к тому же в бальмонтском переводе, оказался тут всего лишь канвой, «словесным представителем» глубоко вкоренившихся в сознании композитора вопросов к действительности.

Уже при всем эстетическом великолепии гениальной темы Второго концерта — темы мощного вздоха композитора — в ней слышится встревоженность начала века, полная грозных предчувствий. Суровая, властная ритмика не дает рахманиновскому ораторскому шафосу скорби расплываться в формальностях музыкальной риторики, но слушатель чувствует, что музыка столь напряжена, что может прорвать плотину ритма своей волнующей встревоженностью. Так бывает у Бетховена, и, конечно, Рахманинов, на тех страницах своей музыка, где приливы волн интонаций разбиваются о сдерживающие окрики управляющего ими ритма, уяснял перед собой смысл аналогичных бетховенских «аппассионатных» целеустремлений и тем острее оттачивал свои ритмы. Итак, рядом: интенсивнейшие порывы от величия внутренней душевной тревоги и сейчас же мощная организующая сила ритма, как оборона против душевного хаоса и прорыва плотины дисциплинированной воли стихией чувствований. Конечно, только в собственной авторской передаче можно было ощутить высокий смысл и благородство рахманиновских помыслов.

Но были иные ступени рахманиновских восхождений, когда тревожное становилось для него «ликом фатально-трагического» (стоит послушать для постижения таких страниц музыки Рахманинова его исполнение си-бемоль-минорной сонаты Шопена, где борьба волевого ритма с пульсами тревоги особенно остра) и, как я уже сказал, раскрытием страхов человечества. Постоянное беспокойство творчески сильных личностей — всегдашнее «зачем», вопрос к смыслу творчества и к настойчивой работе художника, прерывающейся бессмыслием смерти, — волнует некоторых композиторов особенно сильно по причине своеобразия внутренних психических свойств музыкально-творческого процесса. Но тем сильнее становится это волнение на пороге таких эпох, когда художественными на-

турами чутко осязается психика «Встревоженного» человека, а не только личная нервность.

Возвращаясь к поэме «Колокола», хочется поэтому добавить, что значительность коренящихся в ней раздумий обусловлена слиянием тревожных стадий в чувствованиях Рахманинова («к чему растить в себе творчество при оскорбительном непризнании: буду лишь концертирующим виртуозом») с интуитивным постижением им глубоких тревог в недрах русской жизни. Позже, через два года после набата, прозвучавшего нервным вихрем в «Колоколах» (1913), Рахманинов мудро утвердит себя в хоровом эпосе «Всенощного бдения» (1915), но поэма выросла органически и была глубоко душевно правдивым отражением симфонических звукоидей, давно накапливаемых сознанием великого русского музыканта. Потому «Колокола» звучат как произведение, выросшее из тревожных национальных психологических состояний: из всегдашнего русского «будь начеку» перед суровыми неожиданностями окружающей жизни, даже в краткие шаги радостей. «Всенощная» же умиротворила душевный строй композитора, как ответ, возникший из крепких корней народного эпоса о мире всего мира. То, о чем Римский-Корсаков так проникновенно и тепло сумел поведать в эпическом «Сказании о граде Китеже», потому и влекло Рахманинова, что слышалось как родное, высокоэтическое понимание глубин народного строя русской жизни, а не ее подчас хаотической внешности. Но зато при всем своем эстетическом восторге перед звуковой красочной роскошью тематически экономной партитуры «Золотого петушка» Рахманинов — это было в годы империалистической бойни — усомнился однажды в национально-этической ценности оперы и высказался в том смысле, что ему осталось непонятным: как это Римский-Корсаков с такой злой иронией посмеялся над глубоко народными идеалами защиты отечества, о которых он сам так мудро посоветовал в «Китеже». Между прочим, к такому мнению приближался и А. К. Глазунов, но с оговоркой: больше вина Пушкина.

Итак, казавшаяся в свое время только спокойно-созерцательной, звуковая эмоциональная атмосфера лирики Рахманинова была насыщена интуитивно глубоким чувством взволнованной психики русского человека предвоен-

ной поры, когда начинал трепетать вместе с внешними устоями жизни весь ее коренной склад. И не потому ли уже тогда «просто слушатели» русской музыки, столь тогда презираемые эстетамы—диктаторами художественных вкусов, тянулись к Рахманинову: в его правдивой, искренней мелодике дышали приволье родной страны и приветная скромность русской природы, как у Чехова и самых чутких мастеров пейзажа, а в его суровой и благородной ритмике отражались душевный строй всегда умевшего себя отстоять народа и эпос русских витязей. Немногие из тогдашних музыкантов, и даже среди молодежи, соблазненные «оранжереями звуконовизны», угадывали великую правду музыки Рахманинова и его всемерное право на надлежащее внимание. Он очень тосковал, не позволяя, однако, себе ни слова вымученной мольбы в ответ на обидное непризнание со стороны крупнейших знатоков, милостиво признававших в нем первоклассного пианиста, владевшего к тому же и ритмом, как чем-то извне ему присущим, а не исконной сущностью цельного Рахманинова, и к тому же реальной сущностью, которую мало кто ощущал в русской жизни и чье присутствие мало кто угадывал в скоплавшихся народных грозах.

В 1909 году, летом, Рахманинов написал свой целомудренный Третий концерт для фортепиано с оркестром. Начало его прозвучало глубоко занимательно: вместо величаво и гордо вздымающегося разлива музыки, как это было в знаменитом подступе к экспозиции Второго концерта с его ораторской динамикой, тут скромно, по-мощаровски, тепло и проникновенно (как в начальном аллегро соль-минорной симфонии, только еще простодушнее) запекает свою тему одногласно-рахманиновское фортепиано. Тема, словно бы лишенная стимулов к росту, как те осенние цветы, о которых Пушкин сказал, что они как:

Цветы последние милей
Роскошных первоцветов полей...

Чайковский-то знал очарование и соблазн развития именно подобных мелодий русских, «часов разлуки», как раньше это хорошо почувствовал Глинка в «тоске Гориславы». Пробудив своей начальной темой Третьего кон-



Н. А. и С. В. Рахманиновы, Н. К. и А. М. Метнеры в Лондоне
Фотография 1938 года



С. В. Рахманинов за дирижерским пультом
Фотография начала 1940-х годов

црта то, что Пушкин назвал «унылыми мечтаньями», Рахманинов с колоссальным размахом и силой развития музыки из жизнеспособного мелодического зерна преодолел «реквиемные (в смысле поисков душевного покоя) настроения», уже начавшие застилать его волю* к творчеству. Среди его симфонических диалогов (вариации фортепианные и оркестровые, сюиты для двух фортепиано и концерты для фортепиано с оркестром) Третий концерт рождается словно из краткой исповеди одинокой души, разрастаясь в песнь души (вовсе не субъективную, замкнутую, песнь для себя) и поиски места для себя в окружающей действительности: диалог, словно старинные прения жизни со смертью, опять по-новому выдвигает значимость рахманиновской ритмики, ни в каком случае не механизмирующей движения музыки, а вызывающей спор за ценность жизни и неизбежное возвращение к весне и радостям человечности. Ритм утверждает жизнеспособность рахманиновской музыки, внушая ей волю и душевный строй, а не покой безмятежности: тут коренное, рахманиновское, идейное становление. И оно опять сродни бородинским мыслям: Рахманинов, как и Бородин, не боится в своих медлительных симфонических раздумьях манящей ласки покоя, но лишь как момента, а не цели. Цель — это строй и готовность воли к защите и сопротивлению. Не потому ли прелестная лирика рахманиновской «Франчески» не дает в итоге законченного чувства удовлетворения: цветок расцвел и поник, не сопротивляясь, а вот финальные этапы концертов, сюит и вариаций — дело иное. Так бывало и на жизненном пути композитора: не раз образовывались лакуны, «паузы творчества», когда полученные от действительности удары потрясали его нервную систему и обрывали творческую линию (так было после неудачи с Первой симфонией, так — хотя в меньшей степени — в эпоху расцвета в борьбе с непризнанием, так — и особенно остро — в первые годы разлуки с родиной). А потом последовало последнее великое вос-

* Весной того же 1909 г. был написан щемящий душу «Остров мертвых» — музыка тишины и моря, — безусловно, также с тенденциями симфонического диалога, но в пределах только оркестра.

хождение, прерванное злой смертью. Живые силы бодрствующего внутреннего творческого ритма, пока организм был крепким, долго укрепляли Рахманинова и помогали ему преодолевать глубокий душевный кризис.

Прерываю мой очерк, доведя свой опыт восстановления творческого облика композитора, хранителя заветов великой поры русской музыкальной классики, до естественного предела. Позволю себе не касаться произведений, написанных за рубежом, за исключением только глубоко русской Третьей, последней его симфонии. Она во многих, многих отношениях является симфонией воспоминаний о родной почве, и потому в ней проникновенно отстоялось то, что в лирике Рахманинова годов борьбы за отстаивание прав своей музыки, то есть период творческого расцвета, предшествовавшего заключительному периоду мудрой зрелости мастера, было особенно исконным, но завлакивалось порой разного рода «инакостью» и излишней загроможденностью. Через краткое напоминание о волнующих моментах Третьей симфонии подытоживаю высказанные мною на предшествующих страницах основные мысли.

Одним из пленительных, завораживающих моментов рахманиновской лирики всегда были своего рода «стояния», застывания музыкального развития на какой-либо особенно понравившейся композитору и привлекавшей его внимание интонации. Мысль как бы останавливалась. Она созерцает или, может быть, озирается в мире явлений, как бы отыскивая путь-дорогу дальше, отыскивая луч маяка, чтобы плыть к нему — к надежде, к верному другу. Но бывает и так, что Рахманинов вклиняет в музыку заманчивые данные извне: мелодические обороты порой напоминают пастуший наигрыш или представляют собою краткие попевки из старинной культовой мелодии — «зачин гласа».

Любопытна также привязанность Рахманинова к интонациям, невольно ассоциирующимся со звонами. Их движение — постепенное раскачивание и, наконец, звонкий, ясный перебор. В колокольных переливах, переборах и в звонких отзвуках, может быть, ямщицких бубенцов и колокольчиков, вообще в лирике «колокольности», в разлитии по воздуху «волн звона», композитора привлекала

красота мерного развертывания, расцветания, наконец, разбега музыкальной интонации.

Звуковыми наплывами, набеганием волны за волной чаще всего и наполняется симфоническое развитие рахманиновской музыки. То колыхание за колыханием, почти шелест; то всплеск за всплеском; то раскачивание за раскачиванием; то чередование мощных «полнозвучий» (напоминаю опять хотя бы начало Второго фортепианного концерта).

В «созерцательных» эпизодах играет большую роль красивый, типичный рахманиновский орнамент—мелодичный, плавный, спокойно расцветающий. Так нежатся струи русской прихотливо извивающейся степной речки. Можно долго и далеко идти вдоль нее, любуясь сменами и оттенками окружающего пейзажа. Трудно не любить подобного рода рахманиновские медленные восхождения, изгибы, завитки и колыхания музыки, когда мелодический рисунок словно нехотя расстается с каждым своим красивым поворотом и извивом. Недаром эпоха рождения рахманиновской мелодии совпадает с развитием русского лирического пейзажа, в котором живопись моментами столько же видится, смотрится, сколько одновременно и слышится.

Я робко пытаюсь схватить словами самое существенное в особенностях лиризма и вообще музыкально-поэтической речи Рахманинова — и вокальной и инструментальной. Три отмеченных свойства («опевание» неподвижной мелодической точки, прихотливые образы звонов и перезвонов и, наконец, орнаментальная напевная звукопись) встречаются почти всегда в типичных для композитора произведениях.

Развитие творчества Рахманинова не было бурным, мечущимся. Оно обычно колебалось в переходах от лирических, узорно-мелодических, ясных созерцаний к пафосным (порой даже по-надсоновски надрывным) мелодрамным ламентациям. В эти крайности вклинялись мужественные «страницы радости» — праздничной настроенности и весеннего «зеленого шума». Здесь пела юность, сказывалась свежесть воображения, но рядом вдруг воздвигались некие преграды в виде облаков заблудившегося воображения или пласты тяжелозвонкой риторики (приме-

ры имеются во Второй симфонии). Это страницы «рахманиновского барокко», по музыкальной сути своей порой обманчивые весомостью, как гора пуховых подушек. Выдвигаю столь досадные явления на творческом пути Рахманинова, как неизбежные отклонения от главной цели: к глубокой ясности созерцания.

В Третьей симфонии обобщаются рахманиновские лучшие свойства. В ней три обстоятельные части, но в среднюю (медленную) включено как бы скерцо — порывистое движение в прерывистых ритмах воинственно-маршевого натиска.

На таком же движении основано в первой части Симфонии все центральное развитие. Идет подъем (рахманиновские наплывы звуковолн, одна за одной). Дыхание сперва беспокойное, короткое. Паузы частые: словно чтобы захватить воздух. Но тема ускоряется: порыв к далекой цели, стремление в неведомую страну, там, за перевалом, или погоня за сказочным образом красоты, как Ивана-царевича за Жар-птицей, — все сильнее, все напряженнее. Растут силы, крепнет дыхание. Порывистость переходит в волевой натиск. Начинаются яркие, более длительные нарастания. Наконец, будто предел напряжения — характерный рахманиновский набатный, колокольный наплыв (разумеется, это не бытовой звон, а образ колокольно звучащей атмосферы).

Начало Симфонии: из тишины, из дали, из раздумья. Музыка рождается из прекрасной своей русской архаической напевностью вводной, как мотто, мелодии запева. Резкий всплеск, будто взвился занавес. Опять тишина, в которой возникает подголосок (минорная «терция кукушки»), и на нем выразительная лирическая распевная тема, оказывающаяся вскоре же источником многообразнейших превращений, стимулом интереснейшего развития, о котором уже было сказано.

Средняя (медленная) часть Симфонии: созерцание, дума, переходящая в беспокойство. Исходная мысль (соло валторны на арфных аккордах) — трансформированная начальная попевка Симфонии, но шире распетая, как голос вещего певца у синя-моря или бел-озера. Дальнейшее раскрытие музыки — перемежающиеся наплывы и шелесты «звуковых струй», над которыми реют, словно перистые

и нежные облака (мелодии-попевки). Или это лет птицы лебедя над «таким покоем». О многом, многом, «настроенчески» прекрасном, задушевном, пейзажно-русском, говорит музыка адажио: такое чувство охватывает, когда закатной порой в странствованиях на севере выходишь среди леса к озеру, лесом хранимому и замороженному, и поддаешься очарованию тишины.

В последней части Симфонии преобладают «переливы-перезвоны», типичные для Рахманинова: среди наплывов мелодий звенит воздух, то радостно и светло, то тревожно и настороженно, то ликующе. От этого финала остается хорошее, цельное впечатление, а от всей Симфонии такое чувство, будто слух совершил неспешную прогулку «в садах человеческого сердца». Лучшим страницам музыки Рахманинова всегда были свойственны подобные состояния, как и лучшим поэтическим прозрениям русских художников-пейзажистов. Впрочем, русский лирический напевный пейзаж сам является сердцем русской живописи.

Партитуру Симфонии Рахманинова нельзя назвать оркестрово-красочной. Ее «тутти» — звучности всего оркестра — не приковывают особого внимания. Но зато инструментально-напевный рисунок отдельных голосов, который сплетается, переливаясь своими тембрами, составляет одно из привлекательных свойств стиля Рахманинова.

Интересна ритмика Симфонии. Выразительность пауз-цезур, пауз-передышек, разрезающих и синкопирующих напев и тем самым его напрягающих, контрасты короткого дыхания и широкого, плавного — вся эта взволнованность движения музыки лишь усиливает впечатление стройности и мерности развития мысли Симфонии по раз намеченному пути.


Третья симфония Рахманинова примыкает к лучшим традициям русской симфонической классики. При этом она ближе к бородинскому лирико-эпическому становлению, чем к реалистической драматургичности Чайковского. Она — крупное явление в эволюции национально-русского симфонизма. Конечно, Рахманинов менее драматург душевных коллизий, чем мастер сказа и развития музыки в чреде превращений, как Глинка в «Руслане» и Бородин в «Игоре» и симфониях. Потому так примечательно и

рахманиновское искусство вариаций. Симфонии Рахманинова возникли на жизненно далеких расстояниях друг от друга, словно подытоживая прожитые творческие годы. В них раскрываются и сплетаются лучшие стороны его глубоко созерцательной, насыщенной проявлениями правдивого, цельного чувства музыки, не знающей грубой чувственности. Одухотворенная лирикой сердечно-горестных замет и гимнами восторга и любви, обращенной к великой родине композитора, музыка эта начинает теперь, вместе с вновь открытой Первой симфонией, свою новую, светлую жизнь.





ПРИЛОЖЕНИЯ



В. Д. СКАЛОН

ДНЕВНИК
(1890 год)

14-го июня

Александр Ильич сегодня совсем собрался умирать: у него ночью была наша знаменитая холерина, а он вообразил, что у него холера и даже рак. Нет человека мнительнее его; сама Вера Павловна над ним смеется. Она рассказывала, как он раз подавился косточкой и бежал без шапки к доктору по всему Подольску к великому изумлению дачников. За завтраком мы не могли без смеха смотреть на жалкое лицо Александра Ильича. После завтрака все отправились в первый раз рвать садовую землянику на грядках в огороде. Только деревенские жители знают, какое наслаждение есть ягоды прямо с куста! Какая тётюша добрая, как она нас всех балует! Видно, что для нее радость доставлять своим гостям удовольствие. Наташа сегодня с утра не в духе, потому что она с тетей едет в гости к [неразборчиво] в новом розовом платье; это розовое платье составляет ее отчаяние; фасон ей не нравится, она уверяет, что оно узко, душит и поэтому дергает его во все стороны в надежде разорвать. Я в первый раз видела Наташу сердитой и не могла не рассмеяться, глядя на ее надутое, жалкое лицо. Митя подъехал в ту минуту, когда тебе подавали лошадей, и он успел заметить Наташино неудовольствие и подразнить ее. Действительно было несусло уезжать на целый день от нашей развеселой компа-

нии к какой-то скучной девице и тащиться двадцать верст по грязи, но тетя побранила Наташу и обещала часто водить в гости, чтобы отучить от капризов; бедная моя Наташа уехала со слезами на глазах. Вера Павловна удивила нас: позвала неожиданно в столовую и угостила всю компанию какао, после чего мы опять пошли бродить в парк.

Татуша ужасно любопытная, и когда хочет узнать что-нибудь, то замучает человека, а заставит его сказать, что ей надо. Сегодня она задалась мыслью выпытать у Мити, в кого он влюблен, и вот она пристала к нему и пыталась часа два; нечего и говорить, что на этот раз я ей желала удачи и старалась не проронить словечка из их разговора; наконец, я даже присоединилась к ним. Мы перебрали всех общих знакомых барышень, но Митя все не признавался. «Напишите только начальные буквы ее имени», — предложила Татуша. Митя подошел к березе и начертил на ней палочкой две буквы, но так быстро и неясно, что мы не разглядели. Первая буква была похожа на И или Н, а никак не на В, как я надеялась. Мне стало досадно, и я отошла в сторону, но Татуша, конечно, не успокоилась и продолжала приставать. Когда мы уже подходили к дому, я видела, что Митя нагнулся к Татуше и шепнул ей что-то на ухо. По выражению их лиц я поняла, что она наконец добилась своего; у обоих был вид несколько сконфуженный; я опять подошла и услышала следующую фразу: «Имя вашего соперника Константин», — я поняла, что Митя любит Нину Толбузину. Так вот кто она! А я надеялась, что покорила его сердце; ужасно досадно! Я задумалась. Мы все расположились на ступенях террасы; я молчала. «Вера Дмитриевна, Психопатушка, что это вы так строго смотрите, настоящая генеральша, даже страшно подойти такому бедному странствующему музыканту, как я», — и Сергей Васильевич сел рядом со мной, причем свои длинные ноги протянул до самой последней ступеньки. «Какая каланча», — подумала я и улыбнулась. — «Вот так-то лучше, — заметя мою улыбку, сказал он. — Можно вас посмешить?» Я, конечно, позволила, и мы разговорились, но о совершенно серьезных вещах. Сергей Васильевич рассказывал мне про свое детство и жизнь у Зверева; бедный, сколько он натерпелся горя! Немудрено, что у него характер стал такой неровный. Вижу теперь, как нехорошо су-

дить о человеке по первому впечатлению; как Сергей Васильевич в Москве нам всем не понравился! А теперь, не знаю, как сестры, а я положительно нахожу его милым. Тетя и Наташа вернулись в половине девятого. Перед чаем мы еще пошли в молодой парк полежать на свежем сене. Сашок вдруг вынул из кармана какой-то смешной инструмент и стал на нем очень мило наигрывать какую-то немецкую песенку. «Поздравляю, теперь Сашок изведет нас своей Акулиной, — объявил Сергей Васильевич. — Слушай ты, музыкант-психопат, сыграй куплеты Трике». Саша заиграл, но не мог докончить и опять перешел на свою песенку. «Что это за инструмент?» — спросила Татуша. — «Как, Туки, вы не знаете, что такое окарина? Ай, как стыдно!» И Сашок заиграл еще с большей яростью. Так мы не могли его заставить замолчать, пока не ушли домой. Наташа под впечатлением своей поездки продолжала быть не в духе, а тут еще Сергей Васильевич пристал к ней: «Что, Тунечка, верно, не в кого было стрелять? Это не то, что Москва со Шнелем! Ах, Вера Дмитриевна, если бы вы видели, как она прострелила Шнеля, ну сразу насквозь! Я видел из соседней комнаты и спрятался: чего доброго и меня нечаянно заденет!» — «Отстань, молчи, Сережа!» — шепнула Наташа на самых высоких нотах (она всегда пичит, когда взволнована), но когда Сергей Васильевич разойдется, его нелегко унять! — Однако, что это я о всех этих пустяках пишу, когда на душе у меня должно быть так тяжело! Ах, Митя, Митя! Обманул ты меня. Ты любишь Нину! Но ведь Нина далеко, вряд ли он когда-нибудь ее увидит. Есть надежда, что он ее разлюбит, и тогда, конечно... О да, все устроится к лучшему, только не надо унывать!

15-го июня, суббота

Сердце вещун; оно меня не обмануло: моя вчерашняя надежда превратилась в действительность! Вот в чем дело: Татуша сегодня получила письмо от Оли Лантинг, в котором сказано: «Передай Дмитрию Ильичу, что его отец мне сказал, в кого он влюблен; ему страшно нравится твоя сестра Вера». Боже, каких усилий мне стоило скрыть свою радость и казаться равнодушной при чтении этих слов! Рот мой невольно складывался в блаженную улыбку,

и мне пришлось отвернуться. Татуша подозвала Митю и тоже показала ему письмо; к сожалению, он стоял ко мне спиной, и я не могла видеть выражения его лица. «Почему папа может знать?» — только сказал он. — «Вы, верно, ему писали, — ответила Татушка. — Позвольте вас поблагодарить за роль ширмочки, которую вы меня заставляли играть. *Ce n'est pas un très joli rôle, mais c'est un joli rôle*¹, — как говорит Бенердаки», — продолжала она и с язвительной улыбкой присела перед Митей. Значит, она тоже думала, что он за ней ухаживает, и ей теперь досадно. «Бедная Тата!» — подумала я. Они ушли, а я осталась сидеть в столовой на кресле у окна и погрузилась в приятное раздумье, пока меня Миссочка не позвала делать английскую диктовку. Ну и наделала же я ошибок в этой диктовке! Миссочка не могла понять, отчего я такая рассеянная. Весь день я наблюдала за Митей, но мне не удалось остаться минутку с ним наедине!

Хочу сегодня описать, как мы проводили день в Ивановке, но перед тем допишу второе важное событие сегодняшнего, 15-го июня: вечером M-lle Jeanne и я гуляли у парников, и мы обе съели по яблоку. Конечно, это еще немного рано, и если бы сестры меня увидели, то порядочно бы впустили, но я знаю, что никогда не заболела, а ждать еще я больше не в состоянии. Теперь приступаю к описанию дня. В восемь часов все, кроме супругов Зилоти, готовы. Дядя нередко встает в пять часов, чтобы съездить в поля до жары. В половине девятого начинается общая беготня по саду и преимущественно по Красной аллее: кто пьет кумыс, кто воды, кто горькие травы. M-lle Jeanne в это время заваривает кофе, а если ей случается запоздать, то Сашок уверяет, что она видела во сне мифического «cousin Charles». За кофеем всегда очень весело; все болтают, смеются и при этом истребляют невероятное количество чудных кренделей и пышек. Сверху в это время несутся необычайно жалобные звуки рояля. Это Соня играет ненавистную «музыку». С восьми до пяти часов один музыкант сменяет другого, и бедный рояль не замолкает ни на минуту — в этом году ему, верно, приходит конец.

После кофе болтаем еще несколько минут около большой скамейки перед домом, и потом нас всех силой тащат

заниматься от девяти до одиннадцати часов. Тетя посылает Наташу играть, Миссочка ведет Лелю и меня за рукав на наш балкон, а Татуша, которую Сергей Васильевич называет своим Ментором, таким же способом уводит Сергея Васильевича до нашей гостиной в павильон; там она садится за пядьцы, а Сергей Васильевич перекладывает в четыре руки «Спящую красавицу» Чайковского. Он попросил у мамы разрешения писать у нас; в большом доме ему мешают рояли. Однако и до нас весьма ясно доносится игра Александра Ильича, и мы нередко бросаем учиться и слушаем его, когда он учит что-нибудь красивое; чаще всего он играет Rondo Beethoven'a «Die Wut über den verlorenen Groschen»², Вариации Чайковского, Концерт Грига и со вчерашнего дня Фантазию Пабста на «Ев[гения] Онегина»; последняя вещь просто восторг. В течение этих двух часов я нередко сбегая за тетрадкой или карандашом, причем всегда захвачу карамельку или шоколад. Сергею Васильевичу тоже не сидится, и он убегает в большой дом то за бумагой, то за нотами, то за советом к Александру Ильичу. Мама отдыхает после вод или пишет письма в своей комнате; тетя Варя занята с Феоной, или с садовником, или лечит больных крестьян, которые с бóльшей охотой обращаются к ней, чем к доктору. Ника и няня возятся в песке около павильона, дети Зилоти — в беседке; иногда при случайных встречах происходят столкновения. Александр Ильич играет, В[ера] П[авловна] караулит мужа, Сашок слоняется из угла в угол и все не решается приняться за заданное сочинение. Соня и Володя заняты с M-lle Jeanne, дядя Саша, когда не в отлучке, беседует с приказчиками. (Илья Матвеевич Зилоти называет Сатинскую болезнью — любовь всех трех дядей к разговорам с приказчиками). Два раза в неделю Наташа приходит в половине одиннадцатого за Сергеем Васильевичем, и он занимается с ней для Зверева, при этом они каждый раз спорят; он уверяет, что только что расписался и Наташа нарочно пришла раньше времени, а Наташа сердится и пищит на самых высоких нотах: «Ты просто не хочешь со мной заниматься». Ровно в одиннадцать часов мы сбегает с балкона, а Наташа из биллиардной. Сергей Васильевич усаживается за рояль и в продолжение двух часов играет все один и тот же

этиод Шлецера. Александр Ильич тоже продолжает играть, и музыка гремит на всю Ивановку. Сестры и я нередко ходим к Сергею Васильевичу поболтать и развлечь его, за что он всегда очень благодарен; я приношу ему ягоды, и он каждый раз говорит: «Ну спасибо вам, Психопатушка. Вы добрая, хорошая!» А случись тут Наташа, он прибавит: «Не то что Тунечка, никогда не подумает о двоюродном брате, ей бы только все Шнеля угощать!..»— И Наташа каждый раз обязательно обидится. Сестры, Наташа, Сонечка, M-lle Jeanne, а с ними Соня и Марина любят купаться, между одиннадцатью и двенадцатью; при этом четверть часа всегда проходит в поисках ключа от купальни. Я им ужасно завидую и потому редко хожу смотреть, как они купаются, а когда хожу, в лодку сажусь и качаюсь в ней, глядя, как они плавают и шалят на большой доске. Через несколько дней привезут ванну из Тамбова и я буду купаться в ней, что, конечно, менее приятно, но все же будет меня освежать. Все эти дни стоит жара смертная и перемены в погоде не предвидится. Слава богу, наконец-то мы видим летом летнюю погоду. В половине первого раздается неистовый звон на дворе. Это Адриан сзывает всех к завтраку. Все являются весьма быстро, так как все голодны, есть даже такие, которые являются до звонка и бродят вокруг закуски. Александр Ильич, мама и дядя особенно любят пирог из печенки и усердно друг друга угощают до прихода молодежи. Во время завтрака музыка не прекращается; бедный Сергей Васильевич продолжает играть свой вечный этиод ровно до часа и потому завтракает один.

В Ивановке настроение у всех всегда прекрасное, поэтому за всеми трапезами смех и шутка не прекращаются. Александр Ильич дразнит Веру Павловну, смеется над тетей и мамой, уверяя, что у дам всегда секреты, и тетя действительно каждый раз шепчет маме что-нибудь на ухо, и обе хохочут. Сашок трещит без передышки, то есть действует на нервы своему vis-à-vis³ Александру Ильичу. «Цуныка, замолчи на минуту, дай послушать»,— скажет он. Сашок смолкнет, думая, что Александр Ильич к чему-нибудь прислушивается. «Вот так лучше»,— скажет тот, Сашок рассмеется и через минуту опять начнет барабанить. В час Наташа отправляется в свою комнату учить-

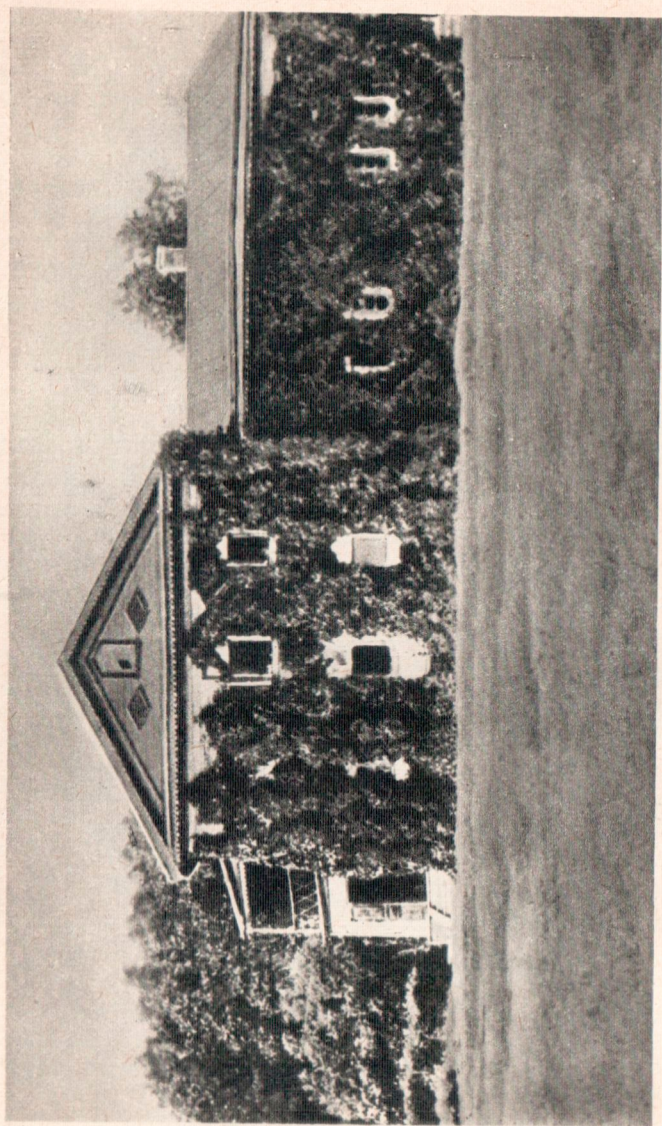
ся, Леля идет писать сочинение, Татуша вышивать или читать, а меня Миссочка тащит наверх играть. В бильярдной всегда очень жарко, и я играю весьма лениво, но когда дело доходит до игры в четыре руки, то бедная Миссочка приходит в полное отчаяние. Когда же случается, что в конце урока Александр Ильич с Сергеем Васильевичем приходят наверх сыграть партию в бильярд, то у нас обоих уходит душа в пятки, в глазах мутится, пальцы заплетаются, и мы расходимся на каждом шагу. Александр Ильич только тряхнет головой и пресерьезно скажет: «Сережа, а ведь хорошо барышни играют». Он, наверное, не может понять, к чему таких бездарностей заставляют учиться музыке. В два часа меня сменяет Леля, а я иду учить историю с Татушей. Сергей Васильевич в это же время опять приходит к нам писать, а Александр Ильич садится за рояль и не выходит из кабинета до пяти часов. Мама идет к тете Варе наверх, это их час сплетничанья, как они сами говорят; они перебирают все родство и знакомых; дядю Сашу очень забавляет их слушать, и он всегда присутствует при сплетничанье, лежа на кровати и отдыхая. Мне во время урока истории постоянно попадает от Татуши, которая очень требовательна, нетерпелива; я имею обыкновение учить факты, не запоминая ни имен, ни года, и это ее выводит из себя. В пять часов Леля, я и кузины свободны; я всегда бегу к тете и пью воду с сиропом или ем конфеты и варенье; потом захожу поболтать с Сергеем Васильевичем, который опять отзванивает свой этюд от трех до пяти часов. Не могу понять, как у него хватает терпения и силы; впрочем, он сознается, что трудно и спина утомляется. Леля часто сидит тут же в углу на диване и зачитывается «Войной и миром», несмотря на то, что строгая сестра Наталья находит, что она молода для этого чтения. (Боже, сколько было споров по этому поводу между Александром Ильичем, Митей и Сергеем Васильевичем!) В четыре часа Наташа занимается теорией под надзором самой тётюши, потом обе кузины работают с M-lle Jeanne, мы же с Миссочкой отправляемся в парк. В пять часов занятия прекращаются, и все собираются около большой скамейки и сообщают друг другу, что голодны, особенно жалуется на голод Александр Ильич. Евгений и Адриан весьма равнодушно

накрывают стол, затем удаляются в кухню, причем приказывают торопить Кирилла. Тогда нетерпение Александра Ильича переходит границы. «Они сели играть в карты с Кириллом,— восклицает он,— вот Адриан ходит валетом, а Кирилл бьет его королем». Наконец, Евгений и Адриан появляются с блюдами, и Соня, Володя, Ника и Милюся — все бросаются к колоколу, несмотря на то, что вся компания налицо. За обедом я каждый день ссорюсь со своим соседом Сашей, который обязательно заезжает в мою тарелку. У Веры Павловны ни с того, ни с сего заболевают зубы, и Сашурка должен провести рукой по ее щеке,— тогда все проходит. У Евгения глупая привычка вдруг нагнуться к тете и сообщить ей на ухо что-нибудь, касающееся хозяйства, причем тетя каждый раз пугается и бранит его. Во время обеда строятся планы относительно катанья в поле и Кусты. После обеда все общество сидит на большой скамейке и крыльце.

В семь часов подаются экипажи, то есть линейки, телега для Володи и Сони или верховые лошади для них и Саши. Собственно, Наташа и Соня должны по очереди ездить на Иноходце, но Наташа почти всегда уступает Соне и предпочитает ехать с нами на дрогах. После этой прогулки часть компании, то есть иногда Миссочка или Наташа, катается на лодке, причем гребут Сергей Васильевич и Митя, когда он здесь. Не знаю, отчего Наташа редко соглашается ехать с ними и предпочитает ждать нас в купальне; у нее странный характер; иногда на нее находит какой-то каприз, и тогда от нее ничего не добьешься. Я до сих пор не поняла, отчего она не любит эти прогулки. На пути от пруда домой останавливаемся выпить стакан парного молока. В девять часов опять раздается неистовый звон, и мы идем чай пить и хохотать, так как хохот вечером обязателен. Все ссорятся за место, у всякого свой абонированный стул. Когда разливаем чай Наташа и я, то нас изводят, уверяя, что мы угощаем бурдой. Одна Соня никогда не изъявляет претензий; ей лишь бы скорей допить свою кружку кипятка с микроскопическим куском сахара, ни до чего другого ей дела нет, такая оригиналка! За чаем Александр Ильич опять дразнит Веру Павловну и затем прибавляет: «Афанасий Иванович улыбнулся, довольный, что ему удалось напугать Пульхерию



В. Д. Скалон и Н. А. Сатина
Фотография 1890-х годов



Имение Ивановка Тамбовской губернии
Фотография

Ивановну». Ведь не правда ли, Милюся, мы с вами те же старосветские помещики». Вера Павловна только ответит своим неумным «ха-ха». С последним глотком чая на нее *soit disant*⁴ нападает какая-то необычайная усталость, и она удаляется в свою комнату, куда и Александр Ильич обязан за ней следовать. Если ему вздумается только выйти на балкон подышать вечерней свежестью, то Вера Павловна моментально является со страшной зубной болью и страдальческим лицом. Нельзя не надивиться терпению Александра Ильича. Вся остальная компания сейчас [же] после чая идет на воздух. Старшие сидят на большой скамейке, а молодежь идет в беседку перед *pas de gents*⁵, а иногда в парк. Мы все ужасно любим этот момент дня; во всей Ивановке господствует какая-то особенная тишина и довольство, и на душе так легко и отратно. Веселое настроение сменяется серьезным, и разговоры ведутся самые душевные.

Дядя очень строг с Наташей, и ровно в десять часов ее усыпают спать; только по субботам ей позволено оставаться больше. Мы же сидим часов до одиннадцати, пока мама не пошлет Настю или Адриана звать нас домой. По введенной Митей моде, он и Сергей Васильевич доводят нас до нашего флигеля, и здесь мы прощаемся, будто расстаемся не до следующего утра, а на целый год; разговорам нет конца. Когда же Мити нет в Ивановке, то Сергей Васильевич один нас доводит, и прощанье происходит куда быстрее и спокойнее. Татуша каждый раз скажет: «Вот еще день прошел, как быстро время идет и нельзя его удержать. Цените, цените эти золотые дни, не скоро мы опять такие увидим». И мы все это сознаем. Но слава богу, мы еще не прожили и пол-лета.

Бедная Татуша должна идти к маме и сейчас ложиться, мы же с Миссочкой и Лелей еще выходим на балкон полюбоваться на небо и звезды, еще поболтать и посмеяться, пока, наконец, усталость не возьмет верх и не заставит нас лечь.

16-го июня

Сегодня в ночь неожиданно вернулся дядя Саша; мы все этому очень обрадовались; так хорошо, когда дорогой дядя с нами! За завтраком поэтому все были еще более

оживленны, чем обыкновенно. Александр Ильич совсем расхотелся и смешил нас до упаду, говоря всякие нецензурные вещи про кисель из крыжовника. Тетя Варя казалась совсем несчастной, мама делала строгое лицо. Впрочем, и она легко прощает Александру Ильичу его не вполне цензурные выходки, когда берет во внимание, какой это золотой души человек. Еще сегодня мы имели случай убедиться, насколько он лучше своей жены. Ванюше эти дни что-то нездоровилось; Вера Павловна, конечно, на это не обратила внимания; зато Александр Ильич посоветовался с тетей Варей и собственноручно дал Ване касторки, и когда тот расплакался, взял его на руки, стал бегать по миллиардной и занимать его, пока он не успокоился. Это нас всех тронуло. Сергей Васильевич не мог нахвалиться на своего обожаемого профессора и двоюродного брата. «Наталия Дмитриевна, ведь, правда, что это не человек, а золото? Ведь второго такого на свете нет; если бы вы только знали, до чего он добр, душа-человек! А она (то есть Вера Павловна) ему в подметки не годится; дрянь, терпеть не могу», — кипятится он. Вера Павловна и он сильно друг друга недолюбливают.

Мы сегодня в первый раз надели свои шушпаны; они темно-синие с пестрыми концами в виде отделки; это прелесть что за красивый и удобный костюм. У Веры Павловны, Наташи и Сони точь-в-точь такие шушпаны, а у Тагуши белый, шитый разноцветными шерстями и блестками. Александр Ильич все на него любит, что очень сердит Веру Павловну, а Сергей Васильевич пристаёт, чтобы Ментор в конце лета подарила его ему на память.

Вечером был неприятный сюрприз. Пришло письмо из Лукина; дядя Жан (Jean) приехал на несколько дней, и вместо того, чтобы потревожиться приехать посмотреть на всех ивановских жителей, он вызывает дядю и маму к себе. Удивительный эгоист! Тетя очень недовольна, да и есть от чего: дядя Саша вернулся только сегодня, а завтра уже опять должен скакать в Лукино. После долгих совещаний все уже было решено, что мама и дядя выедут завтра утром в пять часов в Лукино и вернутся вечером. Тетя же решила, чтобы не терять времени, съездить к Сатиным и Соловым. Терпеть не могу, когда кто-нибудь уезжает из Ивановки даже на несколько часов! Александр Ильич ре-

шил, что мы по этому случаю должны праздновать св. лентя, но мама, конечно, на это не согласилась.

17-го июня

Сегодня совершенно неожиданно вышла крупная неприятность, но, надеюсь, она пройдет без последствий и скоро будет забыта. Мама и дядя уехали чуть не с восходом солнца; тетя с Митей и Наташей тоже уехали часов в одиннадцать, так что за завтраком осталась одна молодежь и Зилоти. Все утро мы не учились, а праздновали святого лентя, провожали тетю и т. д. После завтрака Татуша пошла вышивать, а Миссочку и меня послали играть на рояле. Не прошло и пяти минут, как прибегает наверх Сергей Васильевич: «Александр Ильич прислал сказать, чтобы сегодня не играли, решено весь день праздновать и никому не заниматься». Я перестала играть и не знала, на что решиться. Но Миссочка воздействовала: «It is not his business, Miss Tate told we were to play, and so we shall do it»⁶. — Я снова заиграла. — «Да ведь я говорю, что профессор не велит сегодня играть, он берет все дело на себя, — кипятится Сергей Васильевич, — я не дам вам играть». Миссочка сделала красная, как рак, и помчалась за Татушей. Тем временем Сергей Васильевич заставил меня встать и сам сел за рояль. Татуша прилетела тоже вся красная, но со строгим, внушительным лицом напустилась на меня, как я смею пользоваться маминым отсутствием, чтобы лениться, что она должна за меня отвечать перед мамой и т. д. Сергей Васильевич сделал тоже сердитое лицо: «Ведь Александр Ильич берет это на себя. Он сказал, что запрет рояль на ключ, если музыка не прекратится», — настаивал он. — «Так пусть придет, запрет рояль, я даже очень рада буду, тогда с меня действительно спадет ответственность, а пока прошу вас встать и пустить Веру». Сергей Васильевич ушел, и я опять заиграла. Татуша постояла, послушала и, довольная одержанной победой, ушла вниз. Мы думали, что тем дело и кончилось, но вышло иначе. Оказалось, что Александр Ильич страшно обиделся, надулся и ушел в свою комнату, а перед обедом велел заложить телегу и шарабан и уехал с Верой Павловной, Сашей, Соней и Володей в Кусты за бабочками. Нечего и говорить, что это нам было страшно неприятно. Я отыска-

25*

ла Сергея Васильевича и потребовала, чтобы он объяснил, в чем собственно дело, отчего Александр Ильич вздумал запретить нам играть. Сергей Васильевич мне, наконец, толком все рассказал: Александр Ильич хотел нам сделать удовольствие, доставив лишний праздник. Сергей Васильевич должен был отыграть свои два часа до трех, а тогда все вместе поехали бы пикником в Кусты. Мне было ужасно неприятно, что все вышло так глупо и мы напрасно обидели Александра Ильича. Я побежала к Татуше объяснить ей, в чем дело; она сидела на дворе в беседке и старалась читать, но видно было, что она сама не своя и что глупая история ее мучит. «Отчего же он сам не сказал всего толком; я не могла же отгадать его мыслей!» — воскликнула она, когда я ей все рассказала. Действительно, скажи он хоть слово сам, никакой ссоры бы не вышло. Сестры, Миссочка, Сергей Васильевич и я пошли в нашу комнату наверх и там еще долго обсуждали это дело, кипятились, сожалели, удивлялись, но, конечно, ничего поправить не могли. Я позвала Сергея Васильевича наверх, чтобы показать ему Цуккушины карточки и письма, так как я сделала открытие, что он тоже восторгается ее талантом. Это значит, что он хороший и умный человек; все умные люди понимают и ценят мою дорожку. Мы подробно рассказали о нашем знакомстве с Цуккатиком и все, что мы про нее знаем. За обедом сидели только семейство Скалон, m-lle Jeanne и Сергей Васильевич; это было более чем странно для нас, привыкших к огромному обществу в семнадцать человек.

Только в семь часов вернулась обиженная компания из леса; видно было, что они не особенно веселились, а скорей измучились от жары. Александр Ильич продолжал дуться, и за чаем разговор не клеился. «Что скажут старшие, когда узнают про нашу размолвку?» — стояло у нас в голове. В ожидании их сестры, Миссочка, Сергей Васильевич и я пошли в парк полежать на сене.

Вечер опять был дивный; луна светила «во все лопатки», как «поэтично» выражается Сергей Васильевич, а душистое сено клонило ко сну. И здесь шли толки и пересуды о сегодняшнем событии, о том, как кто должен поступить, кто был прав, кто виноват и скоро ли все помирятся.

В одиннадцатом часу приехала тетя, а вскоре за ней и мама с дядей. Они были необыкновенно поражены нашим рассказом; тетя засуетилась: «Фу, фу, фу, что это вы говорите, шершавки, это пустяки, никак нельзя ссориться». А мама объявила: «*Ils sont encore tous trop jeunes et trop bornés pour les laisser seuls*»⁷; но отдала Татуше справедливость, что она поступила хорошо, не позволив сестрам лениться. «А что же Вера не могла разве успокоить мужа и объяснить в чем дело? — удивлялась тетя. — Впрочем, она, пожалуй, даже рада, что Саша поссорился с барышнями, с нее станет», — тут же прибавила она. — «С нее все станет», — решили все, и отсутствие симпатии к Вере Павловне еще раз сказалось у всех.

Было уже совсем поздно, большие решили игнорировать всю глупую историю и идти скорее спать, в надежде, что за ночь все забудется навсегда и мы заживем дружно по-прежнему.

18-го июня

У бедных дяди и тети за эти последние дни крупная неприятность — на коров напала болезнь ящура, от которой они очень страдают и некоторые уже пали. Вся дворня в отчаянии, все боятся лишиться своей коровы. Падеж очень чувствителен и для всех нас, так как пришлось поститься; эта болезнь заразительная для людей, и так как никто из нас не желает, чтобы распух язык, то мы не рискнули пить молоко и есть масло. К чаю подаются лимоны и варенье, как в посту. Зато мы едим усиленно всевозможные ягоды; каждый день вся компания отправляется на малину или на вишни и находит там утешение от неожиданной диеты. Все время погода стоит жаркая, и все, кроме меня, купаются два раза в день. Сегодня вечером после обеда Наташа, Татуша и я срезали завядшие розы с кустов на большой клумбе на дворе, при этом я себе очень расцарапала руки. Это очень неудачно! Говорят, что у меня очень некрасивая рука, что кость торчит большой шишкой и ногти очень неизящные; по-моему, хотя кость и торчит, все же у меня беленькая хорошенькая ручка. Это вечная тема спора между мной и Лелей. Не знаю, записала ли я уже, что Наташа начала брать уроки английского языка у Миссочки от одиннадцати до

половины двенадцатого. Я очень рада, что она теперь тоже будет понимать этот язык и ей можно будет оставаться с нами, когда мы обязаны говорить с Миссочкой. Сегодня вторник, поэтому мы вечером писали массу писем на балконе, пока мама не приказала нам идти спать. С Александром Ильичем, кажется, полное примирение, по крайней мере он совсем натурален, и никто не вспоминал вчерашнего происшествия. Митя приехал на два дня.

19-го июня

Сегодня мы совсем не учились. Ах, как бывает приятно не брать книг в руки целый день! Всему причина дорогая тетя. Она выдумала работу в саду, в которой она сама и вся молодежь приняли участие, исключая, конечно, Сергея Васильевича, который писал у нас «Спящую красавицу». Как это скучно, что он так много занимается. Я люблю с ним поболтать, он всегда смешит.

Работа состояла в том, что вычищали тяпками землю вокруг яблонь; все работали по два и шли рядами от нашего дома под гору, конечно, были устроены перегонки. Я же, чтобы не утомляться, собирала граблями срубленную траву; это не мешало сделаться мне красной, как рак, и навлечь на себя мамин гнев. О боже! Как часто я навлекаю на себя мамин гнев! Видно, без этого не проживешь. Хотя оно и неприятно в первую минуту, но я тут же все забываю.

Что я сегодня узнала! У Мити есть поклонница. Вот не ждала! Какая-то соседка, Мария Валериановна Комсина; он уверяет, что она урод и совсем ему не нравится, и ужасно бесится, когда его ею дразнят. Это тетя открыла этот секрет. Поздравляю Митю. Татуша его теперь изведет. Впрочем, он опять сегодня уезжает в Знаменку на довольно долго. Жаль, не с кем будет кокетничать; а я как раз в последние дни что-то забросила это дело; не понимаю, почему это так случилось. Когда он вернется, надо будет усиленно пококетничать. Какой сегодня был дивный вечер; мы опять все, то есть сестры, Наташа, Миссочка и Сергей Васильевич, сидели в парке на сене при лунном свете и так хорошо разговаривали. Дорогая Ивановка, как я тебя люблю.

Господи! Что со мной! Уж не схожу ли я с ума? Во всяком случае, со мной творится что-то странное, в чем я никак не могу отдать себе отчета. Может быть, у меня делается тиф? Но нет, руки холодные, и в голове жара нет. Что же это такое? Совсем, совсем не могу понять! А описать то, что со мной совершается, еще труднее, потому, что в сущности ведь ничего особенного не случилось, только в моей голове произошло что-то неладное, и я как будто потеряла всякую способность управлять своими мыслями и чувствами. Ах, как я бешусь на себя! Как это глупо, смешно, обидно. И ведь все, наверное, уже заметили, что я не такая, как всегда, да и краска, яркая краска, разлившаяся по моему лицу за столом при всех, вполне выдала меня. Ах, как стыдно, как стыдно! Хочется куда-нибудь спрятаться далеко-далеко. И неужели это теперь всегда так будет?! Нет, лучше умереть! Вот мученье. Что со мной? Что со мной? Кто мне ответит?! Никого ведь нельзя спросить; да лучше кинусь в пруд, чем спросить кого бы то ни было, мне так стыдно и досадно на себя. Да и как спросить, когда я даже не знаю, что спросить. Но я должна, должна понять, что со мной, это необходимо! Попробую, как всегда, записать все события сегодняшнего дня, может быть, это мне поможет. Я встала, как всегда, в семь часов, гуляла, как всегда, со всеми по Красной аллее, пила кофе с таким же аппетитом, как всегда; конечно, по обыкновению не хотела идти заниматься. И Миссочке пришлось меня звать раз десять; была рассеянна за уроком, сделала много ошибок в диктовке, мало понимала из того, что читала, но ведь это каждый день так бывает, и тут нет ничего необыкновенного. К завтраку приехали гости: Зинаида Алексеевна Сатина с сестрой Сашенькой Елагиной и дочерью Олей; завтрак по этому случаю запоздал, и, кроме того, произошло перемещение за столом, потому что я очутилась не рядом с Сашей, а на другой стороне стола — между Верой Павловной и Сергеем Васильевичем. Было, как всегда, очень весело и даже веселее обыкновенного, потому что Саша и Сергей Васильевич смешили и прохаживались на счет этой Сашеньки, у которой волосы после тифа острижены

под гребенку; Сергей Васильевич, волосы которого висят во все стороны и которого мы этим изводим, уверял, что он спросит у нее, кто ее куафёр. Все шло как по маслу, и я была весела и довольна, как вдруг тетя через весь стол обращается ко мне с вопросом: «Что, Вера, кажется, ты более довольна своим сегодняшним соседом, чем моим сыном, с которым у вас всегда происходят недоразумения?» В эту минуту со мной и случилось то, что я не могу ни назвать, ни описать, ни даже понять! Вся кровь хлынула мне в голову, сердце забилось, дыхание замерло, голос пропал, мысли спутались... «Вера, я тебя спрашиваю, как тебе нравится твой новый сосед?» — снова раздался тетин голос, и за столом в ожидании моего ответа воцарилось глубокое молчание; все глаза обратились на меня, я хотела ответить, но опять не смогла и в порыве отчаяния схватилась за стакан кваса, который осушила до дна. «Что обо мне думают?» — стоял в моей голове мучительный вопрос. С минуту еще длилось молчание, затем раздался спасительный голос барабошки Саши. О, как я благословила в этот момент его болтливость! Что было дальше, я не помню; мне было страшно тяжело, я не смела ни на кого поднять глаз, особенно же боялась сестер. Где искать непонятную причину моего смущения, я положительно не знаю, но найти надо ее непременно, чтобы побороть это смущение, которое теперь меня не покидает ни на минуту; все время в голове стоит вопрос: «Что со мной?» Даже среди общего оживления и смеха (а его было немало при проводах стриженной Сашеньки, над прической которой Сергей Васильевич чуть не вслух потешался) меня гнетет все та же мысль. Конечно, мое смущение особенно растет при виде сестер, мне все кажется, что они меня будут допрашивать. Я застала их и Миссочку в оживленном разговоре у нас на балконе; когда я вошла, то все три переглянулись и заговорили о жаре; однако до сих пор меня ничего не спросили относительно эпизода с квасом. Вечером Татуша, Наташа, Сергей Васильевич и я пошли кататься на лодке, но Наташа по обыкновению осталась в купальне распевать романсы, а мы покатались около часа. Я нарочно села спиной к Татуше, а лицом к Сергею Васильевичу, но и на него ни разу не решилась взглянуть, а все смотрела мимо

или на дно лодки. Сергей Васильевич греб тише обыкновенного, а когда мы причалили, то он сознался, что у него болит рука. Как это мило с его стороны: он решился страдать, чтобы не лишить нас удовольствия. Какой он славный! Если сестра прочтет эти последние строки, то она, чего доброго, решит, что я влюбилась в Сергея Васильевича; потому надо сегодня особенно тщательно прятать мой дневник; я вконец сгорела бы со стыда, если бы они прочли все то, что я записала; они окончательно решили бы, что я дурочка. Кто же смущается так без всякой причины? А что, если я и в самом деле влюбилась?!... Неужели это любовь?! Но ведь тогда это одно мученье! О, господи, помоги мне!!!

21-го июня

Конечно! Больше нет никаких сомнений, я влюблена! Если меня спросят, когда и как это случилось, то я ничего не сумею ответить, я только знаю одно, что я люблю его. Во всяком случае, это случилось внезапно и против моей воли. Что будет дальше? Рада ли я этому? Всего этого я не знаю. Я только знаю, что я сегодня всю ночь видела его во сне, и мне было так хорошо, так отратно, как никогда. Когда я утром проснулась, мне показалось, что я совсем другая, гораздо лучше, чем прежде. Мне казалось, что я за одну ночь выросла, похорошела, поумнела, сделалась добрее. На душе было ясно, весело, спокойно; я вся прониклась какой-то гордой уверенностью в самой себе. Мне казалось, что теперь никакие взгляды, намеки, вопросы — ничего не может больше меня смутить, хотелось всем прямо посмотреть в глаза, смеяться, веселиться, шалить и быть счастливой. Так я лежала довольно долго; против обыкновения, мне не хотелось вставать и я не будила ни Миссочку, ни Лелю. Наконец, они проснулись. «Послушай, Вера, что это с тобой вчера было за столом, когда тетя с тобой говорила? — были первые Лелины слова. — Отчего ты смутилась, этого с тобой никогда не случалось? Что это было?» — «Ничего особенного со мной не было; это тебе показалось», — довольно храбро ответила я, но тут же перевернулась на другой бок, чтобы Леля не видала, как яркая краска разлилась по моему лицу. Моей самоуверенности будто и не бывало;

при одном воспоминании о вчерашнем эпизоде с квасом мною овладело прежнее смущение; я снова почувствовала себя глупой и смешной. Между тем Леля продолжала меня пытаться; чтобы скрыть свое смущение, я стала одеваться. «И ты говоришь, что с тобой ничего не было! Мы все видели, как ты покраснела, ничего не ответила и схватилась за квас. Is it not true, Миссочка?» — «Surely, we all saw it. And Miss Tatusha pushed me under the table and told me: «Just look at Vera, what is the matter with her?» And afterwards we have all three been talking and laughing about it here on the balcony till you came in»⁸. — «И мы даже догадались в чем дело, — подхватила Леля, — хотя, сознаться, никто этого не ожидал. И в голову не приходило, чтобы ты могла...» — и Леля расхохоталась. Я окунула пылающее лицо в лоханку с водой. — «Вот теперь уж не будешь смеяться над сестрами, когда они краснеют», — торжествовала Леля. Не знаю, как я докончила туалет и с каким облегченным чувством я полетела в сад.

В Красной аллее я натолкнулась на шагающую Татушу. «Веретуйся, что это с тобой вчера приключилось за столом? Откуда взялась такая застенчивость у храброй Брики?» — и Татуша насмешливо засмеялась. — «Ничего решительно особенного со мной не было; просто не поняла, что тетя спрашивает», — храбро солгала я и на этот раз неожиданно для самой себя ничуть не смутилась. Пошли кофе пить.

Как только я увидела Сергея Васильевича, мне стало весело и хорошо. По обыкновению смеялись и балаганили. Странно, когда он со мной, мне не страшно, но лишь я останусь одна, или того хуже с сестрами, мне делается совестно чего-то.

День прошел без всяких особых приключений, если не считать то, что я взяла ванну в прачечной и потому вышла завтракать в красном платке на голове. Александр Ильич и все остальные воскликнули, что это мне очень идет, а у Веры Павловны заболели зубы. Она совсем сумасшедшая со своей ревностью. Сергей Васильевич засадил Татушу ему помогать; она ставит знаки и списывает текст в его переложении «Спящей красавицы». Это хорошо, что она ему помогает, — бедному мальчику приходится столько работать! Жаль, что я не могу присоеди-

ниться к ним вместо того, чтобы торчать наверху за какой-нибудь английской диктовкой!

За вечерним чаем сегодня произошел необычайный гвалт. Тетя Варя предложила завтраки заменить ужинами и обедать в час дня. Часть общества с восторгом приняла проект, другие были против, подняли такой гвалт, что хоть уши затыкай, все кричали, никто не слушал, и тетя кончила тем, что объявила, что будут учреждены ужины на пробу, если понравится — хорошо, если нет — отменят. Лично я не знаю, лучше ли будет ужинать; было так хорошо, зачем менять? Впрочем, это пустяки, а вот что со мной теперь будет, этого я совсем не знаю и не могу понять, и это гораздо хуже.

22-го июня, суббота

Встала рано, видела какие-то приятные сны, что именно — не помню. Леля и Миссочка нас насмешили, стали уверять нас, что не могли спать всю ночь, так как обе чего-то боялись, но чего — не знают. Это в доме, где в каждом углу кто-нибудь спит. Вот пустяки-то! Ведь Леля любит изображать, поломать комедию. Татуша обеих разбранила и весь день над ними подтрунивала. Сегодня ученье шло хуже, чем когда-либо: я была страшно рассеянна, но и не могло быть иначе, так как Татуша и Сергей Васильевич поместились с Ваней Зилоти играть в песочек под нашим балконом. Подумаешь, какие малые дети! Ну, конечно, мы изредка перебрасывались словечком. Леля же после столь дурно, по ее словам, проведенной ночи, была в бешеном настроении и вдруг стала громко свистеть мотив, который Сашок играет на окарине. Я подхватила. Случилось на беду, что мама в эту минуту выходила из дома и остановилась, пораженная ужасом. Напрасно Татуша нам делала отчаянные знаки, мы ничего не видели. Ну, конечно, мама разразилась упреками:

«Бессовестные девчонки, я плачу последние гроши, чтобы они не остались дурами, а они совсем не хотят заниматься. Господи, отчего у меня такие неудачные дочери, ни ума, ни деликатности в них нет!..» Мы смолкли и сидели, боясь проронить словечко. Бедная мамочка, она, конечно, права, но что же делать, если у меня в голове не ученье, а совсем, совсем другое! Когда я сошла в сад к

группе, играющей в песочек, то что же я увидела. Сергей Васильевич нарисовал на песке подушку с вензелем: «С. Т.» (Сергей Толбузин). Каков! Чем вздумал меня дразнить! Господи! Если бы он знал правду!.. Большие сегодня ездили к Соловым. Как я рада, что нас оставили в покое, никуда не возят. Я ни на шаг не хочу двинуться из дорогой Ивановки.

Кушали сегодня по новому распределению. Александр Ильич и особенно Саша, который всегда рад побарабанировать, предложили ратовать против ужинов. Для меня же вообще с того злополучного дня, когда я так глупо покраснела, всякая трапеза стала мучением. Я каждую минуту ожидаю, что заметят произошедшую во мне перемену. Александр Ильич начнет дразнить, а я сгорю со стыда. Так и сижу все время, как на иголках, и кусок останавливается в горле. Питаюсь исключительно между трапезами, хлебом, овощами, молоком. Неужели это правда любовь?! Я не подозревала, что это за мученье. В книгах как-то совсем иначе написано. Я все надеюсь, что это настроение как-нибудь пройдет.

23-го июня

Пишу только несколько слов, потому что день еще не прошел, а вечером мне придется писать. Сегодня канун Ивана Купала, и мы собираемся гадать; все выбрали перекрестки в саду под яблонями. Страшно хочется знать, кто мне приснится; я, конечно, желаю только одного. А вдруг никто не приснится, вот выйдет скандал! Меня осмеют, опять скажут, что я маленькая девочка и, видно, мне рано гадать. Ничего меня так не обижает. Ну, увидим!

24-го июня

Я видела замечательный сон, но расскажу все по порядку. После чая все по обыкновению пошли в беседку, но в ожидании гаданья разговор не клеился, так что Сашок чуть не заснул и поспешил удалиться в объятия Морфея. Сергей Васильевич совсем задумался и даже забарабанил пальцами по груди, объявил, что ему еще надо заняться у себя перед сном, но чем — не сказал. Он и не подозревает, что мы знаем, что он сочиняет фортепи-

анный концерт. В одиннадцать часов мы все барышни взяли нитки, огарки и спички и отправились на свои перекрестки. Признаюсь, мне сперва было жутко, и потому я расположилась с моими травами в нескольких шагах от M-lle Jeanne. Наташа, которая уверяет, что ей еще не о чем гадать, тоже стала около меня и смотрела, как я плела венки. Тогда мой страх прошел. Все вели себя очень серьезно и старались друг на друга не глядеть, чтобы не рассмеяться. Только на обратном пути чуть все дело не пропало. Когда мы проходили мимо дома, вдруг открылось окно наверху и тетя стала делать Наташе отчаянные знаки, вслед затем послышался дядин грозный голос: «Наташа, ступай сейчас спать!» Никто из нас не проронил словечка, хотя, вероятно, все улыгнулись, и мы бегом добежали до наших комнат. Через несколько минут я лежала, зажмурив глаза и стараясь скорей заснуть, ни о чем не думая. Против ожидания это мне удалось довольно быстро, и вот что я видела во сне. Иду я по Красной аллее и вдруг вдали появляется мужская фигура и быстро приближается, я останавливаюсь, стараюсь разглядеть, но не могу. Только когда он подошел на три шага, я узнала Сергея Васильевича. Он схватил меня за руку и крепко и долго стал жать ее, затем все исчезло в тумане, и я проснулась, еще чувствуя прикосновение его руки.

Утром я рассказала свой сон Леле и Миссочке, которые пришли в азарт, а потом Татуше, которую встретила на Красной аллее. Она тоже удивилась и стала дразнить, грозя все рассказать Мите и Сергею Васильевичу, шедшим нам навстречу. Однако ограничилась тем, что посоветовала им меня порасспросить насчет сна, я им, конечно, наврала, что видела Сергея Толбузина. Сама Татуша уверяла, что опять видела свою лягушку; ей как-то Alexandre подарил бронзовую лягушку, и она с тех пор все ее видит во сне на Ивана Купала и бесится. Миссочка видела, что покупала свое приданое, что и следует невесте; Леля отказывается рассказывать свой сон, но, видимо, им довольна; вероятно, дело идет о Жане. M-lle Jeanne никто и не спрашивал, а прямо стали ее уверять, что она видела своего «cousin Charles».

Не знаю, как это случилось, но я сделала сегодня не

больше 17—18 ошибок в диктовке и вообще училась примерно, так что даже Татуше ответила урок истории со всеми именами и годами. Вечером мама, сестры, Миссочка, Сережа и я поехали на дорогах на Моздочок. Наташа на Иноходце следовала за экипажем; он почему-то все время горячился. Когда Наташа устала ехать, на Иноходца пересела Леля; но лишь только мы отъехали несколько шагов от Моздочка, как Иноходец вдруг захотел Лелю сбросить и стать на дыбы. Мама страшно перепугалась и стала только повторять: «Il la tuera, c'est sûr!»⁹ Тогда Сергей Васильевич бросился к коню, схватил его, помог Леле соскочить и сам вскочил на дамское седло. Иноходец рванул и понес его. Все со страхом следили за ним, а я просто вся дрожала, но он очень быстро укротил коня и повел его шагом домой. Боже, как я была довольна и горда за Сергея Васильевича. Ведь он, может быть, спас Леле жизнь, а я и не думала, что он умеет ездить. Мне кажется, что я понемногу начинаю привыкать к своему новому настроению и только за столом продолжаю дрожать и мучиться. Быть может, и это скоро пройдет, и тогда я буду вполне счастлива.

25-го июня

Ах, какое удовольствие есть спелые, сладкие вишни; теперь они особенно хороши в Верхнем саду под тополями и около риги. Мы наедаемся всласть. Жара с каждым днем увеличивается, так что сегодня даже трусиха Миссочка не выдержала и пошла купаться. Тётюша все, конечно, изводила и всячески мучила ее в воде, так что Миссочка решила больше никогда с ней не купаться.

Перед ужином ездили огромной компанией на Вязовку; поместились на двух линейках и беговых дрожках; на последних ехали Сашок с Сергеем Васильевичем. Скоро после того, как мы проехали Крутой, у Сергея Васильевича слетела фуражка; пока он ее подымал, Сашок хлестнул лошадь и с хохотом уехал от него. Если бы это был не Сергей Васильевич, я бы тоже смеялась с Сашей, но Сергей Васильевич такой нервный и впечатлительный, что всякая невинная шутка может его огорчить; мы все это знали и потому уговорили Сашу повернуть и ехать за ним. Действительно, Сергей Васильевич стал совсем груст-

ный; у него делаются тогда такие грустные глаза, что мне всегда от души его жаль. Но, конечно, это настроение продолжалось недолго, потому что Саша ничего злого не сделал, и на обратном пути все опять были в духе.

После ужина катались в лодке при лунном освещении, потом сидели в гостиной, и Сергей Васильевич, ко всеобщему удивлению, написал письмо Григорию Львовичу. Мы его дразнили, спрашивали, что с ним сделалось, так как он всегда уверяет, что нечего писать. «А вот прочтите, что я написал», — предложил он. Оказалось, что в письме он все время рассказывает про нас, страшно хвалит и говорит, что ему отлично живется в Ивановке. Не сумею сказать, до какой степени я была удивлена и обрадована. До сих пор я не задумывалась о том, нравлюсь ли я Сергею Васильевичу, но теперь чувствую, что мне этого хочется больше всего на свете. Боже! как странно все, что я теперь чувствую. То мне хорошо, то опять нападает страх и смущение. А эти бесконечные обеды и ужины! Положительно ничего на свете не может быть хуже страха покраснеть!

26-го июня

Почта сегодня принесла массу интересных писем и, кроме того, шелк для Татушиной работы и пьесы, которые мы выписали. Мы непременно устроим спектакль, и я, пожалуй, тоже возьмусь играть. Все утро мы были заняты венгерцем, который привез множество товаров. Приезд таких венгерцев — в деревне всегда огромное событие. Шутка сказать — мама позволила утром не учиться, тетя, мама, Вера Павловна, конечно, покупали массу всяких безделиц, а Александр Ильич все время советовал брать дороже с Веры Павловны и добился того, что она купила на десять рублей. Но, боже, какую некрасивую материю она выбрала Ване на платье! Можно подумать, что у нее совсем нет денег, так плохо она одевает своих мальчиков.

После обеда вся компания пошла кушать вишни в Верхний сад. Вдруг слышим, едет экипаж. Все выбежали на большую аллею в ту минуту, как тарантасик с сидящими в нем сумасшедшим письмоводителем Василием Егоровичем и его матерью въехал на двор. «Зачем это он

остановился у нашего павильона», — воскликнула мама. Тетя объяснила, что он там прежде жил. — «Ах, как ужасно; я всю ночь буду думать, что он сейчас ко мне войдет и зарежет нас всех; я так боюсь сумасшедших!» — «Фу, фу, Лизонька, что ты говоришь. Ведь он совсем не опасный. Зачем это он тебя будет резать, — успокаивала тётюша, — да он даже не сумасшедший, а просто со странностью».

Однако оказалось, что он действительно больше чем странный. За обедом он все молчал и много ел, посматривал на всех исподлобья. Когда мы поехали кататься, то он сел с нами на линейку и опять упорно молчал. Подъезжая к Кустам, он вдруг соскочил на всем ходу, стал рвать пучками цветы и подносить их всем нам с весьма самодовольным видом. Вечером, когда мы все сидели в беседке, кто-то сказал, что он в прошлом году, когда тут были Толбузины, не мог вырвать дерево с корнем. Это его самый больной пункт, — он всем хочет доказать, что он силач; поэтому, при этих неосторожных словах, он схватил Сашу *à bras le corps*¹⁰ и поднял в горизонтальном положении. Затем хотел произвести тот же эксперимент с Сергеем Васильевичем, но тот высвободился. Тогда он уцепился за беседку и стал ее трясти изо всех сил, так что она чуть не рухнула. Мы при этом выскочили и, чтобы остановить его, стали аплодировать и кричать: «Браво, браво, довольно, вы силач, вы сильнее всех на свете, но довольно». Он остался очень доволен, простился со всеми и сказал, что завтра утром уедет. Никто наверно не знает, зачем он приезжал. Верно, надеялся, что дядя его опять возьмет в письмоводители, или просто нанес визит из любезности.

27-го июня

Во время обеда приехал Митя. Я всегда рада его видеть. Но с тех пор, как во мне произошла перемена, я все боюсь, что он меня начнет дразнить Сергеем Васильевичем. Сегодня мое предчувствие меня не обмануло. Митя предложил меня покатать на велосипеде; помчал меня по двору, потом вдруг остановился и, глядя мне в глаза, прошептал: «Что я узнал!» Я от смущенья не нашлась ничего ответить и чувствовала себя крайне несчастной на

своем велосипеде. А Митя закрыл лицо руками и стал качать головой, повторяя: «Вот не ожидал, вот не ожидал!» Уж, конечно, дрянные сестры все ему разболтали. После пятичасового чая ездили с Александром Ильичем и Верой Павловной в Кусты на сенокос. Там нас окружили бабы, стали обо всем расспрашивать, щупать наши платья, шляпы, волосы. «А этот большой мужик муж что ли тебе?» — спросила одна баба Веру Павловну, указывая на Александра Ильича. Мы все расхохотались, а «большой мужик» пришел в восторг.

Я сегодня совсем в грусти; Митя хочет увезти Сергея Васильевича к себе погостить. Ну к чему это нужно? Мы живем здесь так хорошо, так все любим друг друга. Наташа просто обожает меня, вечно меня конфузит своими похвалами, ласками и восторгами моей красотой; такая хорошая девочка! Миссочка, в свою очередь, восторгается и обожает Татушу; а я? — Кто мне дороже всех? Даже не верится! Давно ли я находила его ужасным, несимпатичным, противным. А теперь? И ведь знакомы-то мы всего три недели. Боже, боже, как все это странно! Неужели он завтра уедет?

28-го июня

Да, он уезжает! Сейчас после кофе подали Митины беговые дрожки, Сергей Васильевич очень рассеянно со мной попрощался, Митя же гораздо нежнее его, оба уехали. Эта рассеянность с его стороны меня удивила и обидела. Неужели ему совсем все равно не видеть меня несколько дней?! Дядя Саша сегодня уехал надолго в Нижний и Ногибалку к Толбузиным. Мы его проводили, и затем Наташа и я пошли в поле и сели на пригорке, близ амбара, в полынь. Там мы долго и интересно беседовали, и Наташа мне многое рассказала про Сергея Васильевича и Московскую консерваторию. Затем мы вернулись к дому. На качалке сидели сестры и Ванюша с кормилицей. Меня начали дразнить, и я запела с жестами и поддвигиванием: «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду», — чем всех присутствующих уморила, и особенно кормилицу, которая, кажется, тоже догадалась в чем дело. А между тем у меня на душе совсем не весело

Мне и грустно, и досадно, главное, я начинаю бояться, что Сергей Васильевич совсем ко мне равнодушен. О, это было бы ужасно! Как мне это опасение раньше не приходило в голову. Надо во что бы то ни стало выяснить это дело. Для этого нужно только, чтобы он скорее вернулся.

29-го июня

Весь день ощущала то же беспокойство и желание скорее его увидеть. Вере Павловне сегодня опять пришлось жаловаться на зубную боль. Дело в том, что Татуша явилась к завтраку в своем темно-зеленом платье, украшенном гирляндой красных штокроз всех тонов и с теми же цветами на голове и в косе. Этот фантастичный наряд ей очень шел, и Александр Ильич имел неосторожность это заметить, что причинило огорчение его ревнивой супруге. Должна сознаться, что и мне было немного неприятно, пожалуй, Татуша наденет тот же наряд в день приезда Сергея Васильевича, сумеет ему понравиться. Вечером Татуша воспользовалась тем, что Сергея Васильевича не было, и пошла наверх разбирать «Пиковую даму». Мы с качалки сперва слушали ее, а потом я ушла читать в свою комнату. Леля и Миссочка расположились на нашем балконе. Вдруг Татуша взлетает по лестнице и прямо на балкон. Мне показалось это странным, и я через несколько минут пошла к ним. Все три оживленно разговаривали, но при моем появлении смутились, и Татуша быстро спрятала письмо в карман. Я пристала, чтобы она мне его показала, но все три закричали, что это невозможно. У меня защемило сердце, я предчувствовала что-то недоброе и не настаивала. Прошло часа два, и меня снова разобрало любопытства, и я опять к Татуше пристала. Миссочка сказала: «Show it to her»¹¹, и Татуша мне протянула письмо, говоря, что его привез посланный из Тимофеевки. На конверте стояло: «Ундине Дмитриевне Скалон. Одной из всех от двух из многих». В письме было объяснение в любви, подписанное Дмитрием Зилоти, а за неграмотностью двоюродного брата подписал за него Сергей Рахманинов. Итак, сестры щадили меня, не показывая письмо; это меня обидело, и я спросила: «От-

чего же вы не хотели показать?» — «Думали, что тебе будет неприятно». — «Вот еще», — презрительно ответила я и ушла. Но они правы. Это не только неприятно — это ужасно. Я готова плакать от горя и досады. Конечно, где же мне сравниться со взрослой барышней! Ах, как грустно, грустно теперь. Я больше не хочу его видеть, боюсь его возвращения.

30-го июня

Несколько дней тому назад я писала, что привыкла к своему новому настроению и вполне счастлива. Как я была глупа тогда. Как могла не понять, что для счастья в любви нужна взаимность, а что ее-то у меня и нет. В этом меня убедило вчерашнее письмо. Оно все время не выходит у меня из головы. Есть только одно маленькое утешение: Сергей Васильевич не сам подписался, и может быть, Митя это сделал без его согласия. Но теперь это я все скоро выясню, так как они вернулись, и я могу свободно наблюдать за Сергеем Васильевичем. Однако, сознаюсь, до сих пор я ничего утешительного не заметила. Мы сидели в столовой, когда Сергей Васильевич и Митя подъехали. «Здравствуйте, Психопатушка, Тунька, Цукина Дмитриевна, — воскликнул Сергей Васильевич, входя, — а где же Ундина Дмитриевна?» — «Вот она я», — откликнулась Татуша из гостиной. Оба поспешили к ней. Я не ошиблась. Татуша опять надела штокрозы, и вообще у нее был какой-то противный самодовольный вид. — «Ах, как красивы эти цветы», — воскликнул Митя. — «Ундина Дмитриевна прелесть», — подхватил и Сережа, но тут же пошел в кабинет к Александру Ильичу. — «Получили вы наше письмо?» — спросил Митя. — «Да, и много смеялись». Они заговорили тихо, я ушла.

Вечером мы с Наташей и Сергеем Васильевичем гуляли по двору, когда Татуша появилась на дороге из купальни. «Вот ваша сестра Ундина, пойдете ей навстречу», — сказал Сергей Васильевич. При этом имени — Ундина — я каждый раз ощущаю холод на сердце, а Сергей Васильевич то и дело его произносит. У Татуши после купанья были распущенные волосы. — «Ну разве не Ундина. Посмотрите, посмотрите, какие красивые волосы. Можно дотро-
26*

нуться? Чистый шелк. Я страшно люблю такие волосы. Вот у Психопатушки тоже красивые волосы. Только не такие длинные». Что же я могу заключить утешительного из всего этого. О, отчего я не большая!!!

1-го июля

Сегодня 1-ое июля, день, замечательный во многих отношениях. Он ознаменовался следующими великими событиями: во-первых, нам даны две недели каникул. Это для всех нас великая радость, и мы постараемся вполне насладиться данной свободой. Затем сегодня началась уборка хлеба; мы ездили смотреть, как косят рожь. Я обожаю вид спелого ржаного поля, когда оно, как море под дуновением ветерка, вдруг все заколешется золотыми волнами. А как красивы пестрые крестьянские наряды в столь необозримом золотом море. Дядя выписал новый паровик для уборки, и вот сегодня его привезли из Тамбова. Мы все выбежали смотреть, как его везут. Огромная масса быков медленно тащила эту железную громаду под непрерывное понукание возниц — Петрушки и других, которые, надрываясь, кричали совершенно охрипшими голосами. Вся Ивановка выбежала на это зрелище; сам лентяй Александр Ильич прошелся навстречу паровику до красного амбара. Он сегодня в особенном настроении, им овладела *idée fixe*¹², он убежден, что должен сегодня выиграть сорок тысяч и весь день только про это и говорит. На что они ему нужны, я не знаю и думаю, что при его безалаберности и широкой страстной натуре они не принесли бы ему большой пользы.

«Вот, если я выиграю, то вы все приедете ко мне осенью в Подольск, и тогда-то мы кутнем на славу!» — твердит этот милый человек. Его первая мысль, конечно, порадовать других. Волнению и нетерпению его нет границ. Он все время высчитывает дни и часы до получения газеты с таблицей выигравших номеров. Мама тоже от него заразилась и все твердит: «Меня злит, что всю жизнь у меня есть билеты, и они ни разу даже пятисот рублей не выиграли!» Мои желания еще скромнее; я была бы рада и пяти рублям, ибо мой кошелек никогда не видал более трех рублей, а сейчас в нем только портрет Цукуши и за-

валящий пятак. Впрочем, не в деньгах счастье, а совсем, совсем в другом. Я сегодня ожила, во мне воскресла слабая надежда—Сергей Васильевич весь день не отходил от меня и все дразнил Психопатушкой. Это главное и лучшее событие дня. Но им сегодня не было конца. В три часа неожиданно прибыл торговец конфет и всяких сластей; он всегда приезжает в Ивановку раз в лето. Его сейчас же провели в столовую и окружили. Митя купил мне шоколаду, а Татуше соломки; он вообще очень любезен и мил. Александр Ильич в это время играл в кабинете и потому заставил Веру Павловну раз десять сбегать к купцу и приносить ему то шоколад, то карамельки, то пастилу. Она с удовольствием исполняла поручения мужа, так как каждое желание его для нее закон, но при этом она весьма тщательно запирала за собой дверь в кабинет, чтобы не вздумалось кому из нас проникнуть к нему. Мы это, конечно, заметили, и Леля, которая сидела в гостиной у самой двери, как только Вера Павловна пройдет, осторожно толкнет ногой дверь, которую Вера Павловна на обратном пути и найдет открытой. Мы в душе все умирали со смеху, но Вера Павловна, должно быть, страшно обозлилась, так как, наконец, захлопнула за собой с шумом дверь и осталась у мужа в кабинете. Бедный Александр Ильич, вероятно, и не заметил этот маневр.

После обеда все общество катало нашего Нику на осле по двору. Ника сиял от восторга. Затем мы проводили Митю, который опять уехал скучать в Тимофеевку, но на этот раз без Сергея Васильевича, который объявил, что больше не двинется из Ивановки, потому что ему нужно заниматься, и он даже просил меня будить его, как только я встану, потому что я встаю раньше всех.

Весь вечер пролежали в парке на траве. Воздух дивный, тепло, но не душно, луна, поэзия, и вследствие этого разговор о любви. Сергей Васильевич уверял, что ему противно слово: «влюблен», что он способен только любить а не влюбляться. Ундина Дмитриевна, конечно, была с ним совершенно согласна. А я молчала, потому что не нахожу ничего противного в этом слове, и считала бы себя на вершине счастья, если бы кто-то был в меня именно влюблен. Ах, мечты! Мечты! Но все же мне сегодня легче! Увидим, что будет дальше. Как интересно жить!

Я поставила свой будильник на шесть часов утра и, как только оделась, побежала будить Сергея Васильевича. Весь дом еще спал. Я взяла большую палку и стала изо всех сил стучать в его дверь. «Спасибо, Психопатушка,— тут же отозвался он, — я сейчас встану и пойду играть». Однако через несколько минут он нашел меня в саду, и мы поболтали с полчаса, сидя на качалке; затем он пошел играть, а я поднялась к Наташе. В девять часов мы все отправились под окна Александра Ильича и во все горло запели: «Открывайте шкафы и комоды, доставляйте денег сорок тысяч! Думала, думала, придумала...» За ставнями послышался смех и шум, и мы убежали. В сенях меня поймала Татуша за руку и, глядя строго в глаза, спросила: «Скажи, правда ли, что ты сегодня разбудила Сергея Васильевича?» У нее был противный торжествующий вид, а потому я сердито ответила: «Ну, да, правда, что же из этого?» — и хотела уйти, но не тут-то было. Строгая сестра Наталия закатила мне такую нотацию, что я не знала, куда деваться от смущенья. Оказывается, я сделала совершенно неприличную вещь, которая может скомпрометировать молодую девушку и которую я, конечно, должна была обещать никогда не повторять. Ну почему я могла знать, что неприлично оказать такую простую услугу? Отчего это у взрослых всегда такие дурные мысли? Я никогда не пойму, что от меня хотят. Кажется, сделаешь или говоришь самую обыкновенную вещь, а они или ужасаются, или умирают со смеху. Оттого я так люблю возиться с детьми; они уж не станут меня конфузить. Какой душ-ка, например, Ваня! Он обожает качаться на Никиных качелях, и мы сегодня целые полчаса качали его с Сергеем Васильевичем. Последний тоже очень любит Ванюшу, и мы оба с ним постоянно возимся. Вероятно, Сергею Васильевичу предстоит по очереди спасти всех членов нашего семейства. Мы с ним сидели в беседке в саду, когда Ника подъехал с Иваном Петровичем на беговых дрожках к крыльцу. Иван Петрович вошел в дом, а Ника остался в экипаже. Вдруг, слышим, он отчаянно зовет на помощь. Лошадке надоело стоять, и она поехала к конюшням, понемногу все ускоряя шаг. В одну секунду Сергей

Васильевич очутился посреди двора и остановил лошадь. Бедный Никулька уморительно стал объяснять, как он ничего не мог сделать с лошадкой и думал, что она бог знает куда увезет. Этот эпизод всех всполошил, и мама очень благодарила Сергея Васильевича за спасение ее «сына».

После ужина Сергей Васильевич, Татуша и я катались на лодке до самого конца пруда; погода дивная, и мы все были очень в духе и подтрунивали друг над другом. Мне пришла дикая мысль зачерпнуть воду фуражкой Сергея Васильевича, и, несмотря на увещания Татуши, я окунула ее в воду и надела ему на голову. Но, увы, она от воды села и теперь не входит ему на голову. Не знаю сама, зачем я это сделала.

За чаем Александр Ильич передал Татуше корректуру «Пиковой дамы». И Татуша совершенно просияла, не зная, как его благодарить. Сергей Васильевич попросил позволения написать письмо у нас на балконе своему другу Слонову: нечего говорить, что мы согласились. Мама несколько раз посылала Настю сказать, чтобы шли спать, ей, кажется, не понравилось присутствие Сергея Васильевича на балконе.

Я теперь переехала спать вниз, в нашу гостиную, там не так жарко. Мне нравится спать одной.

3-го июля

Почта привезла сегодня таблицу выигрышей и оказалось, что никто ничего не выиграл, в чем я и не сомневалась. Зато Александр Ильич в полном огорчении. Мое же настроение колеблющееся. После обеда все ходили есть вишни в Верхний сад. Я взяла тарелочку и скатывала с нее прямо в рот вишни, которые Сергей Васильевич рвал для меня. Как я наелась! Как это было приятно, весело и как меня задразнили сестры!

Вечером гуляли вдоль пруда и учили Сергея Васильевича английскому языку. Он затвердил: «*my boots are very ugly, I spit on you*»¹³ (это я ему так удачно перевела)—и тому подобные глупости. «*Thunder-storm*»¹⁴ тоже, конечно, опять действовал. Затем Наташа, Соня и я влезли на черемуховое дерево в Верхнем саду, а Сергей Васильевич стал кататься на велосипеде. Я послала его за

стаканом воды для меня, а Татуша, которая, понятно, очутилась тут же, объявила, что я сама могу дойти до дому, а не беспокоить других. Сергей Васильевич вступил в разговор с Ундиной Дмитриевной и уехал с ней к дому. Через несколько минут, вижу, Татуша вручает ему свой роман, который она никому не хотела показывать; отчего это она уступила его просьбе? Неужели она с ним кокетничает? Ведь ему всего семнадцать лет, а ей двадцать один. Вот этот эпизод испортил мое хорошее настроение, и я опять не знаю, — надеяться ли мне или стараться все выбросить из головы. Как это сложно — любовь!

4-го июля

Сегодня неожиданно отменили ужин и вернулись к прежним порядкам. Александр Ильич ликует, — точно одержал победу, а Сашок по этому случаю держал речь в течение часа и приплел имена Цицерона, Демосфена, Пушкина, Толстого и многих других непричастных к этому делу своих любимцев. Собираемся ехать завтра большим пикником в Кусты. По этому случаю все барышни весь вечер готовили морс из красной смородины. Хотела надеть большой передник на Сергея Васильевича и заставить его мять ягоды, но он ускользнул от меня, а за чаем уверял, что наш морс должен потерпеть фиаско, ибо такая кислятина не может быть вкусна. Случай помог мне тут же отомстить злому мальчику.

В столовую влетел большой жук; в ту же секунду наши оба доблестных артиста стали белее скатерти и собрались бежать, но мы поймали жука и долго преследовали их вокруг стола. Можно ли бояться так безвредного насекомого, но это у них в семействе — тетя Варя испытывает тот же страх. Собирая смородину, пели хор из «Евгения Онегина» («Девуцы, красавицы»). Я довольна сегодняшним днем.

5-го июля

В тот момент, когда мы все садились в экипаж, чтобы ехать на пикник, приехали Софья Алексеевна Колемина и Сашенька; пригласили их, конечно, ехать с нами, чем они были очень довольны. В Кустах расположились на траве в тени на коврах и подушках. Что только не привезли на

этот пикник, нельзя себе представить. Тут были: куры, шашлык, яйца, картофель, чай, кофе, мороженое, пасха, Magdalenkuchen¹⁵, яблоки, крыжовник и т. д. Но наибольший успех выпал на долю нашего морса; всем хотелось пить; сестры и я не поспевали наполнять стаканы. «Молодцы барышни, — восклицал Александр Ильич, — а нельзя ли еще стаканчик». — «Еще бы, ведь мои три генеральшиньки приготовили это питье», — повторил Сергей Васильевич. — «А что вы вчера говорили?» — спрашивали мы. — «А это я говорил, чтобы вас подразнить, хорошие вы такие!»

Александр Ильич почему-то захватил свой старый халат. Сергей Васильевич увидел его и поспешил надеть; он был уморителен в таком виде, совершенный Плюшкин. Затем они оба так развеселились, что стали говорить невозможнейшую чепуху; мы даже рассердились и ушли от них. Сергей Васильевич вскоре нагнал нас. «Отчего вы сердитесь, генеральши?» — «Потому что терпеть не можем, когда вы изображаете Михрютку», — и Татуша прочла ему наставление, вслед затем мы все опять помирились и вернулись домой в самом веселом настроении.

Вечером сестры писали письмо на нашем балконе и поймали по очереди несколько красивых ночных бабочек, которые прилетали на их лампу. Я же предложила свои услуги огносить этих бабочек Саше в тайной надежде поговорить лишний раз с Сергеем Васильевичем, но по третьему разу Татуша отгадала мою заднюю мысль и подняла меня на смех. Ужасно неудобно иметь таких проныцательных сестер!

6-го июля

Сегодня пустили водяную машину. Она шумит на всю Ивановку, что особенно радует Тусеньку. Мы все ходили на нее смотреть. Я ужасно люблю все деревенские работы. Меня поразило, что все мужики были в очках, чтобы не засорить глаза. Все мы пролезали под огромным колесом. Сергей Васильевич боялся, что оно меня убьет, и умолял этого не делать. Это мне было страшно приятно, но с тех пор все изменилось.

После занятий пошли всей компанией в Верхний сад на крыжовник. С этой минуты начались мои мученья.

Сергей Васильевич все время, ну как есть все время, не отходил от Татуши. Я влезла с корзиной крыжовника на яблоню и оттуда все время следила за ними; я надеялась, что он, наконец, подойдет ко мне, но они даже забыли о моем существовании. Он так и ушел из сада с противной Татушей, не взглянув в мою сторону. Я не могла никогда себе представить, как можно страдать от ревности. Ни о чем другом не могу думать.

После обеда приехал Митя, и он даже заметил, что я грустна. Полчаса тому назад мы все прощались на дворе. В это время над конюшнями взошла чудная, полная луна. «Боже, до чего мне захотелось теперь покататься на лодке», — воскликнула Татуша. — «Правда, вот хорошая мысль. Поедьте, поедьте», — закричали Митя и Сережа. У меня похолодело на сердце. Мама воспротивилась было этому плану, но тетя поддержала Татушу и пошла с ними кататься. Сергей Васильевич забыл даже проститься со мной. Теперь нет никакого сомнения, что он влюблен в Татушу, и мне остается только любоваться их романом. Боже, за что такое мученье! Я в отчаянии! Я бы с восгоргом утопилась. Если завтра не наступит перемена, то я кончусь с собой!

7-го июля

Кто объяснит, наконец, за кем же он ухаживает? Я положительно ничего не понимаю! Так как сегодня воскресенье, то мы были весь день свободны и все вместе. После завтрака тетя и Митя уехали к Комсиным, мы их провожали. Тётюша надела прелестное платье (*fraise esra-sée*¹⁶ с черными кружевами) собственного изделия. Сергей Васильевич все дразнил ее, что она составляет конкуренцию московской портнихе Minangua. Тётюша, конечно, финтифлюшничала.

Не знаю, что произошло между Татушей и Митей, но у него был смущенный вид, и я слышала, как он у нее просил прощения. Вот какова моя старшая сестричка! Никого не может оставить в покое, а еще говорит, что она не кокетка!

Проводив тетю, сестры, Наташа и я направились в парк. Идем мы по Черной аллее, вдруг слышим голос:

«Ундина Дмитриевна, Ментор, подождите меня, — и Сергей Васильевич бегом догоняет нас. — О злой Ментор, ушел без меня! Как нехорошо!» На меня опять никакого внимания, а у меня снова закипел целый ад в душе, и такая досада и злоба, что, кажется, всех бы передушила.

До обеда просидели в парке на траве под березками; ели шоколад и разговаривали. Сергей Васильевич, наконец, заметил, что я сама не своя, и стал меня дразнить: «Бедная Психопатушка, она грустит, что Дмитрий Ильич уехал, но ведь он скоро вернется, утешьтесь, поговорите с нами грешными, чем же мы виноваты?!» — «Да, чем?» — подумала я, но с той минуты, как он обратил на меня внимание, мне стало несколько легче. Вечером он много говорил со мной и все повторял: «Ведь Психопатушка такая славная!» Что же все это значит! Кто мне объяснит!

Тетя и Митя вернулись поздно и вздумали нас обмануть. Митя спрятался, а тетя объявила, что он остался у Комсиных, но в эту минуту он с криком выскочил из экипажа. Все конечно, перепугались. Я слышала, как он спрашивал Татушу: «Наталия Дмитриевна, вы меня простили? Вы не поверите, как это меня мучит!» — «Не могу простить», — ответила эта противная кокетка. Не понимаю, чем провинился Митя?

8-го июля

Все утро помогали тете укладываться, так как она сегодня едет на несколько дней в Москву менять квартиру. Все дали тете порученья; я прошу ее привезти мне черную бархатную ленту для банта в голову. Теперь у нас настанет полное затишье без тети и дяди. За завтраком тетя объявила неожиданную новость: у старой Мимиши родилось два щенка. Все, конечно, побежали их посмотреть, а Леля пришла просто в дикий восторг; теперь она, Соня и Саша заняты изобретением имен для новых собак.

Проводили тётюшу трогательно; от всей души жалею ее. Ехать в город в такую жару.

Вечером возник спор относительно оперы «Мефистофель», которую Татуша так хвалит в своем романе. Сергей Васильевич его совсем не признает; пошли наверх с klavierauszug'ом. Татуша играла долго, но оба они остались при своем мнении. Рада буду, когда Сергей Василье-

вич кончит читать Татушино сочинение, и надеюсь, что он его скоро забудет.

За кем же он ухаживает? Повторяю себе этот вопрос сто раз на дню и не нахожу ответа.

9-го июля

Затишье! Затишье полное! Каникулы продолжаются, занимаемся *dolce far niente*¹⁷ и обедаемся аркадом; то и дело является кто-нибудь из сада с провизией и щедро раздает свою добычу всем встречным; отказаться от угощения никому еще не приходило в голову, так и ешь яблочко за яблочком.

Кажется, я уже писала, сколько было споров из-за вопроса — можно ли Леле или нет читать «Войну и мир», а она тем временем читает уже третий том и читает всегда наверху под музыку Сергея Васильевича.

Я уже давно что-то ничего не читала.

Тетя только что уехала, а мама уже скучает; удивительный у нее характер; она утешается планом поехать гостить к тете Маше в Смоленск.

После завтрака сегодня заложили кабриолет, и Сергей Васильевич по старшинству катал нас вокруг гумна. Я с волнением ждала своей очереди. Мы взяли с собой Ванюшу и не успели еще отъехать, как Татуша воскликнула: «*Voyez la petite famille!*»¹⁸ Последовал взрыв хохота; я взглянула на Сергея Васильевича; он, видимо, не расслышал насмешливых слов моей сестрицы. Это меня успокоило, но, боже, что я почувствовала, когда он вдруг взглянул на меня и проговорил тихо и ласково: «Ах, с какой радостью я бы увез так мою Психопатушку на край света». Мне показалось, что у меня сердце перестало биться, вся кровь прилила к голове, затем сердце забилося так сильно, что я чуть не задохнулась. Мы оба молчали. Увы, через несколько минут мы уже объехали гумно и сад и вновь очутились на дворе. Ах, отчего нам действительно нельзя уехать на край света.

Сегодня я убедилась, что радость скрывать так же трудно, как горе. Как неожиданно окончились все мои мучительные сомнения! Как мне смешна теперь моя ревность!

10-го июля

Мои мученья кончены, все выяснилось. У меня с сегодняшнего дня на сердце рай. Как это ни странно, я уже привыкла к мысли, что он меня любит, а между тем я только вчера в этом убедилась. Мне кажется, что вокруг меня тоже все радуются.

Александр Ильич весь день играл вальс из «Онегина» (аранжированный Пабстом). Мы с Татушей пробрались под его окно и спрятались от Веры Павловны в виноградe, но затем так увлеклись вальсом, что пустились танцевать; тут подоспели Леля и Наташа, и мы все натащивались до упаду. Тем часом неожиданно прибыл Веня Сатин; он крайне неинтересен, и никто не любит им заниматься. Сергей Васильевич почему-то вздумал меня им дразнить и не дает мне теперь прохода с этим уродом.

Хотелось бы знать, догадывается ли Сережа о моей любви? Мне и хочется этого и совестно почему-то.

11-го июля

Живется все так же хорошо, тихо, мирно. Впрочем, сегодня вышел маленький скандал, нарушивший общее согласие. После обеда сестры и Наташа пошли купаться, и я, по обыкновению, села тут же в лодку. Вечер стоял дивный, делали *la planche*¹⁹, плескались, шалили.

.
.



**LA RIEUSE.
POLCA BADINE.**

Allegretto grazioso

F. BEHR op. 303

Piano

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with eighth-note triplets, marked with a piano (*p*) and *leggiere* dynamic. The bass clef staff contains a simple accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

dolce e leggiere

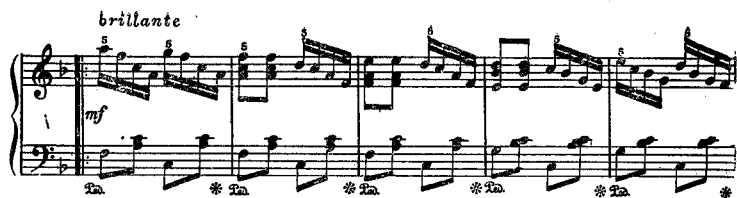
Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with triplets. The bass clef staff features a more active accompaniment with eighth notes. Dynamics include piano (*p*) and *leggiere*. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a more complex melody with some sixteenth notes. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). The system ends with a double bar line and repeat signs.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff returns to a triplet-based melody. The bass clef staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*). The system ends with a double bar line and repeat signs.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melody with some sixteenth-note runs. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte). The system concludes with a double bar line and repeat signs.

brillante



mf

2da * 2da * 2da * 2da * 2da *

This system features a treble and bass staff. The treble staff contains six measures of eighth-note chords, each marked with a '5' above the staff. The bass staff contains six measures of eighth-note chords, each marked with a '2da' below the staff. A dynamic marking of 'mf' is present at the beginning. Asterisks are placed between the bass staff measures.



2da * 2da * 2da * 2da * 2da *

cresc.

This system continues the musical piece. The treble staff has six measures of eighth-note chords, each marked with a '5'. The bass staff has six measures of eighth-note chords, each marked with a '2da'. A crescendo hairpin is shown over the fourth measure of the treble staff. Asterisks are placed between the bass staff measures.



f

2da * 2da * 2da *

This system continues the musical piece. The treble staff has six measures of eighth-note chords, each marked with a '5'. The bass staff has six measures of eighth-note chords, each marked with a '2da'. A dynamic marking of 'f' is present at the beginning of the system. Asterisks are placed between the bass staff measures.

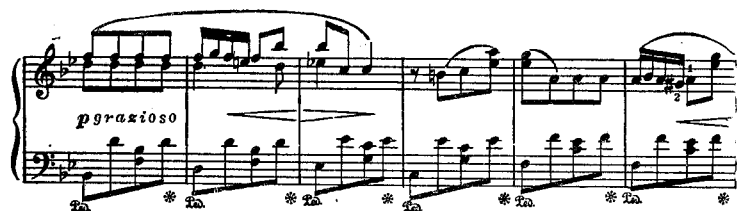
1. 2. 2.



p

This system features a treble and bass staff. The treble staff contains six measures of eighth-note chords, each marked with a '2' above the staff. The bass staff contains six measures of eighth-note chords, each marked with a '2da' below the staff. A dynamic marking of 'p' is present at the beginning. First and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the first two measures of the treble staff. Asterisks are placed between the bass staff measures.

p grazioso



2da * 2da * 2da * 2da * 2da * 2da *

This system features a treble and bass staff. The treble staff contains six measures of eighth-note chords, each marked with a '2' above the staff. The bass staff contains six measures of eighth-note chords, each marked with a '2da' below the staff. A dynamic marking of 'p grazioso' is present at the beginning. Asterisks are placed between the bass staff measures.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a crescendo marking (*cresc.*). The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Both staves feature a series of asterisks (*) below the notes, likely indicating fingerings or specific performance techniques.

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a forte marking (*f*) and a ritardando marking (*riten.*). The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Both staves feature a series of asterisks (*) below the notes.

a tempo

Third system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a piano marking (*p*). The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Both staves feature a series of asterisks (*) below the notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a crescendo marking (*cresc.*). The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Both staves feature a series of asterisks (*) below the notes.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a forte marking (*f*) and a ritardando marking (*riten.*). The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Both staves feature a series of asterisks (*) below the notes.

a tempo



dolce e leggiero



brillante

mf

2, 4 * 2, 4 * 2, 4 * 2, 4 *

2, 4 * 2, 4 * 2, 4 * 2, 4 *

cresc.

2, 4 * 2, 4 * 2, 4 *

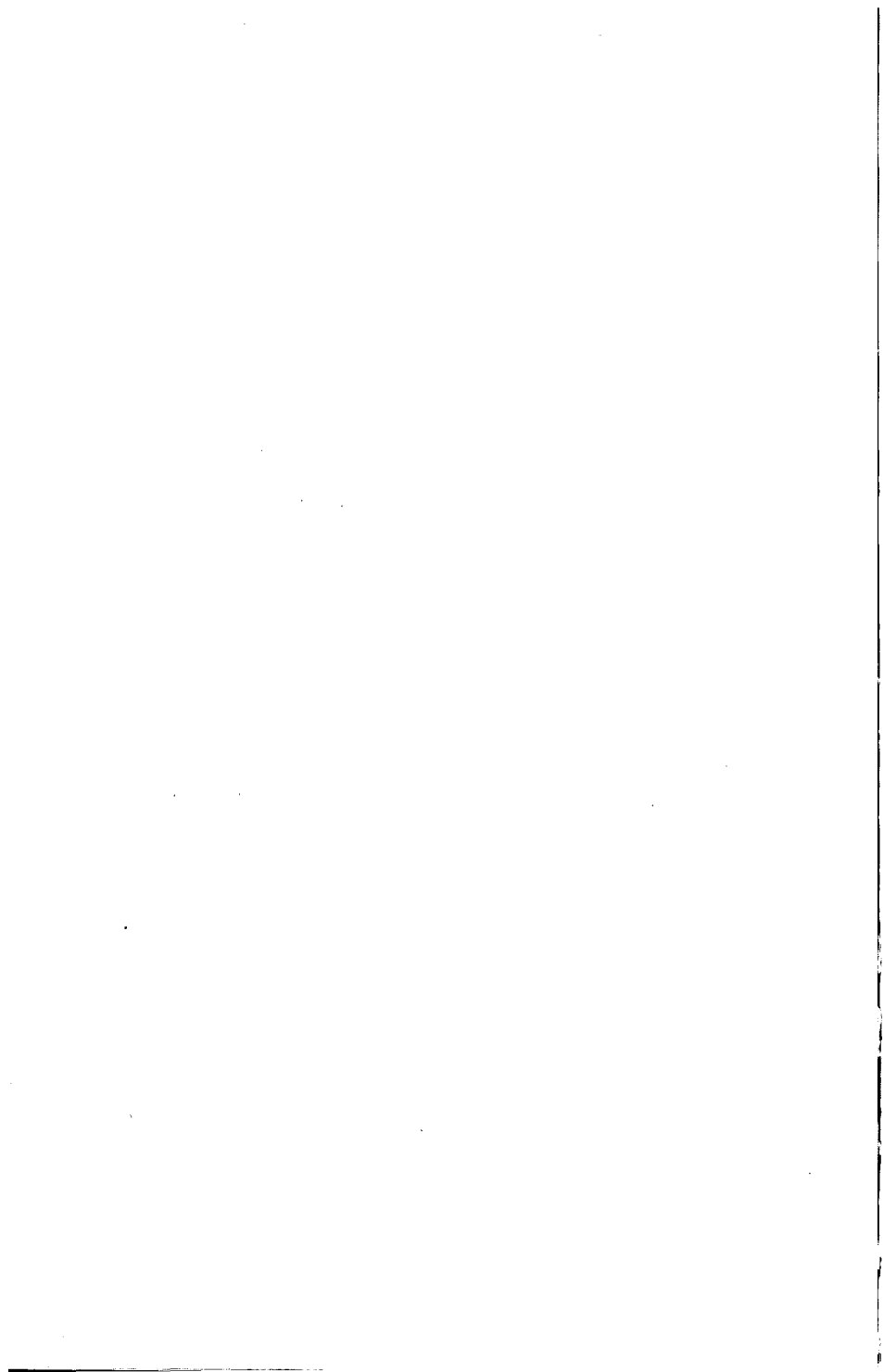
f *brillante*

2, 4 * 2, 4 * 2, 4 * 2, 4 *

ff

2, 4 * 2, 4 * 2, 4 *

ПРИМЕЧАНИЯ



И. Гофман

Печатается по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова». Нью-Йорк, 1946, стр. 36. Перевод с английского.

¹ Известен целый ряд высказываний Гофмана о Рахманинове в различных интервью. Например, в газете «Биржевые ведомости», вечерний выпуск № 13220 от 29 октября 1912 г., опубликовано интервью И. Гофмана с А. Потемкиным под названием «Иосиф Гофман о себе». В нем о Рахманинове говорится: «Вот композитор, которого я люблю больше всех. С Рахманиновым я в большой дружбе, но и помимо личной к нему приязни я с удовольствием исполняю его фортепианные сочинения, искренно считая их шедеврами».

В интервью, данном корреспонденту американского журнала «The Etude» в ноябре 1944 г., Гофман утверждает следующее:

«Техническому совершенствованию нет границ. С другой стороны, техническое мастерство встречается гораздо чаще, чем глубокая музыкальность. Молодому человеку, желающему сделать карьеру в области искусства, гораздо лучше не иметь дела с серьезной музыкой. Величайшие музыканты зарабатывали очень немного. В хороших условиях жили только Мендельсон и Мейербер. Моцарт, Гайдн и Брамс испытывали нужду. Шуберт умер в бедности. Вагнер постоянно был в стесненных обстоятельствах...

Рахманинов продал все права на его популярнейший «Прелюд» за 50 рублей (25 долларов). Издатель, разумеется, составил себе на нем состояние. Позднее один из друзей Рахманинова посоветовал ему выпустить переиздание этой пьесы (с сохранением прав за собой), сделав некоторые изменения, которые бы оправдали этот шаг. Однако Рахманинов отказался. Деньги для него в то время не были бы лишними, но он знал, что ему нечего было изменить в музыкальной сущности «Прелюда», а механически изменить его он не мог.

Никогда не было более чистой, святой души, чем Рахманинов. Вот почему он был великим музыкантом, а то, что у него были такие превосходные пальцы, явилось лишь чистой «случайностью» (См. журнал «Советская музыка», 1957, № 4, стр. 143—145).

А. Ф. Гедике
ПАМЯТНЫЕ ВСТРЕЧИ

Воспоминания написаны специально для первого издания настоящего сборника. Во втором издании публикуются с незначительными поправками редакционного характера.

¹ О работе Рахманинова в закрытых учебных заведениях см. примечание 29 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 475, воспоминания М. Л. Челищевой, т. I, стр. 419—423 и М. М. Элланской, т. I, стр. 424—430.

² Первое исполнение Второго концерта ор. 18 Рахманинова в Петербурге состоялось 29 марта 1902 г. в зале Дворянского собрания при участии в качестве солиста А. Зилоти и дирижера А. Никиша.

³ О работе Рахманинова в Русской частной опере см. примечания 34 и 35 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 475, 476 и воспоминания Е. Р. Винтер-Рожанской, т. II, стр. 21—28.

⁴ Имеется в виду ученица М. Е. Букиника — виолончелистка М. Данилова.

⁵ В библиотеке Конгресса в Вашингтоне хранится интересная переписка Рахманинова и Н. К. Метнера, которая свидетельствует о глубокой творческой и человеческой дружбе этих двух художников. Переписка охватывает период около двух десятилетий их жизни (1921—1939) и затрагивает чрезвычайно важные вопросы, касающиеся современного состояния музыкального искусства капиталистических стран, положения художника в мире, охваченном лихорадкой наживы и стяжательства.

В переписке содержатся ценные сведения о творческих замыслах обоих композиторов, о взаимной заинтересованности этих художников в творчестве друг друга.

⁶ О работе Рахманинова в Российском музыкальном издательстве см. также воспоминания А. В. Оссовского, т. I, стр. 396—409.

Е. Р. Винтер-Рожанская
ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Написаны специально для первого издания настоящего сборника. Во втором издании публикуются с незначительными поправками редакционного характера.

¹ См. примечания 34 и 35 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 475, 476.

² В Товариществе Московской частной оперы из трех упомянутых опер впервые исполнялись: «Царская невеста» — 22 октября 1899 г., «Кавказский пленник» — 10 декабря 1899 г. и «Ася» — 28 сентября 1900 г.

³ По утверждению Е. Р. Винтер-Рожанской, письма В. И. Страховой к ней не сохранились.

⁴ См. воспоминания С. А. Сатиной, т. I, стр. 95.

⁵ По утверждению Е. Р. Винтер-Рожанской, письма Т. С. Любатович к ней не сохранились.

И. А. Бунин

С. В. РАХМАНИНОВ

Печатается по тексту, опубликованному в журнале «Огонек», 1957, № 30, стр. 29.

¹ Встреча Бунина с Рахманиновым произошла в Ялте в мае 1900 г.

² Весной 1900 г. Московский Художественный театр совершил гастрольную поездку в Крым — в Севастополь и затем в Ялту, где жил больной А. П. Чехов. «Из Севастополя мы переехали в Ялту, — рассказывает в своей книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский, — где нас ждал почти весь русский литературный мир, который, точно сговорившись, съехался в Крым к нашим гастролям. Там были в то время: Бунин, Куприн, Мамин-Сибиряк, Чириков, Станюкович, Елпатьевский и, наконец, только что прославившийся тогда Максим Горький, живший в Крыму из-за болезни легких... Кроме писателей, в Крыму было много артистов, музыкантов, и среди них выделялся молодой С. В. Рахманинов...» (см. К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Изд. «Искусство», М.—Л., 1948, стр. 314).

³ Романс Рахманинова на текст стихотворения Майкова, приводимый Буниным, неизвестен. По-видимому, такой романс и не был им написан.

А. В. Нежданова

О РАХМАНИНОВЕ

Воспоминания впервые опубликованы в первом издании настоящего сборника и представляют собой главу из общих воспоминаний, рукопись которых хранится в Вокально-методическом кабинете имени народной артистки СССР А. В. Неждановой.

¹ См. примечание 3 к воспоминаниям Е. Ю. Жуковской, т. I, стр. 497.

² Первое исполнение опер Рахманинова «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» в Большом театре состоялось под управлением автора 11 января 1906 г. и последующие спектакли этих опер шли 13, 16, 19 января и 7 февраля 1906 г. Опера же Моцарта «Волшебная флейта», постановка которой осуществлялась в озна-

менование 150-летия со дня рождения Моцарта, была исполнена 27 января 1906 г.

³ Впервые под управлением Рахманинова опера «Жизнь за царя» Глинки исполнялась в Большом театре (Москва) 21 сентября 1904 г. при участии: А. В. Неждановой (Антонида), Ф. И. Шаляпина (Сусанин), Е. И. Збрусовой (Ваня) и др.

⁴ «Вокализ» Рахманинова был исполнен А. В. Неждановой в театре К. Н. Незлобина в симфоническом концерте под управлением С. Кусевицкого 25 января 1916 г. Кроме того, в этом же концерте Нежданова исполнила ряд романсов Рахманинова. Аккомпанировал ей автор.

⁵ Далее А. В. Нежданова вольно цитирует строки из воспоминаний М. С. Шагинян о Рахманинове, опубликованных в журнале «Новый мир», 1943, № 4, стр. 113.

Н. В. С а л и н а

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ „ЖИЗНЬ И СЦЕНА“

Воспоминания являются частью воспоминаний Н. В. Салиной, опубликованных под названием «Жизнь и сцена». См. Н. В. С а л и н а. «Жизнь и сцена». Изд. ВТО, М.—Л., 1941.

В первом издании настоящего сборника воспоминания о Рахманинове опубликованы с поправками фактического характера, которые были согласованы с Н. В. Салиной в 1955 г.

¹ Причина отказа А. В. Неждановой от участия в исполнении оперы «Франческа да Римини» Рахманинова, судя по воспоминаниям самой Неждановой, была в другом. См. об этом воспоминания Неждановой, т. II, стр. 33, 34.

² Карточка меню с наброском фразы из оперы «Франческа да Римини» Рахманинова хранится в Государственном Доме-музее Чайковского (Клин). В этом музее также хранится печатный клавир указанной оперы с дарственной надписью: «Первой исполнительнице Франчески Надежде Васильевне Салиной искренно благодарный автор С. Рахманинов. 11 января 1906 г.».

³ В 1906 г. А. А. Брандуков стал директором Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, и, задумав обновить педагогические кадры этого училища, он обратился за советом к Рахманинову. Придавая этому вопросу большое значение, Рахманинов, находясь в Италии (Марина ди Пиза), послал Брандукову письмо 19 июня/2 июля 1906 г. с подробным рекомендательным списком. В этом письме говорится: «...Ты прав! Школа Филар[моний] не блещет именами, и надо многих вловить звать. Согласно твоей просьбе, назову тебе некоторые имена.

Теория — И. Н. Протопопов. Человек знающий, деловой и работающий.

Флейта — советую взять Ямика. Ученик Кречмана и 1-я флейта Б[ольшого] Т[еатра]. Великолепный флейтист!

Контрабас — или Нацкий, или Шмукловский. Первый из них — второй контрабасист Б[ольшого] Т[еатра], а второй — первый контрабасист Б[ольшого] Т[еатра]. Нацкого ставлю вперед потому, что он мне кажется серьезнее и дельнее.

Из профессоров пения советовал всегда и Консерватории и Филармонии попробовать Н. Салину из театра. Она совсем неизвестна как преподавательница, но она сама такая работница, такая талантливая и такая умная, что из нее наверно прок выйдет. Тем паче, что Ваши «присяжные» профессора пения — ни к черту не годятся. Попробуй ее взять! Мне кажется, хорошо выйдет. Женщина «тонкая!»...» (См. С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 283—284).

В Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества Салина начала работать в 1908 г.

Н. Д. Телешов
ИЗ „ЗАПИСОК ПИСАТЕЛЯ“

Воспоминания являются частью воспоминаний Н. Д. Телешова, опубликованных под названием «Записки писателя» (см. Н. Д. Телешов. Записки писателя. Изд. «Советский писатель», 1950, стр. 299—301). При подготовке к печати первого издания сборника «Воспоминания о Рахманинове» редактор-составитель обратился к Н. Д. Телешову с вопросом, не внесет ли он в свои страницы, посвященные Рахманинову, какие-либо дополнения или поправки. Н. Д. Телешов сделал некоторые поправки стилистического порядка и незначительные дополнения. В таком виде воспоминания и были опубликованы в первом издании настоящего сборника.

М. М. Багриновский
ПАМЯТИ С. В. РАХМАНИНОВА

Воспоминания написаны специально для первого издания настоящего сборника. Во втором издании сборника публикуются со значительными сокращениями, дополнениями и поправками редакционного характера.

¹ См. в примечании 68 к воспоминаниям С. А. Сатиной (т. I, стр. 484) программу второго симфонического собрания.

² Первая и Вторая сюиты «Пер Гюнт» Грига были исполнены под управлением Рахманинова в симфоническом концерте 22 октября 1912 г.

Ю. С. Никольский
ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Воспоминания написаны специально для первого издания настоящего сборника. Во втором издании публикуются с дополнениями.

¹ Программу концерта под управлением Рахманинова при участии П. Казальса в качестве исполнителя Концерта для виолончели С-dur Гайдна обнаружить не удалось.

² Вторая соната для фортепиано ор. 36 Рахманинова была исполнена автором в Москве впервые 3 декабря 1913 г. в Большом зале Благородного собрания. В этом же концерте Рахманиновым были исполнены следующие его сочинения для фортепиано: «Элегия» из ор. 3, Баркарола из ор. 10, Этюды-картины f-moll, C-dur, cis-moll, es-moll, Es-dur из ор. 33, его транскрипции «Сирень» и Полька В. Р., Прелюдии: gis-moll, E-dur, G-dur из ор. 32, Es-dur, g-moll из ор. 23.

³ О концерте, в котором Рахманинов дирижировал сюзитой «Пер Гюнт» Грига, см. примечание 2 к воспоминаниям М. М. Багриновского, т. II, стр. 425.

⁴ О концерте памяти И. Саца см. примечание 3 к воспоминаниям Р. М. Глиэра, т. I, стр. 502, 503.

⁵ Об исполнении Рахманиновым произведений Скрябина см. примечание 72 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 484, 485.

З. А. Прибыткова

С. В. РАХМАНИНОВ В ПЕТЕРБУРГЕ-ПЕТРОГРАДЕ

Воспоминания написаны специально для первого издания настоящего сборника. Во втором издании сборника публикуются с поправками редакционного характера.

¹ С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 452.

² Там же, стр. 454.

³ Там же, стр. 381.

⁴ Имеются в виду краткие воспоминания Мариэтты Шагинян, изданные как «Приложение к письмам», и публикация: «Письма С. В. Рахманинова к Ре». (См. «Новый мир», 1943, № 4, стр. 105—113).

⁵ См. примечание 2 к воспоминаниям Б. Ф. Шаляпина, т. II, стр. 443.

⁶ С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 334—335. Петитом напечатаны приписки, сделанные С. А. Сатиной и Н. А. Рахманиновой.

⁷ 15 ноября 1903 г. Рахманинов играл в Петербурге в третьем абонементном концерте А. И. Зилоти, состоявшемся в зале Дворянского собрания, свой Второй концерт ор. 18 (под управлением Зилоти) и три прелюдии из ор. 23.

⁸ С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 535.

⁹ Там же, стр. 447.

¹⁰ Там же, стр. 383.

¹¹ Там же, стр. 426.

¹² Там же, стр. 408.

¹³ Там же, стр. 459.

¹⁴ Там же, стр. 459—460.

¹⁵ «Литургия святого Иоанна Златоуста» ор. 31 Рахманинова под управлением автора в Петербурге была исполнена в зале Дворянского собрания 25 марта 1911 г. при участии хора Марининского театра.

¹⁶ См. примечание 50 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 480.

¹⁷ Из стихотворения «Родина»; цит. по изданию: Константин Симонов. Стихи и поэмы. ГИХЛ, М., 1955, стр. 121.

Мариэтта Шагинян ВОСПОМИНАНИЯ О С. В. РАХМАНИНОВЕ

Воспоминания написаны специально для первого издания публикуемого сборника. В эти воспоминания вошел текст статьи Шагинян «Приложение к письмам», написанной в связи с публикацией писем Рахманинова к ней (см. журнал «Новый мир», 1943, № 4, стр. 105—113). Во втором издании сборника «Воспоминания о Рахманинове» в воспоминания Шагинян по ее желанию внесены некоторые сокращения, поправки фактического и редакционного характера.

¹ Письма С. В. Рахманинова к М. С. Шагинян, часть которых приводится в воспоминаниях о нем, хранятся у Шагинян. Они опубликованы: впервые в журнале «Новый мир», 1943, № 4 и вторично в издании С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955. При дальнейшем цитировании писем ссылки даются на издание 1955 г. Указанное письмо см. на стр. 424—426.

² См. Мариэтта Шагинян. С. В. Рахманинов (Музыкально-психологический этюд). Журнал «Труды и дни», изд. «Мусaget», М., 1912, № 4—5, стр. 97—114.

³ С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 434.

⁴ Там же, стр. 434—435.

⁵ Там же, стр. 439

⁶ Там же, стр. 437.

⁷ Цит. часть письма. Это письмо, как и все письма А. М. Метнера к М. С. Шагинян, в первом издании сборника «Воспоминания о Рахманинове» публиковалось впервые; хранится у М. С. Шагинян.

⁸ С. В. Рахманинов. Письма, М., 1955, стр. 439—440.

⁹ Там же, стр. 419—420.

¹⁰ Там же, стр. 427.

¹¹ Имеется в виду письмо Н. К. Метнера:

«М[илостивый] д[осударь]!

Прошу дать место следующему письму.

8-го декабря я должен был участвовать в Петербурге в симфоническом концерте Кусевицкого, под управлением г. Менгельберга. От этого участия вынужден был отказаться, конечно, не по «болезни», как значилось на другой день в газетных заметках, а по следующей не менее уважительной причине. Дело в том, что дирижер позволил себе на репетиции с самого начала по отношению ко мне совершенно неприличный тон. Не желая расстраивать концерта (и так едва не состоявшегося вследствие недоразумения между прежним дирижером Оскаром Фридом и оркестром), я решил было не обращать на этот тон никакого внимания. Но вскоре г. Менгельберг перешел от начальнического тона к учительским нотациям, причем обнаружилось, что несогласия мои с ним в темпах и вообще в толковании Четвертого концерта Бетховена рассматриваются дирижером не как вполне законное проявление моего индивидуального понимания, а как явные промахи школьника, которого необходимо на каждом шагу наставлять на путь истинный. После одного такого наставления я, не окончив концерта, покинул эстраду и собрался уходить. Но затем, вняв просьбам С. А. Кусевицкого и некоторых знакомых, я, к сожалению, согласился окончить репетицию концерта, полагая, что зарвавшийся дирижер, очевидно страдающий манией величия и потому монополизировавший Бетховена, в свою очередь пойдет также на уступки. Но ожидания мои не оправдались, и я, машинально доиграв финал, все время шедший, так сказать, в двух противоположных темпах, ушел и вскоре послал отказ от участия.

Из замечаний * г. Менгельберга упомяну, например, о предложении его, чтобы мы играли — я свое solo, он свои tutti — в различных темпах, как кто хочет, и о заявлении его, что он, дирижер, отвечает за все происходящее на концерте. Но кому же неизвестно, что за темпы, даже нелепые, которые берет солист, отвечает он сам, и обвинять за них аккомпанирующего дирижера не приходило в голову еще ни одному критику?

* Мне передавали, что Менгельберг жаловался потом на то, что я играл недостаточно громко и что мой темп не улавливался оркестрантами. Я играл не полным тоном (репетиция была закрытой), чтобы сохранить силы; странно, что как раз этого замечания дирижер мне лично не сделал (*Примеч. Н. К. Метнера*).

Поведение г. Менгельберга я считаю возмутительным, в особенности потому, что он, наверное, поступил так со мною, не зная моей музыкальной деятельности. Если бы он знал, например, что я имел честь быть одно время профессором Московской консерватории, то, по свойственному особенно заграничным людям уважению к титулам, он отнесся бы ко мне вежливее. И вот это-то и недостойно такого талантливого художника, каким несомненно является г. Менгельберг.

Вообще весь этот случай имеет значение, далеко выходящее из рамок чисто личного. Прежде всего он является не единственным за последнее время. Не так давно нечто подобное разыгралось между дирижером г. Фридом и гениальным Вюльнером. Кроме того, за два дня до моего столкновения с Менгельбергом тот же г. Фрид нанес такое оскорбление превосходному петербургскому оркестру, что последний отказался играть когда-либо под его управлением. Оба случая равно характерны: первый из них рисует отношение дирижеров новейшей формации к прерогативам солистов. Господа Фриды вообразили себе, что отныне солист обязан сообразовывать свое исполнение с намерением и «страстным темпераментом» любого фельдфебеля от музыки. Второй случай указывает на то ничем не оправдаваемое презрение, с которым все еще продолжают относиться к русским артистам заграничные музыкальные вояжеры. Случай со мною является, так сказать, двухсторонним: в моем лице было нанесено оскорбление солисту со стороны зазнавшегося дирижера и, что еще важнее, русскому артисту со стороны заезжего иностранца.

Примите и т. д.

Николай Метнер».

Это письмо было опубликовано в журнале «Музыка», 1910, № 3, стр. 71, 72. Письма аналогичного содержания, но в более сокращенном виде, появились и в ряде газет.

¹² Адрес, поднесенный Н. К. Метнеру общественностью Москвы в декабре 1910 г., хранится в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Содержание его следующее:

«Глубокоуважаемый Николай Карлович!

Искренно возмущенные поступком г. Менгельберга на репетиции симфонического концерта С. Кусевицкого в Петербурге 7-го декабря настоящего года, мы считаем своим нравственным долгом выразить Вам наше глубокое сочувствие.

Тяжелый труд музыканта-художника, выступающего перед обществом в качестве истолкователя гениальных творений композиторов всего мира и выполняющего тем высокую и ответственную задачу распространения музыкальной культуры, требует к себе особого уважения и бережного внимания со стороны всех прямо или косвенно принимающих участие в этом серьезном и святом деле.

Особенно же мы в праве ожидать такого чуткого понимания души художника, вкладывающего весь свой талант и все свое пони-

мание в долговременное изучение порученных его ответственности произведений, от его товарищей по искусству. Если художник на своем почти всегда терновом пути будет встречать преднамеренное непонимание и даже оскорбление со стороны товарищей художников, если эти последние при неоправданной самоуверенности и тщеславии будут ставить препятствия его работе, плодотворная деятельность в области искусства станет почти невозможной.

Приветствуя в Вашем лице стойкого и непреклонного охранителя священных прав свободы художника и его достоинства, а с тем вместе и достоинства дорогого всем нам искусства, мы просим Вас принять выражения нашего искреннего к Вам уважения и признательности.

А. Скрябин, Е. Катуар, В. Скрябина, Ю. Конюс, Н. Жилиев, Н. Петров, М. Ипполитов-Иванов, А. Гольденвейзер, А. Губерт, Р. Глиэр, А. Ян-Рубан, А. Гедике, Н. Ладухин, А. Ярошевский, А. Мартынов, К. Игумнов, А. Ильинский, Ф. Гедике, Л. Конюс, Н. Соколовский, К. Кипп, М. Кенеман, Н. Морозов, Л. Сабанеев, Н. Сизов, Е. Савина-Гнесина, С. Кусевидский, Ю. Померанцев, В. Держановский, Г. Алчевский, М. Морозова, С. Танеев, Н. Авьирино, А. Могилевский, М. Цирельштейн, А. Дидерихс, Д. Вейс, М. Дейша-Сионицкая, В. Вильшау, А. Островская, И. Алчевский, Ю. Энгель, С. Василенко, С. Шамбинаго, С. Шукин, А. Нежданова, У. Мазетти, Ф. Нелидов, М. Сизова, И. Трояновский, А. Трояновская, Г. Рачинский, О. Гедике, Е. Гнесина, Табаков, Эллис, Н. Гейман-Александрова, А. Александров, О. Адлер, К. Эйрес, П. Ламм, П. Ренчицкий, Э. Эберг, М. Шагинян и др.».

¹³ С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 445.

¹⁴ Н. К. Метнер никогда не переставал сознавать себя русским человеком. Это сознание особенно обострялось в периоды жизни за границей, о чем с наибольшей убедительностью говорят его многочисленные письма, хранящиеся в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки.

¹⁵ См. примечание 5 к воспоминаниям А. Ф. Гедике, т. II, стр. 422.

¹⁶ Говоря: «Там должны были собраться музыканты для того, чтобы обсудить вопрос о принятии или непринятии одного нового композитора», А. М. Метнер имела в виду обсуждение на совете Российского музыкального издательства, членами которого были Рахманинов, Метнер и другие музыкальные деятели. О работе этого совета см. воспоминания А. В. Оссовского, т. I, стр. 396—409 и А. Ф. Гедике, т. II, стр. 18, 19.

¹⁷ С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 469.

¹⁸ Отношение Н. К. и А. М. Метнеров к исполнительскому искусству Н. П. Кошиц с годами заметно изменилось. В 1929/30 г., совершая концертное турне по Америке, Метнер дважды выступал в концертах при участии Кошиц, исполнявшей его песни; аккомпанировал автор. Эти концерты прошли с большим успехом.

В одном из дневников-писем А. М. Метнер писала 18 января 1930 г.: «Ну и день вчерашний! Это был семнадцатый Колин кон-

церт и первый такой волнительный. Даже непонятно, что, собственно, так сильно Колю волновало. Может быть, присутствие Сергея Васильевича, который не слыхал его со времени отъезда из Москвы. Но, слава богу, это волнение совсем не отразилось на исполнении и все прошло совсем чудесно. Успех был огромный и повторяли несколько песен, а Коля играл даже в середине программы на бис, чего он вообще не любит делать. Кошиц была на седьмом небе, так как и она имела огромный успех, и вообще весь этот концерт прошел блестяще...»

¹⁹ С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 468—469

²⁰ Там же, стр. 471.

Н. Г. Райский

ИЗ МОИХ ВОСПОМИНАНИЙ О ВСТРЕЧАХ С С. В. РАХМАНИНОВЫМ

Воспоминания написаны специально для первого издания настоящего сборника.

А. Н. Александров

МОИ ВСТРЕЧИ С С. В. РАХМАНИНОВЫМ

Воспоминания написаны специально для первого издания настоящего сборника.

¹ См. примечание 77 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 485.

² См. примечание 72 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 484.

³ Этюд *dis-moll* из оп. 8 Скрябина Рахманинов, по-видимому, играл на бис.

⁴ «Дон-Жуан» Р. Штрауса под управлением Рахманинова исполнялся 3 января 1909 г. в симфоническом собрании Московского отделения Русского музыкального общества. Кроме «Дон-Жуана», в программу этого концерта входили следующие произведения: Рахманинов — Вторая симфония *e-moll* оп. 27, Второй концерт *c-moll* оп. 18 (солист — автор), Ю. Конюс — Концерт для скрипки с оркестром *e-moll* (солист — К. Григорович).

Н. А. Андрианова-Ряднова

С. В. РАХМАНИНОВ В ГРУЗИИ

Воспоминания написаны специально для сборника «Воспоминания о Рахманинове» и публикуются впервые.

¹ См. А. Зилоти. Мои воспоминания о Ф. Листе. СПб., 1911, стр. 1.

² См. примечание 39 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 477.

³ О концерте Рахманинова в Тифлисе в 1913 г. см. примечание 11 к воспоминаниям Н. А. Андриановой-Рядновой, т. II, стр. 434. В 1915 г. в Тифлисе состоялось три концерта Рахманинова, организованных дирекцией Музыкальной школы Л. Пышнова и А. Швейгера.

Первый из этих концертов происходил 26 октября в Тифлисском казенном театре, где симфоническим оркестром под управлением Л. Н. Пышнова и при участии Рахманинова была исполнена следующая программа: Глазунов — «Из средних веков»; Скрябин — Концерт *fis-moll* ор. 20; Лядов — «Волшебное озеро» ор. 62, «Кикимора» ор. 63; Рахманинов — Второй концерт *c-moll* ор. 18.

Второй концерт состоялся 29 октября в зале Артистического общества. Исполнялись фортепианные произведения Рахманинова: Вторая соната ор. 36, шесть Этюдов-картин, шесть Прелюдий, «Элегия», музыкальный момент и, на бис, — «Полишинель» и Полька В. Р.

Третий концерт происходил 31 октября в том же зале Артистического общества. Программа состояла из произведений Скрябина (этот концерт был объявлен как концерт памяти Скрябина). Исполнялись: Пятая соната ор. 53, Вторая соната-фантазия ор. 19, Фантазия ор. 28, «Сатаническая поэма» ор. 36, Поэма *Fis-dur* из ор. 32, десять Прелюдий и три Этюда.

⁴ Концерты И. Гофмана в Тифлисе состоялись 8, 10, 11, 13, 15 и 16 ноября 1911 г.

⁵ Об отношении И. Гофмана к Рахманинову см. в примечании 1 к высказыванию Гофмана, т. II, стр. 421.

⁶ Когда играл И. Гофман в Тифлисе Второй концерт *c-moll* ор. 18 Рахманинова, установить не удалось.

⁷ Речь идет о рецензии «Концерты Рахманинова», опубликованной 16 ноября 1911 г. в газете «Кавказ».

⁸ Опера «Алеко» Рахманинова впервые в Тифлисе была поставлена оперной антрепризой Л. Д. Дальского в 1904 г. Ее исполнение состоялось 19 ноября в шестом спектакле-гала в Тифлисском казенном театре под управлением А. А. Эйхенвальда при участии следующих артистов: Н. И. Сперанский (Алеко), Л. А. Викшемская (Земфира), А. В. Богданович (молодой цыган), Ф. А. Галецкий (старик — отец Земфиры).

⁹ Соната для виолончели и фортепиано *g-moll* ор. 19 Рахманинова была исполнена в квартетном собрании Тифлисского отделения Русского музыкального общества 31 января 1903 г. пианисткой Т. И. Тер-Степановой и виолончелистом А. И. Поливка и 23 апреля 1912 г. в экстренном камерном концерте того же Общества Т. И. Тер-Степановой и К. А. Миньяром, а Элегическое трио ор. 9 — 19 октября 1910 г. в квартетном собрании этого же Общества пианистом Л. Л. Трусовским, скрипачом В. Р. Вильшау и виолончелистом Б. И. Слюсарским, затем 10 марта 1915 г. в квартетном собрании теми же исполнителями (за исключением Слюсарского) и при участии К. А. Миньяра.

¹⁰ Об этом прослушивании С. А. Сидякин сообщил следующее: «В ноябре 1911 г. я должен был играть на очередном ученическом вечере. На этот вечер был приглашен концертировавший в то время в Тифлисе Рахманинов.

Когда я пришел на вечер в училище, меня поразило необычное волнение, охватившее педагогов: все ходили бледные, расстроены. Увидев знакомую, такую характерную фигуру Рахманинова, я понял причину общего смятения.

В манере держаться у Рахманинова не было свободы и уверенности светского человека; напротив, он был не только чрезвычайно скромн, но даже застенчив; чувствовалось, что его стесняло положение знаменитости, центра всеобщего внимания, вызывавшее чувство благоговения и даже страха.

Хотя я слышал в исполнении Рахманинова в Казенном оперном театре его Второй концерт (Иосиф Гофман сидел в то время в ложе и, вооружившись пенсис, был весь внимание), но не имел должного представления о том, перед каким великим гением мне надлежит играть; поэтому я был совершенно спокоен и лишь предвкушал удовольствие от сознания, что представилась возможность играть перед большим музыкантом, который может сделать полезные замечания по поводу моей игры. Эта черта сохранилась у меня в течение всей моей долгой жизни, а я играл перед очень многими выдающимися музыкантами.

В программе моего выступления на ученическом вечере были: Прелюдия из Английской сюиты с-moll Баха и «Вечное движение» Мендельсона.

После того как я благополучно сыграл такую большую Прелюдию, Рахманинов позвал меня к себе и довольно долго рассматривал мои руки. У меня было ощущение такое, будто они совершенно «утонули» в его руках, поразивших меня своими размерами, особенно длиною пальцев. По ознакомлении с моими руками Рахманинов весело скомандовал: «Ну, валяй дальше!»

Когда Рахманинов позвал меня к себе, я был несколько удивлен неожиданным для меня его очень низким, как бы рыкающим, басом, показавшимся суровым. Когда же я снова поднимался на эстраду, радостно подумал: «Какой же он простой и, как оказалось, добродушный человек».

«Вечное движение» Мендельсона — пьеса неприятная в двух отношениях: вся на белых клавишах (C-dur) и трезубет большой выдержки, чтобы не «загнать». Все у меня прошло гладко, и вдруг Рахманинов командует: «А ну, давай еще раз, побыстрее!» Мне казалось, что я играл в хорошем, настоящем темпе и что играть быстрее — во вред пьесе; она и так пролетает в две минуты. Но, думаю, Рахманинову хочется проверить мои пальцы, попробую, причем я сейчас же мысленно учел очень легкую и точную клавиатуру концертного «Беккера».

Лишь благодаря легкой механике и моему прекрасному поднятому настроению я благополучно выполнил задание Рахманинова, так как в нормальном состоянии, после одного исполнения этой трудной виртуозной пьесы мои руки всегда испытывали утомление.

Затем Рахманинов снова подозвал меня к себе и попросил кого-либо из преподавателей подняться на эстраду; желание Рахманинова выполнил преподаватель фортепиано Л. Л. Трусовский и стал быстро брать на рояле отдельные ноты и аккорды, а я должен был так же скоро называть их.

С тех пор, как в пятилетнем возрасте я в один день выучил ноты и обнаружился мой абсолютный слух, проверка его всегда была для меня самым простым и приятным делом. Так оказалось и на сей раз.

Мой преподаватель, серьезный музыкант, композитор Илья Семенович Айсберг и директор училища Николай Дмитриевич Николаев рассказывали мне об обсуждении, состоявшемся после ученического вечера. Рахманинов заявил по поводу меня, что он не встречал подобного абсолютного слуха, и затем, по своей доброте, высказал о моей игре слишком лестные суждения, которых я не могу повторить.

Впоследствии, когда я больше узнал Рахманинова по его музыке, опубликованным письмам, рассказам о нем К. Н. Игумнова, Г. Э. Конюса,—я особенно оценил мои детские впечатления о незабываемом вечере 1911 г., когда мимолетный эпизод из жизни немногими штрихами очертил правдивый духовный облик великого музыканта, под суровой внешностью которого билось сердце нежного лирика и человека, для которого мировая слава была лишь тяжким бременем; он же продолжал оставаться простым русским человеком — черта, общая для всех великих русских, да и не только русских, творцов культуры».

¹¹ Концерт Рахманинова в Тифлисе в 1913 г. состоялся 9 ноября в зале Артистического общества, где были исполнены следующие фортепианные произведения Рахманинова: Вторая соната ор. 36, пять Этюдов-картин из ор. 33, «Элегия», Прелюдия cis-moll и «Полишинель» из ор. 3, транскрипция романса «Сирень», Польша В. Р.

¹² В Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки хранится поэма Лермонтова «Демон» в переводе на французский язык Е. Орбелиани. На ней имеется следующая дарственная надпись:

«Monsieur Rachmaninoff,
la plus passionnée de vos admiratrices se permet de vous envoyer ce petit livre. Il n'est digne ni de Lermontoff, ni de vous, mais c'est un premier fruit de mon travail, et tel quel je tiens à vous l'offrir. J'espère faire mieux un jour. Lisez la jolie préface de Coppée.

Ci-joint deux poésies — l'une de cet été, l'autre plus ancienne, — elles vous rappelleront notre causerie d'hier soir pendant ce beau concert dont je suis toute vibrante encore...

Elisabeth Orbeliani

Aragvinsky, 14, Tiflis
10 novembre 1913».

[«Господин Рахманинов, самая пылкая из Ваших поклонниц осмеливается послать Вам эту книжку. Она недостойна ни Лермонтова, ни Вас, но это первый плод моей работы, и в качестве такового я предлагаю ее Вам. Надеюсь в будущем сделать лучше. Прочтите прелестное предисловие Коппе.

Прилагаю два стихотворения — одно этого лета, другое более давнее, — они Вам напомнят наш разговор вчера вечером во время этого чудного концерта, от которого я до сих пор трепещу...

Елизавета Орбелиани

Арагвинская, 14, Тифлис
10 ноября 1913».]

(Перевод Е. Е. Бортниковой)

И. Ф. Шаляпина

ПАМЯТИ С. В. РАХМАНИНОВА

Воспоминания написаны специально для настоящего сборника, но отдельные их страницы были ранее опубликованы в сборнике «Федор Иванович Шаляпин» (Изд. «Искусство», М., 1957, т. I, стр. 609—610).

¹ Все указанные И. Ф. Шаляпиной фотографии с изображением Рахманинова хранятся у нее.

² Впервые публикуемая открытка С. В. Рахманинова, адресованная И. Ф. Шаляпиной, хранится у нее.

³ Весной 1958 г. в Москве происходил Международный конкурс пианистов и скрипачей имени П. И. Чайковского, в котором приняло участие восемьдесят скрипачей и пианистов из двадцати трех стран. Первая премия (среди пианистов) была присуждена американскому пианисту Вэну Клайберну, с огромным успехом исполнившему на конкурсе, помимо многих других произведений, Первый концерт ор. 23 Чайковского и Третий концерт ор. 30 Рахманинова. По окончании конкурса Клайберн совершил гастрольную поездку в Ленинград, Ригу и Киев. Во время поездки в Ленинград он побывал на могиле Чайковского и взял там горсть земли, которую вместе с подаренным ему кустом сирени увез в США. 31 мая на могиле Рахманинова близ Нью-Йорка Клайберн посадил этот куст, засыпав его землей с могилы Чайковского.

Д. Барклай

Печатается с сокращениями и поправками стилистического характера по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 6—11. Перевод с английского.

ВОСПОМИНАНИЯ О С. В. РАХМАНИНОВЕ

Воспоминания впервые опубликованы в январском и апрельском номерах нью-йоркского журнала «The Musical Quarterly» в 1944 г. На русском языке в переводе К. Данько впервые опубликованы в сборнике «Советская музыка», М., 1945, сб. 4, стр. 104—132 и затем в первом издании настоящего сборника.

В этих изданиях фамилия авторов воспоминаний ошибочно напечатана Суан вместо Сван.

¹ Первое концертное турне Н. К. Метнера по Америке состоялось в 1924/25 г.

² Н. К. Метнер умер 13 ноября 1951 г.

³ Цитируемое письмо Н. К. Метнера, как и далее цитируемые письма С. В. Рахманинова к Свану, написаны по-русски. При переводе их на английский язык (для воспоминаний Сванов, опубликованных в Нью-Йорке), а затем с английского на русский (для тех же воспоминаний, опубликованных в Советском Союзе) тексты этих писем, несомненно, модифицировались. Основанием к такому предположению послужила сверка приведенной Сванами цитаты из статьи Н. К. Метнера о Рахманинове с ее оригиналом (см. т. II, стр. 217, 218 и 318, 319). Сверить же тексты писем, цитируемых Сванами, с их подлинниками не удалось.

⁴ Говоря, что Четвертый концерт g-moll op. 40 — «первое сочинение после одиннадцатилетнего перерыва», Сваны допускают неточность. См. об этом Концерте примечание 87 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 487.

⁵ Второй концерт c-moll op. 50 Метнера закончен в 1926 г.

⁶ Об учении Н. А. Рахманиновой в Московской консерватории см. примечание 3 к воспоминаниям Е. Ю. Жуковской, т. I, стр. 497.

⁷ О второй редакции Первого концерта fis-moll op. 1 Рахманинова см. примечание 78 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 485.

⁸ О Варнациях на тему Шопена op. 22 Рахманинова см. примечание 45 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 479. Это сочинение создано, когда Рахманинову было уже 29 лет.

⁹ Об истории написания «Книги воспоминаний», которую якобы Рахманинов диктовал О. Риземану, см. воспоминания С. А. Сатиной, т. I, стр. 81—83.

¹⁰ По-видимому, Сваны неточно запомнили рассказ Рахманинова о сроках выполнения им экзаменационной работы. Точнее об этом сказано в приводимых Сванами строках из воспоминаний Л. Э. Конюса (см. стр. 213). См. также примечание 12 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 473.

¹¹ Большая золотая медаль присуждалась Московской консерваторией лишь тем ученикам, которые блестяще оканчивали ее не только по какой-либо из исполнительских специальностей, но и по композиции.

¹² О работе Рахманинова над оперой «Алеко» см. примечание 12 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 473.

¹³ В воспоминаниях Л. Э. Конюса допущена неточность. Рахманинов поступил в Московскую консерваторию в 1885 г. по классу фортепиано, перешел на старшее отделение в 1888 г. и окончил Консерваторию по этой специальности в 1891 г. С 1889 г. Рахманинов начал посещать класс специальной теории для композиторов и окончил курс по этой специальности в 1892 г. Таким образом, Рахманинов окончил Московскую консерваторию по фортепиано не девятнадцати, а восемнадцати лет.

¹⁴ Говоря: «моя княгиня», Рахманинов имел в виду свою дочь Ирину, вышедшую замуж за князя П. Г. Волконского.

¹⁵ В связи с тем, что Рахманиновым было учреждено издательство «ТАИР», к нему обращались по издательским вопросам разные лица. В частности этим издательством была опубликована книга Н. К. Метнера «Муза и мода».

¹⁶ 16 февраля 1928 г. в Лондоне Н. К. Метнер впервые выступал с исполнением своих сочинений. В этом концерте Т. А. Макушина пела песни Метнера.

¹⁷ Утверждение Сванов, что Рахманинов «мало играл Метнера — всего две или три сказки», не вполне справедливо. Вообще, в программах сольных концертов Рахманинова этого периода произведения русских композиторов занимали сравнительно небольшое место. Но среди исполнявшихся первое место принадлежит все же произведениям Метнера, среди которых были не только «две или три сказки», но и Новеллы из ор. 17, а также «Отрывок из трагедии» ор. 7.

¹⁸ О Вариациях на тему Корелли ор. 42 Рахманинова см. воспоминания С. А. Сатиной, т. I, стр. 85.

¹⁹ Сваны ссылаются на статью Н. К. Метнера о Рахманинове, впервые опубликованную в первых числах мая 1933 г. в Париже, в газете «Россия и славянство», затем в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова» в Нью-Йорке в 1946 г. и содержащуюся в настоящем издании (см. т. II, стр. 317—321). Цитируемый текст не совпадает с оригиналом. О причинах несовпадения см. примечание 3 к воспоминаниям А. Дж. и Е. Сванов, т. II, стр. 436.

²⁰ Речь идет об имени Рахманинова — Сенар. О нем см. воспоминания С. А. Сатиной, т. I, стр. 83—88.

²¹ Произведения Скрябина и среди них Вторая соната-фантазия *gis-moll* ор. 19 исполнялись Рахманиновым и в последующие годы. См. примечания 80, 82, 88, 96, 98 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 486, 487 и 491.

²² Вызывает сомнение точность передачи высказывания Рахманинова о том, что он «не ставил ни в грош» «Беляева и весь его петербургский кружок». Вряд ли Рахманинов в 1895 г. посвятил бы Римскому-Корсакову свою опубликованную фантазию «Утес» ор. 7 (об этом см. примечание 4 к воспоминаниям А. В. Оссовского, т. I, стр. 500, 501), если бы не ставил его в это время «ни в грош».

²³ Исполнение Фантазии («Картины») ор. 5 Рахманинова в присутствии Римского-Корсакова состоялось, по-видимому, в январе 1895 г.

²⁴ Опера «Пан воевода» Римского-Корсакова впервые в Москве в Большом театре под управлением Рахманинова исполнялась 27 сентября 1905 г.

²⁵ Под дягилевским сезоном 1907 г. Сваны подразумевают пять русских исторических симфонических концертов, состоявшихся в Париже с 16 по 30 мая 1907 г. О них см. подробнее примечание 54 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 481.

²⁶ Говоря: «В «Борисе» Римского все лучше», Рахманинов имеет в виду редакцию оперы «Борис Годунов» Мусоргского, осуществленную Римским-Корсаковым.

²⁷ Подразумевается стронтельство дома в имении Рахманинова—Сенар.

²⁸ О Рапсодии на тему Паганини ор. 43 Рахманинова см. примечание 94 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 489.

²⁹ О фестивале, состоявшемся в 1939 г. в ознаменование тридцатилетия со дня первого выступления Рахманинова в Америке, см. подробнее в воспоминаниях С. А. Сатиной, т. I, стр. 105, 106.

³⁰ О Третьей симфонии а-moll ор. 44 см. воспоминания С. А. Сатиной, т. I, стр. 94, 96 и примечание 97 к ним, т. I, стр. 491.

³¹ Сваны имеют в виду следующие песни: «Ах ты, Ванька», «Через речку, речку быстру» и «Белилицы, румяницы вы мои», вошедшие в «Три русские песни» ор. 41 Рахманинова, написанные для хора и симфонического оркестра.

³² О последней концертной поездке Рахманинова см. воспоминания Е. И. Сомова, т. II, стр. 286—290.

Л. Я. Нелидова-Фивейская ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О С. В. РАХМАНИНОВЕ

Воспоминания написаны специально для второго издания настоящего сборника.

¹ Об ознаменовании столетия со дня рождения А. С. Пушкина в Петербурге в Таврическом дворце 27 мая 1899 г. см. примечание 7 к воспоминаниям Е. Ю. Жуковской, т. I, стр. 497.

По поводу исполнения оперы «Алеко» в письме к М. А. Слову Рахманинов сообщает 18 июля 1899 г. следующее:

«...От себя могу прибавить только то, что Алеко, от первой до последней ноты, пел великолепно. Оркестр и хор были великолепны. Солисты были великолепны, не считая Шаляпина, перед которым они все, как и другие, постоянно бледнели. Этот был на три головы выше их. Между прочим, я до сих пор слышу, как он рыдал в конце оперы. Так может рыдать только или великий артист на сцене, или человек, у которого такое же большое горе в обыкновенной жизни, как и у Алеко...» (С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 177).

² 18 августа 1935 г. Ф. И. Шаляпин писал Л. Я. Нелидовой-Фивейской:

«Глубокоуважаемая и милая Лидия Яковлевна!

Уж как порадовали Вы меня и памятью о моих мечтаниях и выполнением их! Вот спасибо-то! Как хорошо, как внятно и талантливо написали Вы чудесную картину.

Сейчас я сижу в Caulerets — это маленькое местечко в Ругейских горах. Дышу чудным воздухом и пью вкусную и оздоравливающую водичку.

В первых числах сентября поеду в Альпы. Заеду, конечно, в Люцерн к Сергею Васильевичу Рахманинову. Вот тут, когда мы обсудим все и он согласится писать, — я немедленно напишу Вам, в особенности если понадобится что-нибудь изменить.

Ах, какая Вы душечка! Браво, браво! Так талантливо все сделали. Еще раз спасибо!

Поцелуйте за меня Вашего Мишеньку, а я целую Вашу ручку и желаю Вам здоровья и счастья.

Ф. Шаляпин»

(Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, фонд 175 № 19).

³ 7 ноября 1936 г. С. В. Рахманинов писал Л. Я. Нелидовой-Фивейской:

«Многоуважаемая Лидия Яковлевна,

Е. И. Сомов сообщил мне о своем ответе на Ваш запрос по поводу «Алеко». К сожалению, я не могу ничего прибавить к тому, что Вам сообщил Е. Сомов. Могу только искренно пожелать успеха организуемым вами Пушкинским торжествам.

Уважающий Вас

С. Рахманинов»

(Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, фонд 175 № 16).

С. Т. Коненков
ВОСПОМИНАНИЯ О С. В. РАХМАНИНОВЕ

Воспоминания напечатаны в первом издании настоящего сборника по тексту, опубликованному в журнале «Советская музыка», 1953, № 4, стр. 64—66.

¹ См. воспоминания С. А. Сатиной, т. I, стр. 76.

² См. примечание 94 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 489.

³ См. примечание 97 к воспоминаниям С. А. Сатиной, т. I, стр. 491.

Н. А. Малько
РАХМАНИНОВ — ДИРИЖЕР

Воспоминания написаны специально для второго издания настоящего сборника.

¹ «Pour l'amour de Dieu, jouez une fausse note!» — «Ради бога, сыграйте хоть одну фальшивую ноту!» (фр.)

Е. К. Сомова

Печатается по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 82—88.

¹ Речь идет о концерте Рахманинова, состоявшемся 5 февраля 1943 г. в Колумбусе. Но это был еще не последний его концерт (см. письмо С. В. Рахманинова к Е. И. Сомову, т. II, стр. 289, 290).

² Упоминаемая встреча Рахманинова с указанными артистами Московского Художественного театра и Шаляпиным происходила в Нью-Джерси в 1923 г., когда этот театр гастролировал в США.

³ «A, number one, first class» — буквально означает: «Буква «а», номер первый, первый класс», а в переносном смысле: «Великолепно» (англ.).

⁴ По-видимому, речь идет о поездке Рахманинова в Ялту в 1898 г. с группой артистов Русской частной оперы. Об этом см. воспоминания Е. Р. Винтер-Рожанской, т. II, стр. 24.

⁵ Свое отношение к Рахманинову как пианисту Метнер неоднократно высказывал в письмах к разным лицам. Приведем лишь два таких отзыва.

27 октября 1915 г. после посещения одного из концертов Рахманинова Н. К. Метнер писал своему брату Э. К. Метизу: «...Шлю тебе портрет Рахманинова. Он на днях совершенно потряс меня своей игрой. Я решительно сомневаюсь, были ли когда на свете такие пианисты! Непонятно, как он остается жив, источая такое количество энергии и какой энергии!! По сравнению с ним все кажутся лимфатичными, а те, кто с виду энергичны, поражают

фальшивостью, грубостью, материальностью и пустотой своей энергичности».

(Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, фонд 132).

Посетив Сенар, Н. К. Метнер пишет И. и Э. Д. Пренам 23 июля 1947 г.:

«...Кроме того, на два дня съездили к Н. А. Рахманиновой, приехавшей на лето в свою виллу (на берегу Фирвальдшт[етского] озера), где на всем лежит печать С[ергея] В[асильевича]. В его студии каждый предмет лежит на том же месте, как было при нем. Наталия Александровна и вся ее семья произвели на нас весьма отрадное впечатление. Конечно, слушали рекорды, в совершенстве передающие его стихийную в то же время ювелирно-детальную игру. Соединение этих двух качеств для меня есть высшее достижение художника, и потому я никогда ни с кем не могу сравнить Рахманинова».

(Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, фонд 132).

⁶ Эту любовь к эстраде Рахманинов высказал и в письме от 19 декабря 1929 г. к Э. К. Метнеру, где говорится:

«...Я эстрадный человек,— т. е. люблю эстраду и, в противоположность многим артистам, не вяну от эстрады, а крепну и способен от одного только звука рояля на новые, неожиданные для себя самого выдумки и открытия...»

(Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, фонд 132).

⁷ О первом исполнении Рапсодии на тему Паганини ор. 43 Рахманинова см. воспоминания С. А. Сатиной, т. I, стр. 92.

⁸ Описание встречи Сомовых с Рахманиновым 5 февраля 1943 г. см. также и в воспоминаниях Е. И. Сомова, т. II, стр. 287, 288.

Е. М. Малышева

Печатается с поправками стилистического характера и сокращениями по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 59—63.

¹ «Charming lady» — «Очаровательная дама» (англ.).

² Речь идет о М. А. Трубниковой.

Н. Б. Мандровский

Печатается с сокращениями по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 64—66.

А. и Ж. Торпы

Печатается с поправками стилистического характера по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 100—104. Перевод с английского.

Г. Н. Иванова

Печатается с поправками стилистического характера по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 50—53.

А. В. Грейнер

Печатается с сокращениями и поправками стилистического характера по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 37—40.

Ч. Сполдинг

Печатается по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 89—90. Перевод с английского.

Б. Ф. Шаляпин

КАК Я ПИСАЛ ПОРТРЕТ СЕРГЕЯ ВАСИЛЬЕВИЧА РАХМАНИНОВА

Впервые опубликовано в журнале «Музыкальная жизнь», 1957, № 1, стр. 19 с купюрами и редакционными поправками. В настоящем издании публикуется по рукописи.

¹ Вскоре после смерти Рахманинова Государственному центральному музею музыкальной культуры имени М. И. Глинки стало известно от вдовы композитора и ее сестры С. А. Сатиной, что Б. Ф. Шаляпиным был написан портрет Рахманинова, дающий последнее воплощение образа композитора кистью художника. Директор музея Е. Н. Алексеева послала Б. Ф. Шаляпину телеграфный запрос с просьбой сообщить о возможности приобретения портрета, на что Шаляпин ответил следующим письмом 11 января 1946 г.:

«Глубокоуважаемая Екатерина Николаевна,

Благодарю Вас за Вашу любезную телеграмму, которую получил 25 октября 1945 г. Прошу простить меня, что отвечаю с таким опозданием.

Портрет с Сергея Васильевича Рахманинова я передал лично в руки генеральному консулу в New-York'e Василию Андреевичу Казаньеву. Василий Андреевич просил меня написать краткую биографию самого портрета (т. е. когда, где и при каких условиях писался портрет), которую и прилагаю к моему письму.

Мне было очень приятно узнать от Софии Александровны Сатиной, что Вы заинтересованы иметь в Музее портрет С. В. Рахманинова, написанный мною.

Я счастлив дать этот дар моей родине, а Вас, милая Екатерина Николаевна, благодарю за Ваш интерес к моей работе, благодаря которому я смог это осуществить. С сердечным приветом, желаю Вам много успеха в Вашей почетной работе и много счастья в новом году.

Борис Шаляпин

Р. S. Очень был бы признателен, если бы Вам не трудно было при получении портрета сообщить об этом моей матери Иоле Игна-

тьевне и сестре Ирине, с тем, чтобы они могли бы прийти посмотреть.

Заранее Вас благодарю.

Их адрес: 25, улица Чайковского, Москва, 65».

Упомянутый портрет Рахманинова и цит. письмо Б. Ф. Шаляпина хранятся в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (фонд 18).

² Речь идет о Польке В. Р. С. В. Рахманинова.

Отец композитора — В. А. Рахманинов, — склонный к фантазерству, очевидно, в свое время убедил сына в том, что полька, которую Василий Аркадьевич нередко играл среди близких, сочинена им. В действительности же эта полька опубликована в журнале «Нувеллист» в 1874 г. в качестве музыкального приложения к № 10, стр. 475—479, под названием «La Ricuse. Polca Badine» как op. 303 композитора Ф. Бейера (см. приложения, т. II, стр. 414—418).

Е. И. Сомов

Печатается по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 77—81.

¹ Говоря: «под властью немцев», Е. И. Сомов имеет в виду оккупацию Франции немецкими фашистами во время второй мировой войны.

² На «urgently request support» — на «срочную помощь» (англ.).

³ «Mr. R. did not finish this letter. R. A.» — «Мистер Р[ахманинов] не закончил это письмо. Р. А.» (англ.).

Ф. Ф. Шаляпин

Печатается с поправками стилистического характера по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 126—134.

¹ В Клерфонтене Рахманиновы жили в летнее время в 1929 и 1930 годах.

² Согласно утверждению С. А. Сатиной, в Ялте в 1917 г. Рахманинов выступал 5 сентября в симфоническом концерте под управлением А. И. Орлова.

³ Согласно утверждению С. А. Сатиной, телеграмма, посланная советскими композиторами Рахманинову к семидесятилетию со дня его рождения, хранится в библиотеке Конгресса в Вашингтоне.

О. Г. Мордовская

Печатается с поправками стилистического характера и сокращениями по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 67—73.

¹ Говоря: «русские войска уже наступали», Мордовская имеет в виду разгром немецко-фашистских войск под Сталинградом (ноябрь 1942 — февраль 1943 г.) и широкое наступление по фронту от Ленинграда до Владикавказа, в результате которого только в течение января, февраля и марта 1943 г. была прорвана блокада Ленинграда, освобождены: Северный Кавказ, города Воронеж, Курск, Белгород, Харьков, Ржев, Гжатск, Вязьма и др.

² См. примечание 3 к воспоминаниям Ф. Ф. Шаляпина, т. II, стр. 443.

А. Херст

Печатается с поправками стилистического характера и сокращениями по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 110—118. Перевод с английского.

¹ «Les Folies Bergères» — название учреждения развлекательного характера, объединяющего представления легкого жанра (оперетта, водевиль, цирк) с домом свиданий. Этот тип увеселительного заведения впервые появился в Париже и затем распространился по разным западноевропейским странам, сохраняя свое название.

Н. К. Метнер

С. В. РАХМАНИНОВ

Печатается по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 140—144.

¹ См. в примечании 28 к воспоминаниям Е. Ю. Жуковской (т. I, стр. 498) программу концерта от 16 января 1905 г.

² См. в примечании 68 к воспоминаниям С. А. Сатиной (т. I, стр. 484) программу второго симфонического собрания.

И. С. Яссер

МОЕ ОБЩЕНИЕ С РАХМАНИНОВЫМ

Печатается с сокращениями по тексту, опубликованному в сборнике «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 150—175.

¹ См. воспоминания С. А. Сатиной, т. I, стр. 85.

² С предположением Яссера, будто бы Рахманинов в теме D'es i-gas «внутренне ощущал какие-то внемузыкальные элементы, быть может некие «зовы» из нездешнего мира», нельзя согласиться, так как Рахманинову чуждо было мистическое миропонимание. Эта тема в произведениях Рахманинова, как и в произведениях многих других композиторов, нам кажется, связана с мыслями о смерти.

³ См. воспоминания С. А. Сатиной, т. I, стр. 92, и примечание 94 к ним, т. I, стр. 489.

⁴ См. воспоминания С. А. Сатиной, т. I, стр. 94, и примечание 97 к ним, т. I, стр. 491.

⁵ См. воспоминания С. А. Сатиной, т. I, стр. 108—109. «Симфонические танцы» ор. 45 написаны Рахманиновым в 1940 г.: первая часть (*Non allegro*) — с 22 сентября по 8 октября, вторая (*Andante con moto*) — закончена 27 сентября и третья (*Lento assai*) — 29 октября.

⁶ *Se non è vero* — Это неправда (ит.).

⁷ По просьбе составителя сборника И. С. Яссер прислал фотостат цитируемого им письма Рахманинова. Содержание его следующее:

«Многоуважаемый госп[один] Яссер, постараюсь ответить на Ваши вопросы... Вы правы, говоря, что русская народная песня и православные церковные напевы имели влияние на творчество русских композиторов... Я бы прибавил только «на некоторых»! Что касается того, «неосознанно» ли это влияние (что для Ваших выводов является «наиболее существенным») или «осознанно» — то на это ответить затруднительно. В особенности относительно неосознанного! Темная эта материя! Зато второй случай, который проще назвать «подделкой под стиль», — очевиден. Да и сами композиторы, буде пожелают, укажут Вам примеры. Укажу и я на один. По закону православной церкви некоторые песнопения Всенощной должны быть написаны на темы обихода. Например: Благослови душе моя Господа, Ныне отпускающи, Славословие и т. д. Другие могут быть оригинальными. В моей Всенощной все, что подходило под второй случай, осознанно подделывалось под обиход. Например: Блажен муж, Богородице и т. д.

Перехожу теперь к Вашим вопросам:

1) Первая тема моего 3-го концерта ни из народнопесенных форм, ни из церковных источников не заимствована. Просто так «написалось»! Вы это отнесете, вероятно, к «неосознанному»! Если у меня и были какие планы при сочинении этой темы, то чисто звуковые. Я хотел «спеть» мелодию на ф[орте]п[иано], как ее поют певцы, — и найти подходящее, вернее, не заглушающее это «пение» оркестровое сопровождение. Вот и все!

2) Таким образом, я не стремился придать теме ни песенного, ни литургического характера. Если б это было так, я бы, вероятно, «осознанно» придерживался бы лада и не допустил бы, возможно, *Sis'a*, а воспользовался бы *C*. В то же время нахожу, что тема эта приобрела, помимо моего намерения, песенный или обиходный характер. О возможном влиянии этом я написал в начале письма... И, наконец:

3) Никаких вариантов, указывающих на колебание в выборе мелодических оборотов этой темы, — что-то не вспоминаю. Как уже сказал: тема легко и просто «написалась»! Это замечание исключает возможность истории «возникновения» темы! Не Вы ли сами сказали о «неосознанном»?

Прочтя Ваше письмо, я подумал: ну, а как обстоит дело с творцами не русской национальности? Ну, скажем, с французами? Они-то как родились? Как пишут? Есть ли и у них что-либо от их песен или от католических, церковных напевов? (Удивительных по качеству, между прочим!)

Извините, если не достаточно ясно или подробно высказался!.

Вот уже шесть дней, как нахожусь «в раю», у себя в Швейцарии. Погода у нас аховая! Но, как видите, рай возможен и при низкой температуре...

С уважением к Вам

С. Рахманинов

30 апреля, 1935».

(Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, фонд 18).

Б. В. Асафьев

С. В. РАХМАНИНОВ

Впервые опубликовано в виде отдельной брошюры. См. Б. В. Асафьев. С. В. Рахманинов. Изд. «Искусство», М., 1945, а затем в ряде изданий, в том числе в первом издании настоящего сборника.

¹ Все, что в приведенном Асафьевым списке написано Рахманиновым, печатается курсивом. Даты произведений проставлены Рахманиновым, по-видимому, по памяти и во многих случаях не совпадают с датами на автографах произведений, а также со сведениями, содержащимися в его письмах к ряду лиц. См. С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955.

² См. примечание 38 к воспоминания С. А. Сатиной, т. I, стр. 476, 477.

³ В приведенном списке зачеркнутое Рахманиновым заключено в квадратные скобки.

В. Д. Скалон

ДНЕВНИК (1890 год)

Дневник впервые опубликован в первом издании настоящего сборника. Рукопись хранится в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки.

¹ Ce n'est pas un très joli rôle, mais c'est un joli rôle — Это не очень хорошая роль, но это хорошая роль (фр.).

² Rondo Beethoven'a «Die Wut über den verlorenen Groschen» — Рондо Бетховена «Ярость по поводу потерянного гроша» (нем.).

³ vis-à-vis — сидящий напротив (фр.).

⁴ soit disant — так сказать (фр.).

⁵ pas de geants — гигантские шаги (фр.).

⁶ It is not his business. Miss Tate told we were to play and so we shall do it — Это не его дело, мисс Тата велела нам играть и мы так и должны делать (англ.).

⁷ Ils sont encore tous trop jeunes et trop bornés pour les laisser seuls — Они еще слишком юные и неразумные для того, чтобы их оставлять одних (фр.).

⁸ «Is it not true, Миссочка?» — «Surely, we all saw it. And Miss Tatu-sha pushed me under the table and told me: «Just look at Vera, what is the matter with her?» And afterwards we have all three been talking and laughing about it here on the balcony till you came in. — «Не правда ли, Миссочка?» — «Конечно, мы все это видели. И мисс Татуша толкнула меня под столом и сказала: «Посмотрите на Веру, что с ней такое?!» А потом мы все трое разговаривали об этом на балконе и смеялись, пока ты не вошла (англ.).

⁹ «Il la tuera, c'est sûr» — «он ее убьет, наверняка» (фр.).

¹⁰ à bras le corps — в охапку (фр.).

¹¹ «Show it to her» — «Покажите это ей» (англ.).

¹² idée fixe — навязчивая идея (фр.).

¹³ «my boots are very ugly, I spit on you» — «мои сапоги очень некрасивые, я плюю на вас» (англ.).

¹⁴ «Thunder-storm» — «Гроза» (англ.).

¹⁵ Magdalenkuchen — печенье (нем.)

¹⁶ fraise écrasée — цвста раздавленной земляники (фр.).

¹⁷ douce far niente — приятным бездельем (ит.).

¹⁸ «Voyez la petite famille!» — «Взгляните-ка на эту семейку!» (фр.).

¹⁹ делади la planche — плавали на спине (фр.).



ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- А. — ученица Московской консерватории. I: 177, 178
- Абуладзе М. Л., см. Челищева М. Л.
- Авинов Андрей Николаевич (1884—1949) — профессор, директор Музея Карнеги в Питсбурге. II: 242
- Авранек Ульрих Иосифович (1853—1937) — дирижер и виолончелист, с 1882 г. главный хормейстер и дирижер оркестра Большого театра (Москва), народный артист РСФСР. I: 36, 426; II: 34
- Авьерино Мара — жена Н. К. Авьерино. II: 158, 159
- Авьерино Николай Константинович (ум. в 1948 г.) — скрипач и альтист. I: 232, 259, 281; II: 6, 157, 158, 169, 170, 430
- Адлер О. II: 430
- Адриан — слуга в доме А. А. и В. А. Сатиных. II: 382—385
- Азерская Елизавета Григорьевна (1868—1946) — певица (меццо-сопрано), артистка Киевской оперы (с 1891 г.) и затем Большого театра (1897—1918). I: 499
- Айсберг Илья Семенович (1870—1942) — пианист, композитор, профессор Тбилисской консерватории (1908—1924 и 1930—1942), профессор и директор Бакинской консерватории (1924—1930). II: 188, 434
- Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—1859). I: 451
- Алевтина Александровна, см. Ливенцова А. А.
- Александр II: 397
- Александр Александрович, см. Сатин А. А.
- Александр Аркадьевич, см. Рахманинов А. А.
- Александр Борисович, см. Гольденвейзер А. Б.
- Александр Герасимович, см. Рахманинов А. Г.
- Александр Ильич, см. Зилоти А. И.
- Александр Константинович, см. Глазунов А. К.
- Александр Николаевич, см. Скрябин А. Н.

- Александра Ивановна, см. Губерт А. И.
- Александров Анатолий Николаевич (р. в 1888 г.) — композитор, пианист, профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР. I: 6, 9; II: 178—183, 430, 431
- «Александрийские песни», для голоса и фортепиано, ор. 8. II: 181
- «Два мира», опера. II: 181, 182
- Квартет № 1, для двух скрипок, альты и виолончели, G-dur, ор. 7. II: 180, 182
- «Опавшие листья» («Les feuilles mortes»), для голоса и фортепиано, ор. 11, № 1. II: 182
- «Пойте, пойте», для голоса и фортепиано, ор. 5, № 3. II: 181
- Прелюдии, для фортепиано, ор. 1. II: 181
- Прелюдии, для фортепиано, ор. 10. II: 181
- Романсы, для голоса и фортепиано. II: 182
- Романсы, для голоса и фортепиано, ор. 2. II: 181
- Романсы, для голоса и фортепиано, ор. 5. II: 181
- Романсы, для голоса и фортепиано, ор. 5. II: 181
- Соната-сказка, для фортепиано, *fis-moll*, ор. 4. II: 181
- Фортепианные произведения. II: 181
- Александрова Надежда Александровна — цыганская певица. I: 28, 259, 260, 476
- Александрова (урожд. Гейман) Нина Георгиевна (р. в 1885 г.) — профессор Московской консерватории по классу сценического движения. II: 181, 430
- Александрович (псевдоним Покровского) Александр Дормидонтович — певец (тенор), артист Мариинского театра (Петербург). I: 456, 484, 505
- Алексеев. I: 90
- Алексеева Екатерина Николаевна (р. в 1899 г.) — певица (сопрано), артистка Большого театра (Москва, 1929—1931), директор Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва, с 1938 г.). I: 490; II: 442, 443
- Алексей Владимирович, см. Жуковский А. В.
- Алчевский Георгий Алексеевич (1866—1920) — композитор и вокальный педагог. I: 440, 441, 446; II: 430
- Симфония. I: 440
- Алчевский Иван Алексеевич (1876—1917) — певец (тенор), артист Мариинского театра (Петербург, 1901—1905) *Grand opéra* (Париж, до 1910 г.), Большого театра (Москва, с 1914 г.). II: 430
- Альбер Эжен Франсуа д' (1864—1932) — пианист и композитор. I: 185, 213, 248
- Альтани Ипполит Карлович (1846—1919) — главный дирижер Большого театра (Москва, 1882—1906). I: 24, 26, 31, 36, 215, 453
- Альтшулер Модест Исаакович (р. в 1873 г.) — виолончелист и дирижер, организатор русских симфонических концертов в Нью-Йорке. I: 41, 54, 57, 232
- Альтшулер Исаак Наумович (1870—1943) — ялтинский врач. I: 73

- Альфред Альфредович, см. Сван А. Дж.
 Алябьев Александр Александрович (1787—1851) — композитор.
 I: 408
 Романсы, для голоса и фортепиано. I: 408
 Амираджиби Анастасия Михайловна — художница. II: 188
 Амираджиби Варвара Михайловна — пианистка. II: 188
 Амореtti Юрий Борисович (р. в 1904 г.) — внук Ц. А. Кюи.
 I: 418
 Амфитеатров Алексей Валентинович (1862—1923) — беллетрист и фельетонист. I: 27
 Амфитеатров Валентин Николаевич — протоиерей, настоятель Архангельского собора (Москва, Кремль), отец А. В. Амфитеатрова. I: 133, 134
 Ананий Григорьевич, см. Сидоров А. Г.
 Анастасия Михайловна, см. Амираджиби А. М.
 Андерсен Ганс Христиан (1805—1875). II: 163—165
 «Райский сад», сказка. II: 164, 165
 «Русалочка», сказка. II: 164
 «Снежная королева», сказка. II: 164
 Андерсон Елизавета Юльевна — балерина, артистка балета Большого театра (Москва, с 1906 г.). I: 90
 Андреев Леонид Николаевич (1871—1919) — писатель. I: 241
 «Жизнь человека», пьеса. I: 241
 Андреев Павел Захарович (1874—1950) — певец (бас-баритон), артист Марининского театра (Петербург, с 1909 г.), профессор Ленинградской консерватории, народный артист СССР. I: 456, 484, 505
 Андрианова-Ряднова Нина Александровна (р. в 1878 г.) — скрипачка, певица (контральто), преподаватель Тифлисской консерватории, заслуженный педагог, жена профессора Е. К. Ряднова.
 I: 3, 6; II: 184—189, 431, 432
 Анна, Анюта, см. Прибыткова А. А.
 Анна Михайловна, см. Метнер А. М.
 Анна Сергеевна, см. Зверева А. С.
 Ансерме Эрнест (р. в 1883 г.) — швейцарский дирижер. I: 103
 Антон Григорьевич, см. Рубинштейн А. Г.
 Антоний Степанович, см. Аренский А. С.
 Антонова Варвара Петровна — певица (лирико-колоратурное сопрано), артистка Русской частной оперы (Москва). II: 22
 Анюта — горничная в семье А. А. и В. А. Сатиных. I: 340
 Аня, см. Жуковская А. Г.
 Апухтин Алексей Николаевич (1841—1893) — поэт. I: 476—478, 500; II: 97
 Аракишвили (Аракчеев) Дмитрий Игнатьевич (1873—1953) — композитор, музыковед-этнограф, народный артист Грузинской ССР, академик Академии наук Грузинской ССР. II: 185, 189
 «Сказание о Шота Руставели», опера. II: 189
 Арбос Фернандес Энрико (1863—1939) — испанский дирижер и скрипач. I: 94
 Аренский Антоний Степанович (1861—1906) — композитор, профессор Московской консерватории, а затем управляющий Петер-

бургской певческой капеллой. I: 20, 22, 24, 27, 186, 194—199, 206, 215, 216, 231, 233, 239, 241, 244, 247, 248, 278, 348, 408, 413, 431—434, 442—444, 450, 472, 484, 495, 499, 504; II: 31, 76, 82, 83, 212, 269

Вариации на тему Чайковского, для струнного оркестра, ор. 35а. I: 484

Дуэты. I: 348

«Как хороши, как свежи были розы», мелодекламация с аккомпанементом фортепиано, ор. 68, № 1. II: 82, 83

Оперы. I: 197

Романсы. I: 413

Симфонические произведения. I: 197

Симфония № 1, h-moll, ор. 4. I: 499

«Сон на Волге», опера. I: 278

Сюита, для двух фортепиано. I: 216, 450, 495

Ариана — внучка Л. Э. Конюса. I: 250

Аркадий, см. Рахманинов А. В.

Аркадий Александрович, см. Рахманинов А. А.

Аркадий Георгиевич (Юрьевич), см. Прибытков А. Г.

Аркадий Михайлович, см. Керзэн А. М.

Аркаша, см. Прибытков А. Г.

Арманд Мария Францевна. I: 374, 375

Арсеньева (по первому мужу Волкова, по второму — Талызина)

Валерия Владимировна (1836—1909) — мать начальницы Училища ордена св. Екатерины и Елизаветинского института О. А. Талызиной. I: 448

Арсеньева София Александровна — владелица частной женской гимназии (Москва). I: 321.

Арцыбушев Николай Васильевич (1859—1937) — композитор, с 1907 г. председатель Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, с 1910 г. председатель Петербургского отделения Русского музыкального общества. I: 382

Вальс-фантазия, для оркестра. I: 382

Асафьев (известен также под псевдонимом Игорь Глебов) Борис Владимирович (1884—1949) — композитор, музыковед, академик Академии наук СССР, народный артист СССР. I: 9, 496; II: 72, 108, 247, 345—374, 446

Асланов Александр Петрович (ум. в 1960 г.) — дирижер Мариинского театра (Петербург), летних симфонических концертов в Павловске, руководить которыми начал с 1909 г. I: 90; II: 242

Ауэр Леопольд Семенович (1845—1930) — скрипач, дирижер, профессор Петербургской консерватории (с 1868 по 1917 г.). I: 215

Бабаян Арусь — певица (меццо-сопрано), жена Р. Меликяна. II: 188

Бабушки С. В. Рахманинова, см. Бутакова С. А. и Рахманинова В. В.

Багговут (по мужу Сафонова) Софья Николаевна (ум. в 1919 г.) — пианистка. II: 181

Багриновский Михаил Михайлович (р. в 1885 г.) — композитор, дирижер, профессор Московской консерватории. I: 6; II: 45—49, 425, 426

- Сюита, для оркестра. II: 49
- Базель — владеец кондитерской в Марина ди Пиза (Италия). I: 136
- Базыкин Владимир Иванович (р. в 1908 г.) — дипломатический сотрудник посольства СССР в США. I: 119
- Бай Эммануил — пианист. I: 90
- Бакалейников Владимир Романович — альтист и дирижер. I: 112, 116, 117
- Бакланов Георгий Андреевич (1881—1938) — певец (баритон), с 1905 г. артист Большого театра (Москва), первый исполнитель партий Ланчотто в опере «Франческа да Римини» и Скупого в опере «Скупой рыцарь» Рахманинова. I: 37, 346, 347, 454, 484; II: 34, 41
- Бакст (псевдоним Розенберга) Лев Самойлович (1866—1924) — художник, один из деятелей художественной группировки «Мир искусства». II: 188
- Бакунин Михаил — знакомый семьи Сатиных. I: 312
- Бакунина Екатерина — знакомая семьи Сатиных. I: 312
- Бакхауз Вильгельм (р. в 1884 г.) — немецкий пианист. I: 213
- Балакирев Милий Алексеевич (1837—1910). I: 373, 380, 381, 408, 481, 488, 498, 499; II: 214, 356
- «Исламей», фантазия для фортепиано. I: 488
- Симфония. II: 214
- «Тамара», симфоническая поэма. I: 498
- Увертюра на темы трех русских песен. I: 499
- Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942) — поэт. I: 45, 244, 456, 476, 483, 485, II: 131, 134, 135, 168, 228, 356, 366
- Барабейчик Леонид Александрович (р. в 1889 г.) — пианист, профессор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. II: 157
- Барби Алиса (1862—1948) — итальянская певица (меццо-сопрано). I: 216
- Барбиролли Джон (р. в 1899 г.) — английский виолончелист и дирижер. I: 100, 107, 110
- Барклай (урожд. Рибнер) Дагмар — секретарь С. В. Рахманинова, дочь профессора Колумбийского университета в Нью-Йорке — Корнелиуса Рибнера. I: 3, 56, 57, 65; II: 196—201, 435
- Барклай Корнелия — дочь Д. Барклай, крестница С. В. Рахманинова. II: 199
- Барнай Людвиг (1842—1924) — немецкий актер. I: 19
- Баттистини Маттиа (1857—1928) — итальянский певец (драматический баритон). I: 216
- Бах Иоганн Себастьян (1685—1750). I: 114, 166, 167, 199, 200, 211, 262, 409, 486—488, 491—493; II: 105, 175, 226, 433
- Английская сюита, для клавира. I: 487, 493
- Английская сюита № 3, для клавира, g-moll. I: 166, 167
- Английская сюита № 5, для клавира, e-moll. II: 433
- Инвенции (двухголосные), для клавира. I: 200
- Итальянский концерт, для клавира, F-dur. I: 491
- Кантаты. II: 175
- Прелюдии, для клавира. I: 486

- Прелюдии и фуги, для клавира. I: 199, 200
 Токката, для клавира, e-moll. I: 492
 Французская сюита № 6, для клавира, E-dur. I: 492
 Фуга, для скрипки. I: 211
- Бах И. С. — Бузони Ф.
 Чакона из скрипичной сонаты № 4, d-moll, концертное
 переложение для фортепиано. I: 486
- Бах И. С. — Зилоти А. И.
 Органные произведения в переложении для фортепиано.
 I: 409
- Бах И. С. — Лист Ф.
 Органная прелюдия и fuga, a-moll, переложение для форте-
 пиано. I: 492
 Органная фантазия и fuga, g-moll, переложение для форте-
 пиано. I: 491
- Бах И. С. — Рахманинов С. В.
 Соната (для скрипки) E-dur, переложение для фортепиано.
 I: 114, 488, 492, 493; II: 226
- Бах И. С. — Таузинг К.
 Органная хоральная прелюдия A-dur, обработка для
 фортепиано. I: 488
 Органные хоральные прелюдии, обработки для фортепиано.
 I: 487
 Токката и fuga (для органа) d-moll, обработка для фор-
 тепиано. I: 490
- Бахауэр Джинна — пианистка, ученица С. В. Рахманинова. II: 250,
 251
- Бахметьев (Бахметев) Николай Иванович (1807—1891) — компози-
 тор и скрипач, директор Певческой капеллы (Петербург, 1861—
 1883). I: 13
- Бахметьева М. А., см. Маманович М. А.
- Бедкер Карл (1801—1859) — составитель путеводителей по стра-
 нам и городам. I: 88
- Безекирский Василий Васильевич (1835—1919) — скрипач, педагог
 и композитор, профессор Музыкально-драматического училища
 Московского филармонического общества (1883—1902), кон-
 цертмейстер оркестра Большого театра (Москва). I: 374
- Бейер Фердинанд (1803—1863) — композитор. II: 414—418, 443
 La Rieuse. Polca Badine, op. 303, для фортепиано. II: 414—
 418, 443
- Бекетова Екатерина Андреевна (1855—1892) — поэтесса. I: 478
- Беккер Яков Давыдович — основатель фортепианной фабрики в Пе-
 тербурге. I: 308, 362; II: 433
- Беклемишев Григорий Николаевич (1881—1935) — пианист и педа-
 гог, преподаватель Елизаветинского института (Москва) и
 Музыкально-драматического училища Московского филармо-
 нического общества, профессор Киевской консерватории. I: 199
- Бекман-Щербина Елена Александровна (1882—1951) — пианистка,
 профессор, заслуженная артистка РСФСР. I: 161, 199
- Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848). II: 122, 123

- Белоусов Ефрем Яковлевич (1881—1945) — виолончелист, педагог. I: 90
- Белый Андрей (псевдоним Бугаева Бориса Николаевича) (1880—1934) — писатель-символист. I: 485; II: 114, 137, 141
«Четвертая симфония» («Кубок метелей»). II: 114
- Беляев Митрофан Петрович (1836—1904) — лесопромышленник, музыкально-общественный деятель, основатель музыкального издательства, «Русских симфонических концертов», «Русских квартетных вечеров», учредитель Гликинских премий. I: 29, 240, 242, 243, 248, 249, 263, 380—384, 398, 402, 440, 500; II: 18, 221, 438
- Бенердаки. II: 380
- Беннет Джозеф (1831—1911) — английский критик и музыкальный писатель. II: 303, 304
- Берзин Леон (р. в 1900 г.) — бельгийско-американский скрипач и дирижер. I: 97
- Берлиоз Гектор (1803—1869). I: 258, 434, 483; II: 228
«Фантастическая симфония». I: 483
- Бернштейн Леонард (р. в 1918 г.) — американский дирижер и композитор. II: 251
- Бессель Василий Васильевич (1843—1907) — основатель и владелец музыкального издательства в Петербурге. I: 389, 408; II: 51, 222
- Бетховен Людвиг ван (1770—1827). I: 13, 19, 22, 97—99, 101, 103, 106, 107, 110, 114, 123, 130, 162, 170, 199, 200, 210, 213—215, 262, 280, 337, 375, 444, 485—488, 490—494; II: 103—107, 140, 141, 205, 212, 226, 227, 229, 232, 250, 251, 256, 270, 311, 314, 346, 351, 361, 362, 366, 381, 428, 446
«Апассионата», см. Соната, для фортепиано, f-moll, op. 57
Багатель, для фортепиано. II: 314
«Вальдштейновская», см. Соната, для фортепиано, C-dur, op. 53
Вариации, для фортепиано (32), c-moll. I: 485, 487, 491; II: 232
«Героическая», см. Симфония № 3, Es-dur, op. 55
Двенадцать вариаций на русский танец из балета «Лесная девушка» П. Вранидского, для фортепиано, A-dur. I: 494
Концерт № 1, для фортепиано с оркестром, C-dur, op. 15. I: 97—99, 101, 103, 106, 107, 110; II: 250, 251
Концерт № 3, для фортепиано с оркестром, c-moll, op. 37. I: 214, 494
Концерт № 4, для фортепиано с оркестром, G-dur, op. 58. I: 213, 214, 494; II: 141, 428
Концерт № 5, для фортепиано с оркестром, Es-dur, op. 73. I: 214, 494
«Les Adieux», см. Соната, для фортепиано, Es-dur, op. 81a.
Рондо-каприччио (Rondo à capriccio «Die Wuth über den verlorenen Groschen»), для фортепиано, G-dur, op. 129. I: 494; II: 381, 447
Симфонии. I: 130, 170, 280
Симфония. II: 103, 104

- Симфония № 3, Es-dur, op. 55. II: 107
 Симфония № 5, c-moll, op. 67. I: 170, 337; II: 351
 Симфония № 6, F-dur, op. 68. I: 170
 Симфония № 9, d-moll, op. 125. I: 13
 Соната, для фортепиано. I: 123; II: 256, 270
 Соната, для фортепиано, D-dur, op. 10, № 3. I: 485, 490, 492
 Соната, для фортепиано, cis-moll, op. 27, № 2. I: 162, 487
 Соната, для фортепиано, d-moll, op. 31, № 2. I: 486, 488, 491, 493; II: 232
 Соната, для фортепиано, Es-dur, op. 31, № 3. I: 214
 Соната, для фортепиано, C-dur, op. 53. I: 22; II: 212
 Соната, для фортепиано, f-moll, op. 57. I: 444, 486—488, 491—493; II: 226, 227, 311
 Соната, для фортепиано, Fis-dur, op. 78. I: 19
 Соната, для фортепиано, Es-dur, op. 81a. I: 488, 492; II: 205
 Соната, для фортепиано, e-moll, op. 90. I: 210, 486
 Соната, для фортепиано, E-dur, op. 109. I: 491, 494
 Соната, для фортепиано, As-dur, op. 110. I: 494
 Соната, для фортепиано, c-moll, op. 111. I: 114, 492
 Сонаты, для скрипки и фортепиано. I: 215
 Сонаты, для фортепиано. I: 199, 200; II: 232
 Увертюры. I: 170
- Бетховен Л.—Рубинштейн А. Г.
 Марш из музыки к пьесе «Афинские развалины», переложение для фортепиано. I: 210
- Бехштейн Фридрих Вильгельм Карл (1826—1900) — фортепианный мастер, основавший в 1856 г. фортепианную фабрику в Берлине. I: 362; II: 187
- Бизе Жорж (1838—1875). I: 32, 450, 476, 486, 487; II: 71
 «Кармен», опера. I: 32, 476; II: 71
 Менуэт из музыки к драме «Арлезианка» А. Доде, переложение для двух фортепиано в четыре руки. I: 450
- Бизе Ж.—Рахманинов С. В.
 Менуэт из музыки к драме «Арлезианка» А. Доде, транскрипция для фортепиано. I: 486, 487
- Бисмарк Отто, фон Шенгаузен, князь (1815—1898) — государственный деятель и дипломат, основатель и рейхсканцлер юнкерско-буржуазной Германской империи. II: 120
- Бичем Томас (р. в 1879 г.) — английский дирижер. I: 92
- Блакбирн Вернон — английский критик. I: 303, 304
- Блейхман Юлий Иванович (1868—1909) — дирижер, композитор, организатор Петербургских общедоступных концертов. I: 386
- Блок Александр Александрович (1880—1921) — поэт. I: 485; II: 133, 137, 168
- Блуменфельд Сигизмунд Михайлович (1852—1920) — композитор, пианист и певец. I: 388
- Блуменфельд Феликс Михайлович (1863—1931) — композитор, пианист, дирижер петербургского Марининского театра (1898—1918), профессор Петербургской, Московской, Киевской консер-

- ваторий, директор Киевской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР. I: 38, 381, 388, 389, 481; II: 221, 359
- Боб, см. Волконская И. С.
- Бобров — певец (баритон), исполнитель партии Алеко в опере «Алеко» Рахманинова при первом исполнении ее в Киеве (1893 г.). I: 473
- Богатырев Семен Павлович — фельдшер Краснянской больницы. I: 304—305, 315, 316
- Богдан — старший сын Стефана Великого, господаря Молдавии. I: 11
- Богданович Александр Владимирович (1874—1950) — певец (тенор), артист Большого театра (Москва, с 1906 г.), заслуженный артист РСФСР. I: 457, 484, 499; II: 432
- Боданский Артур (1877—1939) — австрийский дирижер. I: 60
- Бойто Ариго (1842—1918) — итальянский поэт и композитор. II: 411
- «Мефистофель», опера. II: 411
- Бонавич Антон Петрович (1878—1933) — певец (драматический тенор), артист Большого театра (Москва, 1905—1909), первый исполнитель партии Паоло в опере «Франческа да Римини» Рахманинова. I: 37; II: 35, 41
- Борисенко — певец (тенор), исполнитель партии молодого цыгана в опере «Алеко» Рахманинова при первой ее постановке в Киеве (1893 г.). I: 474
- Боровский Александр Борисович (р. в 1889 г.) — пианист. I: 213
- Бородин — домовладелец. I: 477
- Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887). I: 192, 281, 380, 383, 385, 386, 435, 467, 481, 484, 488, 498, 501, 505; II: 38, 39, 41, 71, 74, 140, 225, 235, 365, 369, 373
- «Для берегов отчизны дальной», для голоса и фортепиано. II: 71
- «Князь Игорь», опера. I: 281, 435, 481, 505; II: 38, 39, 41, 373
- Ноктюрн из «Маленькой сюиты», для фортепиано, № 7. I: 192
- Парафразы на тему «Собачьего вальса», для фортепиано (коллективное произведение). II: 74, 75
- Письма. II: 225
- Симфонии. II: 373
- Симфония h-moll, № 2. I: 484, 498
- Симфония a-moll, № 3. II: 235
- Скерцо (для оркестра), переложение для фортепиано. I: 488, 491
- Бортникова Евгения Ермолаевна (р. в 1897 г.) — заведующая отделом архивно-рукописных материалов Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва). II: 435
- Брамс Иоганнес (1833—1897). I: 239, 440, 488, 490, 494; II: 107, 140, 217, 232, 421
- Баллада, для фортепиано. II: 217
- Баллада, для фортепиано, g-moll. I: 490

- Баллада, для фортепиано, d-moll, op. 10, № 1. I:488
 Баллада, для фортепиано, D-dur, op. 10, № 2. I:488
 Вариации и fuga на тему Генделя, для фортепиано, op. 24. I:440
 Соната № 3, для фортепиано, f-moll, op. 5. I:494
- Брандуков Анатолий Андреевич (1859—1930) — виолончелист, педагог, дирижер, композитор, музыкально-общественный деятель, с 1906 г. директор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. I:20, 27, 34, 38, 133, 235, 236, 244, 351, 363, 378, 393, 445, 451, 455, 456, 471—474, 476, 478, 479, 496; II:12, 42, 187, 424, 425
 «Альбомный листок», для виолончели и фортепиано. I:473
 Мазурка, для виолончели и фортепиано. I:473
 «На воде», для виолончели и фортепиано. I:473
- Брат Е. Ю. Жуковской, см. Крейцер М. Ю.
 Брат М. Л. Пресмана, см. Пресман Г. Л.
 Брат Н. А. Рахманиновой, см. Сатин В. А.
 Брат (двоюродный) М. С. Шагинян, см. Дадьянц Н. С.
 Братья Пресс, см. Пресс И. И. и М. И.
 Братья С. В. Рахманинова, см. Рахманиновы А. В. и В. В.
 Брассен Луи (1840—1884) — пианист, композитор, профессор Петербургской консерватории. I:491
 Брейткопф, см. «Брейткопф и Гертель».
 «Брейткопф и Гертель» — немецкая музыкально-издательская фирма. II:19
- Брентано Клеменс (1778—1842) — немецкий поэт-романтик. II:121
 Бродский Адольф (1851—1929) — скрипач, профессор Лейпцигской консерватории, основатель Лейпцигского квартета, преподаватель Московской консерватории (1875—1878). I:215
 Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924) — поэт, литературовед, переводчик. I:257, 485; II:133, 168
- Бубек Теодор (Федор) Христофорович (1866—1910) — органист, композитор, преподаватель Московской консерватории по классу органа. I:239, 240, 243, 441
- Бузони Ферруччо (1866—1924) — итальянский пианист и композитор. I: 213, 215, 216, 226, 227, 231, 486; II: 53, 54
- Букиник Михаил Евсеевич — виолончелист. I: 3, 6, 90, 231—245, 496; II: 422
- Булахов Петр Петрович (1822—1885) — композитор и вокальный педагог. I:408
 Романсы. I:408
- Булгаков Михаил Афанасьевич (1891—1940) — драматург и беллетрист. I:73
- Буллерман Рудольф Романович (1858—1911) — дирижер. I:297, 475
- Буля, см. Волконская И. С.
- Бунин Иван Алексеевич (1870—1953) — писатель. I:3, 480, II:29, 30, 43, 357, 358, 423
- Бутаков Петр Иванович — генерал, директор Аракчеевского кадетского корпуса, преподаватель истории, дед С. В. Рахманинова. I:14—16, 82, 127
- Бутакова Л. П., см. Рахманинова Л. П.

- Бутакова (урожд. Литвинова) Софья Александровна — бабушка С. В. Рахманинова. I:14, 15, 17—19, 82, 123, 127, 256, 288; II:156, 225, 226
- Буткевич Сигизмунд Эмильевич — виолончелист, член квартета Г. Г. Мекленбурга-Стрелицкого. I:392
- Бутурлин С. С. князь — меломан. II:242
- Буюкли Всеволод Иванович (1873 — ок. 1920) — пианист. I:374
- Бюлов Ганс (1830—1894) — немецкий пианист, дирижер, композитор и музыкальный писатель. I:213, 214, 494
- В.— ученица Н. С. Зверева. I:158
- Вава, см. Сатина В. А.
- Вагнер Владимир Александрович — инспектор классов Училища ордена св. Екатерины (Москва). I:424
- Вагнер Рихард (1813—1883), I: 98, 239, 242, 243, 258, 261, 266, 324, 333, 433, 434, 482, 484, 488, 491, 493, 498; II:105, 185, 200, 421
- «В теплице», для голоса с оркестром (инструментовка Ф. Моттля). I:484
- «Валькирия», опера из тетралогии «Кольцо Нибелунга». I:484, 491, 493
- «Гибель богов», опера из тетралогии «Кольцо Нибелунга». I:242, 243
- «Грезы», для голоса с оркестром. I:484
- «Зигфрид», опера из тетралогии «Кольцо Нибелунга». I:242, 243
- «Зигфрид-идиллия», для симфонического оркестра. I:482
- «Золото Рейны», опера из тетралогии «Кольцо Нибелунга». I:242, 243
- «Кольцо Нибелунга», тетралогия. I:266
- «Летучий голландец», опера. I:488, 491
- «Мейстерзингеры», см. «Нюрнбергские мейстерзингеры».
- «Нюрнбергские мейстерзингеры», опера. II:200
- Оперы. I:98, 242, 266, 433
- «Парсифаль», опера. I:242, 243
- Песни для голоса с оркестром, см. «В теплице», «Грезы» и «Печаль».
- «Печаль», для голоса с оркестром (инструментовка Ф. Моттля). I:484
- «Сумерки богов», см. «Гибель богов».
- «Тангейзер», опера. I:333, 498
- «Тристан и Изольда», опера. I:261
- Вагнер Р.— Брассен Л.
- «Заклинание огня», из оперы «Валькирия», транскрипция для фортепиано. I:491, 493
- Вагнер Р.— Лист Ф.
- «Песня пях», из оперы «Летучий голландец», транскрипция для фортепиано. I:488, 491, 493
- Вальдгард Н. Д., см. Скалон Н. Д.
- Вальтер Бруно (р. в 1876 г.) — немецкий дирижер. I:79, 92, 112; II:251

- Ваня, см. Зилоти И. А.
 Варвара Аркадьевна, см. Сатина В. А.
 Варвара Васильевна, см. Рахманинова В. В.
 Варламов Александр Егорович (1801—1848) — композитор, певец, вокальный педагог. I:408; II:106
 Романсы. I:408
 Варя, см. Сатина В. А.
 Варя, см. Страхова В. И.
 Василенко Сергей Никифорович (1872—1956) — композитор, дирижер, профессор Московской консерватории, народный артист СССР. I:449, 504; II:430.
 Василий, см. Рахманин В. И.
 Василий Аркадьевич, см. Рахманинов В. А.
 Василий Егорович — письмоводитель, служивший у А. А. Сатина. II:399, 400
 Василий Ильич, см. Сафонов В. И.
 Вася, см. Рахманинов В. А.
 Вахтангов Евгений Багратионович (1883—1922) — режиссер, основатель Драматического театра (Москва). I:154
 Вебер Карл Мария (1786—1826). I:343, 344, 484, 487, 488, 491
 «Блестящее рондо», для фортепиано, ор. 62. I:487
 «Волшебный стрелок», опера. I:343, 344
 «Momento capriccioso», для фортепиано, ор. 12. I:488
 «Оберон», опера. I:484
 Вебер К. М.— Таузинг К.
 «Приглашение к танцу», для фортепиано, ор. 65, концертная обработка. I:488, 491
 Вейнгартнер Феликс (1863—1942) — немецкий дирижер, композитор и музыкальный писатель. II:55
 Вейс — скрипач, артист оркестра Русской частной оперы (Москва). II:21
 Вейс Дмитрий Николаевич (1880—1960) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории (1905—1924), концертмейстер Большого театра (Москва, 1928—1947), оперной студии Московской консерватории (1950—1960). II:430
 Вельяшева Екатерина Павловна — преподавательница музыки. II:112, 113
 Венгерова И. А. II:254
 Венецианов Алексей Гаврилович (1780—1847) — художник. II:215
 Вера, см. Скалон В. Д.
 Вера Васильевна, см. Зорина В. В.
 Вера Павловна, см. Зилоти В. П.
 Вера Федоровна, см. Комиссаржевская В. Ф.
 Верди Джузеппе (1813—1901). I:216, 217, 262, 495
 «Аида», опера. I:217
 «Отелло», опера. I:216, 217, 495
 Вересаев (псевдоним Викентия Викентьевича Смидовича) (1867—1945) — писатель, врач. II:43
 Вержилович Александр Валерианович (1850—1911) — виолончелист профессор Петербургской консерватории. I:421

- Вернадский Георгий Владимирович — историк, профессор. II:242
- Верстовский Алексей Николаевич (1799—1862) — композитор и театральный деятель. I:32, 408, 476; II:106
«Аскольдова могила», опера. I:32, 476
Оперы. I:408
- Верхоланцев Василий Васильевич — музыковед. I:88
- Ветти — пианист. I:199
- Вивальди Антонио (1675—1741) — итальянский композитор и скрипач. II:140, 208
- Вивьен Александрович (1903—1911) — сын Елиз. Ф. Гнесиной (по первому мужу Вивьен, по второму — Витачек). I:226
- Виган Ганс (1855—1920) — виолончелист, руководитель Чешского квартета. I:481
- Викшемская Л. А. — певица (сопрано), исполнительница партии Земфиры в опере «Алеко» Рахманинова при первой постановке этой оперы в Тифлисе в 1904 г. II:432
- Вильбушевич Е. В. — пианист-аккомпаниатор, автор мелодекламации. I:165
- Вильгельми Август Даниель Виктор Фердинанд (1845—1908) — немецкий скрипач. I:215
- Вильшау Виктор Робертович (1870—1937) — скрипач, с 1896 г. преподаватель Музыкального училища Тифлиского отделения Русского музыкального общества. II:176—177, 187, 432
- Вильшау Владимир Робертович (1868—1957) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории, друг С. В. Рахманинова. I:425, 429, 432—433, 449, 455, 502; II:184, 187, 224—225, 430
- Виноградов Николай Дмитриевич — философ, профессор Высших женских курсов (Москва). II:143—145
- Виноградов Сергей Арсеньевич (1869—1938) — художник. I:66; II:215
- Виноградский Александр Николаевич (1856—1912) — дирижер, музыкально-общественный деятель, председатель Киевского отделения Русского музыкального общества. I:381, 413, 414
- Винтер Клавдия Спиридоновна (1860—1924) — официальный руководитель Русской частной оперы (Москва), родная сестра Т. С. Любатович. II:22
- Винтер-Рожанская Елена Рудольфовна (р. в 1880 г.) — жена А. В. Секара-Рожанского, племянница Т. С. Любатович. I:8; II:21—28, 422, 423, 440
- Витоль Иосиф Иванович (правильнее Витол Язеп Янович) (1863—1948) — композитор, преподаватель, а затем профессор Петербургской консерватории (с 1886 г.), основатель, директор и профессор Латвийской консерватории (1919—1944). II:86, 87
- Вишняков Николай Петрович — домовладелец. II:175
- Владимир Николаевич, см. Давыдов В. Н.
- Власов Степан Григорьевич (1858—1919) — певец (бас), артист Большого театра (Москва), первый исполнитель партии старика (отца Земфиры) в опере «Алеко» Рахманинова (Москва, 1893). I:26, 377, 378
- Внуки С. В. Рахманинова, см. Волконская С. П. и Конюс А. Б.
- Внуки и внучки М. А. Маманович. I:13

- Внучка П. В. Чижовой. I:341
- Волконская (урожд. Рахманинова) Ирина Сергеевна (р. в 1903 г.) — дочь С. В. Рахманинова. I:38, 39, 42, 45, 48—50, 52, 56, 64—65, 68, 74—76, 84, 95, 105, 134, 148, 155, 224, 246, 269, 339, 340, 342, 344, 428, 429, 432—433, 455, 459, 490; II:14, 63, 64, 90, 93, 94, 116, 127, 130, 135, 150, 171, 183, 192, 203, 210, 211, 213, 220, 224—225, 227, 228, 237, 290, 294, 299, 302, 303, 307, 312, 313, 437
- Волконская Софья Петровна (р. в 1925 г.) — внучка С. В. Рахманинова. I:76, 105, 249, 250, 342; II:199, 205, 210, 211, 220, 224—225, 228, 250, 263, 265, 312
- Волконский Петр Григорьевич (1897 — 1925) — муж дочери С. В. Рахманинова. I:75, 76; II:203, 437
- Володя, см. Рахманинов В. В.
- Володя, см. Сатин В. А.
- Вольф Герман (1845—1902) — глава крупнейшего концертного агентства в Берлине. I:185, 248
- Вольфинг (псевдоним Э. К. Метнера), см. Метнер Э. К.
- Вольфсон. I:54
- Воронцов-Дашков. I:204
- Ворт. II:264
- Востряков Дмитрий Родионович (ум. в 1906 г.) — почетный член и один из директоров Московского филармонического общества. I:24
- Врангель Василий Георгиевич (1862—1901) — композитор, редактор журнала «Нувелист». I:386
- Враницкий Павел (1756—1808) — композитор, скрипач. I:494
«Лесная девушка», балет. I:494
- Врубель (урожд. Забела), см. Забела-Врубель Н. И.
- Всеволожский Иван Александрович (1835—1909) — директор императорских театров. I:36
- Вуд Генри Джозеф (1869—1944) — английский дирижер. I:86, 96, 100
- Вульф Георгий (Юрий) Викторович (1863—1925) — ученый в области минералогии и кристаллографии, профессор Казанского (1897—1898), Варшавского (1899—1901) университетов, руководитель кафедры минералогии и кристаллографии на Высших женских курсах (Москва), профессор Московского университета (с 1918 г.), член-корреспондент Академии наук СССР. II:144
- Вюльнер Людвиг (1858—1938) — немецкий певец (баритон), педагог. II:429
- Вяземский Петр Андреевич (1792—1878) — поэт и критик. I:317—319
- Габрилович Осип Самойлович (1878—1936) — пианист и дирижер. I:68
- Гагеман Рихард (р. в 1882 г.) — голландский дирижер и композитор. I:60
- Гай Мария (1879—1943) — испанская певица (контральто). I:216; II:71
- Гайдн Франц Иосиф (1732—1809) — австрийский композитор. I:170, 280; II:52, 53, 105, 421, 426

- Концерт, для виолончели с оркестром, C-dur, II:52, 53, 426
Симфонии. I:170, 280
- Галецкий Ф. А. — певец (бас), исполнитель партии старика (отца Земфиры) в опере «Алеко» Рахманинова при первом исполнении этой оперы в Тифлисе в 1904 г. II:432
- Галина Г. (псевдоним Глафиры Адольфовны Эйнерлинг) (р. в 1873 г.) — поэтесса. I:478, 480
- Галли Анатолий Иванович (1845—1915) — пианист, профессор Московской консерватории. I:162, 186; II:6
- Гальстон Готфрид (р. в 1879 г.) — австрийский пианист. II:187
- Ганон Шарль Луи (1820—1900) — французский органист и педагог. I:457; II:68
- «Пианист-виртуоз», упражнения для фортепиано. I:457; II:68
- Ганц Рудольф (р. в 1877 г.) — швейцарский пианист, композитор и дирижер. I:68
- Гаук Александр Васильевич (р. в 1893 г.) — дирижер, композитор, профессор Московской консерватории, главный дирижер симфонического оркестра Всесоюзного радиокомитета, заслуженный деятель искусств РСФСР. I:263, 384, 475
- Гафиз (ок. 1300—1389) — персидский поэт. II:181
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831). II:144
- Гедике Александр Федорович (1877—1957) — композитор, органист, пианист, профессор Московской консерватории, народный артист РСФСР. I:6, 199, 213, 376, 403, 449, 460, 483; II:5—20, 422, 430
- Симфония № 1, f-moll, op. 15. II:8, 9
- Симфония № 2, A-dur, op. 16. II:19
- Гедике (по мужу Метнер) Ольга Федоровна (р. в 1880? г.) — певица (меццо-сопрано). II:430
- Гедике Федор Карлович (1840—1916) — органист, пианист, преподаватель Московской консерватории (1880—1916), родной брат матери Н. К. Метнера и отец А. Ф. Гедике. II:5, 6, 430
- Гейзе Густав Логгинович — петербургский капиталист-меценат, один из директоров-владельцев Российско-Американской резиновой мануфактуры (ныне фабрика «Красный треугольник»). I:391
- Гейман-Александрова Н. Г., см. Александрова Н. Г.
- Гейне Генрих (1797—1856). I:474
- Гексли Томас Генри (1825—1895) — ученый, зоолог, физиолог, анатом, палеонтолог. II:280
- Ген Альфред (р. в 1887 г.) — немецкий пианист, победитель последнего международного Рубинштейновского конкурса (в 1910 г.). I:213
- Гендель Георг Фридрих (1685—1759). I:440; II:105, 360
- Гензельт Адольф Львович (1814—1889) — композитор, пианист и педагог. I:157, 158
- Герасим Иевлевич, см. Рахманин Г. И.
- Герольд Йиржи (1875—1934) — чешский альтист, участник Чешского квартета, профессор Пражской консерватории. I:481
- Герцен Александр Иванович (1812—1870). I:204; II:29
- Гершензон (урожд. Гольденвейзер) Мария Борисовна (1873—1940)

- сестра А. Б. Гольденвейзера и жена литературоведа и публициста М. О. Гершензона. I:240, 459
- Герье Владимир Иванович (1873—1949) — историк, профессор Московского университета, организатор Высших женских курсов (Москва). I:322; II:160
- Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832). I:474; II:106, 129, 141, 143, 145
- Гильзе ван дер Пальс Генрих Генрихович — петербургский капиталист-мещан, один из директоров-владельцев Российско-Американской резиновой мануфактуры (ныне фабрика «Красный треугольник»). I:391
- Гиппиус Зинаида Николаевна (р. в 1867 г.) — поэтесса, жена Д. С. Мережковского. II:146, 165, 166, 170, 171
- Главач Войцех Иванович (1849—1911) — композитор, пианист, органист придворного оркестра (Петербург). I:26, 237, 474, 494.
- Гладкая Софья Николаевна (р. в 1875 г.) — певица (меццо-сопрано), артистка Русской частной оперы (Москва), Марининского театра (Петербург). II:26
- Глазунов Александр Константинович (1865—1936) — композитор, дирижер, профессор, а затем и директор Петербургской — Ленинградской консерватории, народный артист РСФСР. I:29, 38, 90, 229, 230, 241, 242, 262, 263, 266, 270, 271, 287—289, 302, 380—383, 389, 407, 410, 440, 464, 465, 475, 481, 484, 498, 499; II:7, 10, 27, 112, 114, 176, 214, 229, 328, 355, 367, 432
- Балетная сюита, для симфонического оркестра, ор. 52. I:266, 380, 440, 484
- «Весна», музыкальная картина для симфонического оркестра, ор. 34. I:484
- «Времена года», балет, ор. 67. I:498, 499
- «Из средних веков», сюита для симфонического оркестра, ор. 79. II:432
- Квартет, струнный. II:214
- Квинтет, для двух скрипок, альты и двух виолончелей, A-dur, ор. 39. I:241, 242
- «Лирическая поэма», для оркестра, Des-dur, ор. 12. I:499
- Симфония № 6, c-moll, ор. 58. I:229, 230
- «Торжественная увертюра», для оркестра, D-dur, ор. 73. I:498
- Глебов Игорь, см. Асафьев Б. В.
- Глен фон Альфред Эдмундович (1858—1927) — виолончелист, профессор Московской консерватории (1890—1921). I:496
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857) I: 2, 5, 31, 32, 126, 130, 194, 254, 258, 261, 262, 294, 348, 380, 384, 386, 387, 408, 421, 435, 452, 467, 471, 472, 474, 480, 481, 490, 495, 498, 499, 505; II:2, 34, 105, 106, 140, 186, 223, 293, 359, 368, 373, 424, 429, 430, 434, 439, 441—443, 446
- Дуэты. I:348
- «Жизнь за царя», см. «Иван Сусанин».
- «Иван Сусанин», опера. I:31, 32, 194, 261, 294, 435, 505; II:34, 223, 293, 424

- «Камаринская», фантазия для симфонического оркестра. I:498
- «Ночь в Мадриде», увертюра. I:499
- «Руслан и Людмила», опера. I:194, 261, 262, 421, 452; II:186, 223, 368, 373
- Глиэр Рейнгольд Морицевич (1875—1956) — композитор, дирижер, директор Киевской консерватории, профессор Московской консерватории, народный артист СССР. I:239—241, 431—438, 502, 503; II:56, 184, 426, 430
- Симфония № 1, Es-dur, op. 8. I:436, 502
- Симфония № 2, c-moll, op. 25. I:436, 437, 502
- Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787). I:476, 487, 488; II:210
- «Альцеста», опера. I:487
- «Орфей», опера. I:476
- Глюк К.—Паэр Ф.
- Гавот, для фортепиано. I:488
- Гнесин Михаил Фабианович (1883—1957) — композитор, профессор Московской консерватории, Музыкально-педагогического института имени Гнесиных (Москва), заслуженный деятель искусств РСФСР. I:410; II:151, 157
- Гнесина Евг. Ф., см. Савина-Гнесина Е. Ф.
- Гнесина Елена Фабиановна (р. в 1874 г.) — пианистка, педагог, одна из основательниц Музыкального училища (Москва, 1895) и Музыкально-педагогического института имени Гнесиных (Москва; 1944), профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР. I:3, 6, 220—228, 240—241, 495; II:430
- Гнесина Мария Фабиановна (ум. в 1918 г.) — пианистка, педагог, одна из основательниц Музыкального училища (Москва, 1895), младшая сестра Е. Ф. Гнесиной. I:221
- Гоброволь Василий Кузьмич — лавочник на станции Ржакса. I:354
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852). I:145, 296
- «Женитьба» I:145
- Годар Бениамин Луи Поль (1849—1895) — французский композитор. I:473
- «В движении», для фортепиано. I:473
- Годовский Леопольд (1870—1938) — польский пианист, композитор и педагог. I:441, 485; II:199
- Пьесы (46 миниатюр), для фортепиано в четыре руки. II:199
- Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич (1848—1913) — поэт. I:473, 478, 480
- Голенищева-Кутузова (урожд. Гулевич) Ольга Андреевна (ум. в 1924 г.) — жена А. А. Голенищева-Кутузова. I:473
- Голицын — друг семьи А. А. и В. В. Рахманиновых. I:145, 146
- Голицын А. В. — врач, друг С. В. Рахманинова. I:121; II:298, 301—304, 306
- Головин Александр Яковлевич (1863—1930) — художник-декоратор, портретист, народный артист РСФСР. II:38
- Голохвастов — поэт. II:242
- Гольденвейзер Александр Борисович (р. в 1875 г.) — пианист, композитор, профессор Московской консерватории, народный артист СССР. I:9, 232, 236, 239, 240, 243, 314, 350, 352, 374, 376, 421,

425, 426, 429, 432—433, 434, 439—462, 477, 479, 499, 503, 504; II: 12, 130, 150, 159, 229, 430

Кантата к юбилею Училища ордена св. Екатерины. I:449

Гольденвейзер М. Б. см. Гершензон М. Б.

Гольденвейзер Т. Б., см. Софиано Т. Б.

Гольдони Карло (1707—1793) — итальянский драматург. II:90

«Слуга двух господ», пьеса. II:90

Гольшман Владимир (р. в 1893 г.) — дирижер. I:89, 92, 95, 96, 101

Гомер — полубогендарный греческий поэт. II:121

Горев Федор Петрович (1850—1910) — актер Малого театра (Москва). I:257, 258

Горелова Елена Ивановна — артистка, старшая дочь В. Н. Давыдова. II:80

Горовиц Владимир Самойлович (р. в 1904 г.) — пианист. I:88, 108, 117; II:55, 305

Горовиц (урожд. Тосканини) Ванда — жена В. С. Горовица и дочь А. Тосканини. I:88, 97, 108, 117; II:305

Горький Алексей Максимович (1868—1936). I:257, 409, 410; II:43, 230, 358, 359, 423

«Фома Гордеев». II:230

Государь, см. Николай II.

Гофман Иосиф Казимир (1876—1957) — польский пианист, педагог и композитор, директор Музыкального института Кёртиса в Филадельфии (1926—1938). I:41, 55, 56, 117, 213, 237, 238, 269, 304, 390, 422, 441, 481, 484, 496, 503; II:3, 10, 53, 54, 70, 97, 102, 186, 187, 279, 421, 432, 433

Гофман Карел (1872—1936) — чешский скрипач, участник Чешского квартета. I:481

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822) — немецкий писатель, композитор, дирижер, живописец. II:133

Грауэрман Григорий Львович (1861—1921) — врач (гинеколог), педагог, близкий друг семьи А. А. и В. А. Сатиных. I:280, 298, 321, 328; II:11, 399

Гребенщиков Георгий Дмитриевич — писатель. II:242

Грейнер Александр Васильевич (ум. в 1958 г.) — директор концертного отдела фирмы «Стейнвей и сыновья». I:3; II:278—280, 442

Грейнер А. Ф. II:279

Гречанинов Александр Тихонович (1864—1956) — композитор: I:221, 227, 408, 413

Песни. I:221

Романсы. I: 408, 413

Гржимали Иван Войцехович (1844—1915) — скрипач, профессор Московской консерватории. I:25, 215, 216, 235, 236, 431, 496

Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829). II:189

Григ Эдвард (1843—1907). I:214, 239, 258, 259, 278, 286, 484, 486, 488; II:47, 55, 200, 217, 381, 425, 426

Баллада, для фортепиано, g-moll, op. 24. I:486, 488; II:217

Концерт, для фортепиано с оркестром, a-moll, op. 16. I:214; II:381

Лирическая сюита, для симфонического оркестра, op. 68. I:484

- «Пер Гюнт», сюита № 1, для симфонического оркестра, ор. 46. II:47, 55, 425, 426
- «Пер Гюнт», сюита № 2, для симфонического оркестра, ор. 55. II:425
- «Последняя весна», для голоса и фортепиано, ор. 18, № 3. I:484
- Романсы. I:259; II:200
- Соната № 3, для скрипки и фортепиано, с-moll, ор. 45. I:259
- Григорий Львович, см. Грауэрман Г. Л.
- Григорович Карл Карлович (1868—1921) — скрипач. II:431
- Гришин Федор Иванович — главный продавец нотного магазина П. И. Юргенсона, затем заведующий Московским отделением Российского музыкального издательства. II:18, 19
- Громов Михаил Михайлович (р. в 1899 г.) — военный летчик. II:36
- Гроссе Фридрих Вильгельм — владелец литографии. I:408, 477
- Грызунов Иван Васильевич (1879—1919) — певец (баритон), артист Большого театра (Москва, 1904—1908, 1909—1915) и Оперы С. И. Зимина (Москва, 1908—1909). I:499
- Грюнфельд Альфред (1852—1924) — венгерский пианист. I:213
- Губерман Бронислав (1882—1947) — польский скрипач. II:187
- Губерт Александра Ивановна (1850—1937) — пианистка, преподавательница и инспектор Московской консерватории. I:204—206, 232, 281, 290; II:177, 430
- Гуно Шарль Франсуа (1818—1893). I:473, 474, 486
- Гуно Ш. — Лист Ф.
- Вальс из оперы «Фауст», транскрипция для фортепиано. I:473, 474, 486
- Гурилев Александр Львович (1802—1856) — композитор, скрипач, пианист, вокальный педагог. I:408
- Романсы. I:408
- Гурко Александр Готфридович — врач, скрипач любитель, меценат. II:176—177, 188
- Гурмон Реми де (р. в 1858 г.) — французский писатель. II:181
- Гусев-Оренбургский Сергей Иванович (р. в 1867 г.) — писатель. II:242
- Гусиков — дирижер. I:97
- Гуссенс Юджен (р. в 1893 г.) — английский дирижер и композитор. I:97
- Гуссерль Эдмунд (р. в 1859 г.) — немецкий философ, профессор. II:139, 144
- Гутхейль Александр Богданович (1818—1882) — основатель и владелец нотоиздательства (Москва). I:407—409
- Гутхейль Карл Александрович (р. в 1851 г.) — сын основателя нотоиздательства, продолживший после смерти отца начатое им дело. I:23, 25, 28, 30, 282, 332, 335, 402, 408, 409, 447, 456, 473; II:181, 421
- Гутхейль Мария Ивановна — член попечительного совета Московского филармонического общества, жена нотоиздателя К. А. Гутхейля. I:476
- Гюго Виктор (1802—1885). I:478

Гюйо Жан Мари (1854—1888) — французский поэт и философ. I:478
Гюне Иван Александрович — чиновник ведомства императрицы Марии. I:264

Давид — слуга Н. С. Зверева. I:160, 161

Давидов Алексей Августович (р. в 1867 г.) — композитор, виолончелист, один из учредителей и председатель Петербургского общества музыкальных собраний (1896—1897). I:378, 379

Давидова М. — поэтесса. I:476

Давыдов (псевдоним Ивана Николаевича Горелова) Владимир Николаевич (1849—1925) — драматический артист, народный артист РСФСР. I:7; II:80—82

Давыдов Денис Васильевич (1784—1839) — поэт, партизан Великой Отечественной войны 1812 г. I:73, 317—319

«Воспные записки». I:73

Давыдов Карл Юльевич (1838—1889) — виолончелист, дирижер, композитор, профессор и директор Петербургской консерватории. I:164, 215, 473

«Прощание», для виолончели и фортепиано, ор. 17. I:473

«У фонтана», для виолончели и фортепиано, ор. 20, № 2. I:473

Дадьянц Николай Седракович — юрист, брат М. С. Шагинян. II:131

Даль Николай Владимирович — врач. I:34, 263, 318, 477; II:7, 117

Дальский Л. Д. — оперный антрепренер в Тифлисе. II:432

Дамрош Вальтер Иоганн (1862—1950) — немецкий дирижер и композитор. I:41, 57, 60, 64, 67, 68, 89

Дандрие Жан Франсуа (1682—1738) — французский композитор. I:485

Дандрие Ж. — Годовский Л.

Каприс, для фортепиано. I:485

Данзас — губернатор. I:125, 126

Данилин Николай Михайлович (1878—1945) — хоровой дирижер, профессор Московской консерватории. I:47, 142, 395, 482

Данилова Мария — виолончелистка. I:244, 245; II:17, 132, 422

Данте Алигиери (1265—1321) — итальянский поэт. I:454, 487; II:40, 41

«Божественная комедия». I:454

Данько Ксения Михайловна (р. в 1916 г.) — переводчик. II:436

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869). I:32, 36, 254, 267, 348, 389, 408, 454, 476, 479, 505

Дуэты. I:348

«Каменный гость», опера. I:389

«Русалка», опера. I:32, 36, 454, 476, 479, 505

«Старый капрал», для голоса и фортепиано. I:267

Даша — жена повара Н. А. и С. В. Рахманиновых. I:140

Дворжак Антонин (1841—1904) — чешский композитор, скрипач, педагог, член Чешской академии наук и искусств, профессор и директор Пражской консерватории. I:215, 484

Концерт, для виолончели с оркестром, h-moll, ор. 104. I:484

Двоюродный брат М. С. Шагинян, см. Дадьянц Н. С.

Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918) — французский композитор, пианист, дирижер и музыкальный критик. I:271, 486, 488, 491; II:337, 338

«Бергамская сюита», для фортепиано. I:491

«Детский уголок», сюита, для фортепиано. I:486

Сюита, для фортепиано. I:488

Девуля, см. Лантинг Н. Н.

Деды С. В. Рахманинова, см. Бутаков П. И. и Рахманинов А. А.

Дейша-Сионицкая Мария Адриановна (1861—1932) — певица (сопрано), артистка Большого театра (Москва, 1891—1908), первая исполнительница партии Земфiry в опере «Алеко» Рахманинова, профессор Московской консерватории. I:26, 377, 474, 497; II:430

Делиб Лео (1836—1891) — французский композитор, член Института Франции, профессор Парижской консерватории. I:132; II:32, 33
«Лакме», опера. I:132; II:32, 33

Дельвиг Антон Антонович (1798—1831) — поэт, друг А. С. Пушкина. II:133

Демосфен (382—322 до н. э.) — афинский оратор и политический деятель. II:408

Демьянова-Шацкая В. Н., см. Шацкая В. Н.

Демянский Владимир Васильевич (1846—1915) — пианист, профессор Петербургской консерватории, учитель С. В. Рахманинова. I:16, 127, 164

Держановский Владимир Владимирович (1881—1942) — редактор и издатель журнала «Музыка» (1910—1916), редактор журнала «Современная музыка», один из организаторов Ассоциации современной музыки. II:430

Держинская Ксения Георгиевна (1889—1951) — певица (сопрано), артистка Большого театра (Москва, 1915—1948), профессор Московской консерватории (с 1947 г.), народная артистка СССР. I:6, 384—385, 410—416

Держинская (урожд. Черкунова) Мария Никифоровна (1860—1944) — мать К. Г. Держинской, родная сестра Е. Н. Оссовской. I:411

Держинский Егор Егорович (1856—1930) — начальник и преподаватель Киевского железнодорожного технического училища, отец К. Г. Держинской. I:411

Дерюжинский Глеб Владимирович — скульптор. II:242

Дети Зилоти А. И. I:329, 331, 335, 410; II:66, 67, 381, 399

Дети Прибыткова А. Г. II:66, 79

Дети Рахманинова А. А. I:144—146

Дети Рахманинова С. В., см. Волконская И. С. и Конюс Т. С.

Дети Сатиной В. А. I:21, 74

Дети Трубниковой М. А. II:77

Дети Шалапина Ф. И. II:193, 194

Джамгарова Ашхен Яковлевна — тетка М. С. Шагинян. II:100, 145, 146

Джиральдонн Лев Иванович (1825—1897) — певец (бас), профессор Московской консерватории (1891—1897). II:100

Джо и его жена — слуги С. В. и Н. А. Рахманиновых. I:65, 66

- Джубер — настройщик роялей фортепианной фирмы «Стейнвей и сыновья». I:61
- Джульярд Август — фабрикант-меценат, основатель музыкальной школы в Нью-Йорке. I:85
- Джури (по мужу Карзинкина) Аделаида Антоновна (р. в 1872 г.) — балерина, артистка Большого театра (Москва, 1891—1905), преподаватель танца в Хореографическом училище Большого театра (1926—1946). II:25
- Дидерихс Андрей Андреевич (ум. в 1923 г.) — представитель фортепианной фирмы К. Бехштейн в России, организатор концертов. I:49, 141, 393, 410; II:430
- Директор императорских театров, см. Всеволожский И. А.
- Директор Саратовского музыкального училища, см. Экснер С. К.
- Дитмар — владелец музыкального магазина (Москва). I:408
- Дмитрий Иванович (1483—1509) — внук великого князя Ивана (Иоанна) III Васильевича и сын Ивана Ивановича Младого. I:11
- Дмитрий Ильич, см. Зилоти Д. И.
- Добровейн Исай Александрович (1894—1953) — пианист, композитор и дирижер. I:89; II:181, 225
- Добролюбов Николай Александрович (1836—1861). II:122, 123
- Доброхотов Борис Васильевич (р. в 1907 г.) — виолончелист, гамбист, музыковед. I:472, 504
- Донаньи Эрнст (р. в 1877 г.) — венгерский композитор, пианист и дирижер. I:486, 491; II:232
- Этюд-каприччио, для фортепиано, ор. 28. I:486, 491
- Донской Лаврентий Дмитриевич (1858—1917) — певец (тенор), артист Большого театра (Москва). I:217
- Дорлиак Нина Львовна (р. в 1908 г.) — певица (сопрано), профессор Московской консерватории, заслуженная артистка РСФСР. II:134
- Дочери М. А. Маманович. I:13
- Драгош — господаи Молдавии. I:11
- Дрезеке Феликс Август Бернард (1835—1913) — немецкий композитор, музыкальный писатель, профессор Дрезденской консерватории. I:404
- Дроздов Владимир Николаевич — пианист, профессор Петербургской консерватории. I:90; II:242
- Дузе Элеонора (1859—1924) — итальянская драматическая артистка. I:19
- Дуриго Илона (1881—1943) — венгерская певица (меццо-сопрано), педагог Цюрихской консерватории. I:484
- Дюбюк Александр Иванович (1812—1897) — пианист, композитор, профессор Московской консерватории. I:157, 158, 166—168, 408
- «Les touches», для фортепиано. I:167
- Романсы. I:408
- Дютш Оттон Иванович (1825—1863) — датский композитор и дирижер, живший в России. I:408
- Оперы. I:408
- Дюшен — дирижер. I:297
- Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — издатель журнала «Мир

искусства», организатор художественных выставок в Петербурге, концертов русской музыки и постановок музыкально-сценических произведений (оперы, балеты) в Париже, Лондоне и Америке. I:38, 481; II:222, 438

Дядя Вася, см. Рахманинов В. А.

Дядя Жан, см. Сатин И. А.

Дядя Саша, см. Сатин А. А.

Евгений — слуга семьи А. А. и В. А. Сатиных. II:383, 384

Евреинов Николай Николаевич (р. в 1879 г.) — драматург, театральный теоретик, режиссер. I:152

Егор — повар Н. А. и С. В. Рахманиновых. I:140

Екатерина Владимировна, см. Сван Е. В.

Елагина Александра Алексеевна — сестра З. А. Сатиной. II:391, 392, 408

Елена, см. Елена Стефановна

Елена, см. Рахманинова Е. В.

Елена Стефановна (ум. в 1505 г.) — дочь господаря Молдавии — Стефана Великого. I:11

Елена Юльевна, см. Жуковская Е. Ю.

Елизавета Петровна (1709—1761) — императрица, дочь Петра I. I:12

Елпатьевский Сергей Яковлевич (1854—1933) — писатель, врач по образованию. II:423

Ермоленко, см. Ермоленко-Южина Н. С.

Ермоленко-Южина Наталия Степановна (р. в 1881 г.) — певица (сопрано), артистка Мариинского театра (Петербург), Большого театра (Москва). I:37; II:40, 41

Ермолова Мария Николаевна (1853—1928) — драматическая артистка, артистка Малого театра (Москва), народная артистка РСФСР. I:257, 258; II:84

Ершов Иван Васильевич (1867—1943) — певец (тенор), артист Мариинского театра (Петербург), профессор Ленинградской консерватории, народный артист СССР. I:497

Есипова Анна Николаевна (1851—1914) — пианистка, профессор Петербургской консерватории. I:214

Ефремов Петр Андреевич — член Пушкинской комиссии Общества любителей русской словесности при Московском университете. II:134

Жан. II:386

Жан. II: 397

Жанна (Jeanne) — француженка, учительница детей А. А. и В. А. Сатиных. I:253; II:380—383, 388, 397

Жена Лодыженского П. В., см. Лодыженская А. А.

Жена Метнера Н. К., см. Метнер А. М.

Жена Сатина В. А., см. Сатина Т. Е.

Жена Сомова Е. И., см. Сомова Е. К.

Жена Шаляпина Ф. И., см. Шаляпина М. В.

Жилле Эрнест — французский гобоист и композитор. I:494

Фантазия, для гобоя. I:494

- Жиляев Николай Сергеевич — композитор, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Московской консерватории. II:430
- Жозефина. II:200
- Жорж Санд (псевдоним Авроры Дюпен-Дюдеван) (1804—1876) — французская писательница. II:224
- Жуковская (урожд. Прибыткова, по первому мужу Клокачева) Анна Георгиевна — двоюродная сестра С. В. Рахманинова, родная сестра А. Г. Прибыткова. I:135, 136, 140, 476; II:80
- Жуковская (урожд. Крейцер) Елена Юльевна (р. в 1875 г.) — певица (сопрано) и пианистка, ученица С. В. Рахманинова и У. А. Мазетти, вокальный педагог, до 1917 г. преподаватель Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, после 1917 г. преподаватель в ряде учебных заведений, в том числе в Театральном училище им. М. С. Щепкина (до 1956 г.). I:3, 6, 7, 9, 131, 267, 268, 272—371, 476, 478, 480, 504; II:423, 436, 438, 444
- Жуковский Алексей Владимирович (1877—1924) — врач, муж Е. Ю. Жуковской. I:353, 354, 359
- Жуковский Василий Андреевич (1783—1852) — поэт. I:14, 478; II:273
- Забела Н. И., см. Забела-Врубель Н. И.
- Забела-Врубель Надежда Ивановна (1867—1913) — певица (сопрано), артистка Русской частной оперы (Москва) и Мариинского театра (Петербург). I:31, 296, 478; II:25, 26
- Завалишин. II:242
- Задора Михаил (1882—1946) — пианист, композитор, педагог. I:213
- Зак — дирижер. I:60
- Зандерлинг Курт Игнатьевич (р. в 1912 г.) — дирижер симфонического оркестра Ленинградской филармонии, заслуженный деятель искусств РСФСР. II:112
- Затаевич Александр Викторович (1869—1936) — композитор, музыкальный критик, собиратель народных песен, народный артист Казахской ССР и Киргизской ССР. I:288, 289, 476—478
- Зауэр Эмиль (1862—1942) — немецкий пианист и композитор. I:213
- Збруева Евгения Ивановна (1869—1936) — певица (контральто), артистка Большого театра (Москва) и затем Мариинского театра (Петербург). I:481; II: 424
- Зверев Николай Сергеевич (1833—1893) — пианист, педагог, преподаватель Московской консерватории, учитель и воспитатель С. В. Рахманинова. I:5, 6, 18—21, 25, 26, 128, 157—166, 168—172, 175—179, 184, 186—196, 207, 208, 211, 214—219, 231, 273, 340, 363, 444, 495; II:76, 156, 378, 381
- Зверева Анна Сергеевна — сестра Н. С. Зверева. I:18, 159, 169, 176—178, 190, 193, 194
- Зейванг Артур Федорович — владелец нотного и музыкального магазина в Москве. I:408
- Зембрих (псевдоним Коханьской) Марчелла (1858—1935) — польская певица (колоратурное сопрано). I:216
- Зилоти Александр Александрович (1887—1950) — художник, сын А. И. Зилоти. I:253, 395, 417; II:73

Зилоти Александр Ильич (1863—1945) — пианист, дирижер, профессор Московской консерватории, организатор концертов в Петербурге, учитель и двоюродный брат С. В. Рахманинова (мать А. И. Зилоти — Юлия Аркадьевна — родная сестра отца С. В. Рахманинова). I: 7, 18, 20—23, 30, 33, 34, 41, 42, 44—47, 90, 161—164, 183, 184, 186, 193—196, 205, 215, 216, 222, 231, 244, 247, 253, 256, 274, 278, 298, 301, 320, 321, 324, 329—335, 373, 379, 385, 387, 390—393, 395, 396, 400, 407, 409, 410, 417, 418, 422, 439, 440, 442, 444, 451, 456, 457, 472, 476—481, 484, 495, 505; II: 8—10, 23, 31, 60, 66—70, 73, 74, 76, 80, 82, 83, 87, 88, 92—97, 156, 176, 184, 185, 212, 242, 243, 251, 323, 330, 331, 346, 347, 358, 377, 380—390, 394, 396, 399, 401—409, 413, 422, 427, 431

«Мои воспоминания о Ф. Листе». II: 431

Зилоти (по мужу Гучкова) Варвара Ильинична (1868—1939) — родная сестра А. И. Зилоти и двоюродная сестра С. В. Рахманинова. I: 132

Зилоти Вера Александровна (р. в 1890 г.) — дочь А. И. Зилоти. I: 417; II: 73, 92

Зилоти Вера Павловна (1866—1942) — дочь основателя московской картинной галереи П. М. Третьякова, жена А. И. Зилоти. I: 253, 329, 417; II: 9, 10, 377, 378, 380—382, 384—387, 389, 391, 394, 399, 401, 402, 405, 413

Зилоти Дмитрий Ильич (1866—1919) — родной брат А. И. Зилоти и двоюродный брат С. В. Рахманинова. I: 148, 149, 253, 274, 377—380, 383—385, 387, 390, 397, 400—403, 405, 410, 411

Зилоти Иван Александрович (1889—1896) — сын А. И. Зилоти. I: 253; II: 386, 395, 399, 401, 406, 412

Зилоти Илья Матвеевич (1835?—1900) — муж сестры отца С. В. Рахманинова — Юлии Аркадьевны, отец А. И. Зилоти. I: 471; II: 379—381

Зилоти Кириена Александровна (р. в 1895 г.) — дочь А. И. Зилоти. I: 417; II: 73

Зилоти Лев Александрович (р. в 1897 г.) — сын А. И. Зилоти. I: 334, 417; II: 73

Зилоти Оксана Александровна (р. в 1893 г.) — дочь А. И. Зилоти. I: 417; II: 73

Зилоти (урожд. Рахманинова) Юлия Аркадьевна (1835—1925) — сестра отца С. В. Рахманинова. I: 18, 148, 471

Зимин Сергей Иванович (1875—1942) — театральный деятель, владелец оперного театра в Москве. I: 456

Зинаида Алексеевна, см. Сатина З. А.

Зюечка, см. Прибыткова З. А.

Золотарев Василий Андреевич (р. в 1873 г.) — композитор и скрипач, народный артист БССР. II: 180

Квартет (струнный). II: 180

Зон И. С. — директор-распорядитель театра. I: 446

Зорин — замоскворецкий купец. I: 194

Зорина Вера Васильевна (1853—1903) — певица (меццо-сопрано). I: 194, 195

Зоженко Михаил Иванович (1895—1958) — писатель. I:73
Зоя, Зоя Николаевна, см. Прибыткова З. Н.

Иббс — английский администратор концертов С. В. Рахманинова.
II:234

Иван — сын господаря Молдавии Стефана Великого. От сына Ивана — Василия, прозванного Рахманин, начинается род Рахманиновых. I:11

Иван Младой — наследник Ивана (Иоанна) III. I:11

Иван (Иоанн) III Васильевич (1440—1505) — великий князь Московский, сын Василия Темного. I:11

Иван Петрович. II:406

Иванов А. I:90

Иванова Галина Николаевна — домашняя работница в доме С. В. и Н. А. Рахманиновых. I:3; II:274—277, 442

Иванова М. А., см. Шаталина М. А.

Иванова Федосия Дмитриевна — кухарка семьи А. А. и В. А. Сатиных. I:74

Ивановский А. Н. I:476

Игумнов Константин Николаевич (1873—1948) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории, народный артист СССР. I: 161, 186, 196, 213, 232, 291, 373, 374, 497, 499; II: 181, 430, 434

Изаи Эжен (1858—1931) — бельгийский композитор, скрипач и дирижер. I: 215, 476, 478, 479; II: 185

Ильин Иван Александрович — философ-гегельянец. II: 123, 139, 147, 149

Ильина Наталья Николаевна — искусствовед, жена И. А. Ильина. II: 123, 149

Ильинский Александр Александрович — музыкальный теоретик, профессор Московской консерватории. II: 430

Ильченко Петр Павлович (1888—1948) — скрипач, дирижер. II:157

Импресарио С. В. Рахманинова в Берлине, см. Вольф Герман.

Иноземцев Петр Иосифович — певец (тенор), артист Русской частной оперы (Москва). II: 22

Иоанн III, см. Иван III.

Иоле Игнатьевна, Иолочка, см. Торнаги И. И.

Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович (1859—1935) — композитор, дирижер, профессор и директор Московской консерватории, народный артист РСФСР. I: 27, 35, 215, 218, 219, 380, 431, 432, 440, 449, 501; II: 25, 422, 430

«Ася», опера. II: 25, 422

«Кавказские эскизы», сюита для симфонического оркестра, ор. 10. I: 380

Ирина, см. Волконская И. С.

Исаакян Аветик (1875—1957) — армянский поэт, действительный член Академии наук Армянской ССР. I:485; II:133, 168, 169

Исерлис Юлий Давидович (р. в 1888 г.) — пианист. I:199

- К. Р., см. Романов К. К.
- Казальс Пабло (р. в 1876 г.) — испанский виолончелист и дирижер. I: 58, 103, 484; II: 52, 53, 102, 426
- Казаньев Василий Андреевич. II: 442
- Калинников Василий Сергеевич (1866—1901) — композитор. I: 221, 403
- Симфония № 1, g-moll. I: 221
- Каменка — банкир. I: 55
- Каменка Б. — директор Азово-Донского банка, член совета общества «Русский музыкальный фонд». I: 409, 410
- Каменский В. С. — скрипач, член квартета Г. Г. Мекленбурга-Стрелицкого. I: 392
- Камерон Базиль (р. в 1884 г.) — английский дирижер и скрипач. I: 97
- Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1926) — музыкальный критик, композитор, один из основателей «Вечеров современной музыки». I: 379, 380, 407, 436, 500
- Кардашева Олимпиада Николаевна — пианистка, преподавательница Московской консерватории. I: 161, 199
- Карзинкин Александр Андреевич (1863—1931) — купец, археолог и нумизмат, научный сотрудник отдела теоретического музееведения Исторического музея (Москва, 1919—1929), муж балерины А. А. Джури. II: 25
- Карзинкина Софья Александровна (р. в 1903 г.) — библиотечкарь, библиограф библиотеки Института мировой литературы имени А. М. Горького (Москва, 1935—1958), дочь А. А. Джури и А. А. Карзинкина. II: 192
- Карл Александрович, см. Гутхейль К. А.
- Карнеги Эндрю (1835—1919) — американский капиталист-меценат. I: 105; II: 199, 267
- Карпович М. М. — профессор. II: 242
- Карреньо Мария Тереза (1853—1917) — пианистка, певица и композитор. I: 214, 495
- Кастальский Александр Дмитриевич (1856—1926) — композитор, дирижер хора, преподаватель и директор Синодального училища (Москва), профессор Московской консерватории. I: 405, 406, 501; II: 357
- Десять сочинений для фортепиано. I: 405, 406
- Катуар Егор (Георгий) Львович (1861—1926) — композитор и музыковед, профессор Московской консерватории. II: 430
- Катык — домовладелец. I: 133
- Качалов (настоящая фамилия — Шверубович) Василий Иванович (1875—1948) — артист Московского Художественного академического театра, народный артист СССР. II: 84, 85, 244
- Кашкин Николай Дмитриевич (1839—1920) — музыкальный критик, профессор Московской консерватории. I: 186, 285, 298, 372, 373, 378, 449; II: 108, 176, 177, 355, 356
- Кашкин Николай Николаевич — сын Н. Д. Кашкина. I: 372, 378
- Кашман Джузеппе (1850—1925) — итальянский певец (баритон). I: 216, 217, 495

- Кашперова Елизавета Владимировна (1876—1936) — пианистка, доцент Московской консерватории. I: 161, 196, 199
- Кваст Джеймс (1852—1927) — голландский пианист и композитор. I: 291, 497
- Кедров Николай Николаевич — певец (баритон), артист Русской частной оперы (Москва), профессор Петербургской консерватории. II: 26
- Кедрова Лидия Ивановна (1875—1952) — служащая, подруга Е. Ю. Жуковской. I: 272—273
- Кейт — настройщик инструментов фортепианной фирмы «Стейнвей и сыновья». I: 61
- Кемаль — кучер семьи Д. А. и Е. А. Скалон. I: 264
- Кенеман Мария Федоровна (1875—1943) — сначала (с 1900 г.) помощник инспектора классов, а затем научный сотрудник библиотеки Московской консерватории (до 1943 г.). II: 430
- Кенеман Федор Федорович (1873—1937) — пианист, композитор. I: 160—161, 186, 196, 199, 233; II: 6, 25
- Кениг — фабрикант. I: 55
- Керзин Аркадий Михайлович (1857—1914) — юрист, организатор «Кружка любителей русской музыки» (Москва). I: 38, 44, 347—352
- Керзина Мария Семеновна (1865—1926) — пианистка, организатор «Кружка любителей русской музыки» (Москва). I: 38, 44, 347—352
- Керубини Мария Луиджи Зенабио Карло Сальваторе (1760—1842) — итальянский композитор. II: 208
- Кесслер Иосиф Кристоф (1800—1872) — австрийский пианист, педагог и композитор. I: 199
- Этюды для фортепиано. I: 199
- Киндлер Ганс (1892—1949) — голландский виолончелист и дирижер. I: 110
- Кинп Карл Августович (1865—1925) — пианист, профессор Московской консерватории. I: 298; II: 430
- Кирилл. II: 384
- Киркор Георгий Васильевич (р. в 1910 г.) — композитор. I: 504
- Киселевская Анна Петровна — певица (сопрано), артистка Большого театра (Москва). I: 499
- Китаева — певица. II: 188
- Китрих Аделина Альбертовна — пианистка, с 1889 г. концертмейстер Большого театра (Москва). II: 41
- Клайберн Вэн (р. в 1934 г.) — американский пианист, получивший первую премию на Международном конкурсе пианистов и скрипачей имени П. И. Чайковского, состоявшемся в 1958 г. II: 195, 435
- Клейст Генрих (1777—1811) — немецкий поэт-романтик. II: 121
- Клементи Муцио (1752—1832) — итальянский пианист, органист и композитор. I: 166, 199
- Клементи М. — Таузинг К.
- Этюд для фортепиано, A-dur, № 18. I: 166
- Этюды для фортепиано. I: 199

- Клементьев Лев Михайлович (1863—1910) — певец (тенор), артист Большого театра (Москва), первый исполнитель партии молодого дыгана в опере «Алеко» Рахманинова. I:26
- Кленовский Николай Семенович (1853—1915) — дирижер и композитор, дирижер университетского симфонического оркестра. I:373, 498
- Климентова-Муромцева Мария Николаевна (1856—1946) — певица (сопрано), артистка Большого театра (Москва). I:129, 321
- Клиндворт Карл (1830—1916) — пианист, дирижер, профессор Московской консерватории (1868—1884). I:215
- Клокачева А. Г., см. Жуковская А. Г.
- Клокачева Ольга Павловна — дочь А. Г. Жуковской от первого брака. I:140
- Книппер, см. Книппер-Чехова О. Л.
- Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1870—1959) — артистка Московского Художественного академического театра, народная артистка СССР. II:184, 244, 254
- Кобиашвили — мать А. Прокопович. II:188
- Коген Герман (1842—1918) — немецкий философ-неокантианец. II:144
- Кожебаткин Александр Мелентьевич — секретарь редакции журнала «Труды и дни», технический руководитель и секретарь издательства «Мусaget» (до 1913 г.), владелец издательства «Альциона». II:119
- Козлов — танцовщик. I:90
- Кознова Наталия Степановна — друг семьи Ф. И. Шаляпина. II:25
- Колар Виктор (1888—1957) — американский скрипач, дирижер и композитор, венгерского происхождения. I:97, 107, 112
- Колемина Софья Алексеевна — сестра жены дяди С. В. Рахманинова — А. А. Рахманинова. II:408
- Колонн Эдуард (1838—1910) — французский дирижер и скрипач. I:215, 258, 298
- Кольцов Алексей Васильевич (1809—1842) — поэт. I:476, 480
- Коля, см. Метнер Н. К.
- Комаров — шофер С. В. Рахманинова. I:147, 149, 150
- Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910) — драматическая артистка. I:7, 42, 154, 483; II:80—85, 161
- Комсина Мария Валериановна — знакомая семьи А. А. и В. А. Сатиных. II:390
- Комсины — знакомые семьи А. А. и В. А. Сатиных. I:149; II:410, 411
- Коненков Сергей Тимофеевич (р. в 1874 г.) — скульптор. II: 242, 244—248, 440
- Коновалов Александр Иванович (р. в 1875 г.) — текстильный фабрикант, член четвертой Государственной думы, министр торговли и промышленности Временного правительства первого и второго состава, ученик С. В. Рахманинова. I:25, 255, 256
- Коновалов Иван — отец ученика С. В. Рахманинова. I:25, 255, 256
- Коновалова Екатерина Ивановна — мать А. И. Коновалова. I:255, 256
- Константин. II:378

- Конюс Александр Борисович (р. в 1933 г.) — внук С. В. Рахманинова (сын его дочери — Татьяны Сергеевны). I: 101, 102, 105, 249; II: 227, 228, 266, 286, 312
- Конюс Борис Юльевич — сын Ю. Э. Конюса, муж дочери С. В. Рахманинова — Татьяны Сергеевны. I: 101, 102; II: 203, 220, 286
- Конюс Георгий Эдуардович (1862—1933) — композитор и музыкальный теоретик, профессор Московской консерватории и Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. I: 286, 431, 497; II: 434
«Данта», балет. I: 286, 497
- Конюс Лев Эдуардович (р. в 1871 г.) — пианист, педагог. I: 24, 77, 247—251, 425, 443; II: 203, 213, 269—271, 430, 436, 437
- Конюс (урожд. Ковалевская) Ольга Николаевна — пианистка, педагог, жена Л. Э. Конюса. I: 3, 246—251, 496; II: 269—271
- Конюс (урожд. Рахманинова) Татьяна Сергеевна (р. в 1907 г.) — дочь С. В. Рахманинова. I: 39, 42, 45, 48—50, 52, 56, 64—65, 68, 74—76, 84, 95, 101, 102, 105, 107, 111, 134, 148, 155, 246, 250, 269, 340, 342, 455, 459, 490; II: 14, 64, 90, 93, 94, 116, 127, 150, 151, 171, 183, 192, 197, 203, 210, 211, 213, 220, 224—225, 227, 228, 237, 266, 286—288, 294, 299, 312, 313
- Конюс Юлий Эдуардович (1869—1942) — скрипач и композитор, с 1906 г. артист оркестра Большого театра (Москва). I: 27, 77, 211, 378, 474; II: 12, 430, 431
Концерт, для скрипки с оркестром, е-moll. II: 431
- Коппе Франсуа (1842—1908) — французский поэт и драматург. II: 434, 435
- Корелли Арканджело (1653—1713) — итальянский композитор и скрипач. I: 85, 92, 462, 488; II: 208, 217, 231, 235, 324—328, 437
- Корещенко Арсений Николаевич (1870—1921) — композитор и пианист. I: 20, 25, 161, 186, 196, 211, 233, 374, 376, 408, 431, 472; II: 212, 213
«Последний день Бель-Сар-Уссур» («Пир Вальтасара»), опера. I: 376
- Коринфский Аполлон Аполлонович (р. в 1868 г.) — поэт. I: 483; II: 134
- Коровин Константин Алексеевич (1861—1939) — художник, декоратор. I: 33; II: 22, 24, 26, 38
- Корсов (псевдоним Готфрида Готфридовича Геринга) Богомир Богомирович (1845—1920) — певец (бас-баритон), артист Мариинского театра (Петербург) и Большого театра (Москва), первый исполнитель партии Алеко в опере «Алеко» Рахманинова (Москва, 1893). I: 26, 377
- Корто Альфред (р. в 1877 г.) — французский пианист и дирижер, профессор Парижской консерватории (1907—1920), один из основателей «Ecole normale de musique» (1920). I: 91, 95
- Кострицкий — врач. I: 65
- Костя, см. Хатранов К. П.
- Коутс Альберт (1882—1953) — английский дирижер. I: 48, 79
- Кошиц Нина Павловна — певица (сопрано), артистка Театра оперы

- С. И. Зимина. I: 47, 410, 430, 466, 485, 502, 506; II: 161, 162, 169—171, 430, 431
- Краевская Ольга Степановна — начальница Училища ордена св. Екатерины (Москва). I: 28, 29, 360, 424—426, 428, 429, 432—433, 447, 448; II: 7, 8
- Краммер Иоганн Баптист (1771—1858) — пианист и педагог, создавший ряд инструктивных этюдов. I: 200, 427
Этюды для фортепиано. I: 200, 427
- Крез (560—546 до н. э.) — последний царь Лидии, древнего государства в Малой Азии, обладатель неисчислимых богатств. I: 25
- Крейн Давид Сергеевич (1869—1926) — скрипач, член Московского трио, основанного Д. С. Шором, концертмейстер оркестра Большого театра (Москва). I: 445, 472, 496
- Крейслер Фриц (р. в 1875 г.) — австрийский скрипач и композитор. I: 55, 89, 259, 486, 491, 492; II: 219
- Крейслер Ф. — Рахманинов С. В.
«Муки любви», транскрипция для фортепиано. I: 486, 491, 492
«Радость любви», транскрипция для фортепиано. I: 492
- Крейцер Берта Христиановна (1851—1929) — мать ученицы С. В. Рахманинова — Е. Ю. Крейцер (по мужу Жуковской). I: 267, 268, 273, 275, 276, 283, 300—302, 324, 325, 344, 370, 371
- Крейцер Е. Ю., см. Жуковская Е. Ю.
- Крейцер Леонид Давидович (р. в 1884 г.) — пианист, дирижер и композитор. I: 213, 379
- Крейцер Максимилиан Юльевич (1877—1941) — агроном, брат ученицы С. В. Рахманинова — Е. Ю. Крейцер (по мужу Жуковской). I: 131, 268, 272—273, 277, 282—284, 291, 292, 298—300, 302, 304—307, 311—313, 316, 321, 326, 328, 331, 345, 352, 354—356, 366
- Крейцер Юлий Иванович (1841—1903) — управляющий имениями Раевских, отец ученицы С. В. Рахманинова — Е. Ю. Крейцер (по мужу Жуковской). I: 267, 273, 274, 283, 299—302, 305, 308—311, 313, 323—325, 328, 334, 335, 344, 345, 362, 369, 370
- Кречман Вильгельм — флейтист оркестра Большого театра (Москва, 1882—1907), профессор Московской консерватории. II: 425
- Кросс Густав Густавович (1831—1885) — пианист и композитор, профессор Петербургской консерватории. I: 16
- Крыжановский Иван Иванович (1867—1924) — врач-физиолог, композитор и музыкальный критик, педагог, один из основателей «Вечеров современной музыки». I: 407
- Крылов Иван Андреевич (1768—1844) — баснописец и драматург. II: 121
- Крылова Мария Александровна (р. в 1868 г.) — классная дама, заведующая музыкальными классами Училища ордена св. Екатерины. I: 428, 429
- Кругликов Семен Николаевич (1851—1910) — музыкальный критик, профессор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. I: 374
- Круглов Александр Васильевич (р. в 1853 г.) — поэт. I: 478

- Ксения Георгиевна, см. Держинская К. Г.
- Кубацкая (урожд. Атовмян) Сирануш Тадевосовна (1890—1952) — певица (сопрано). II:181
- Кубелик Ян (1880—1940) — чешский скрипач и композитор. I:422
- Купер Эмилий Альбертович (р. в 1879 г.) — дирижер. I:48, 446
- Куприн Александр Иванович (1870—1938) — писатель. II:423
- Курбатов Михаил Николаевич (1868—1934) — пианист, педагог, музыкальный писатель. I:221
- Кусевицкая (урожд. Ушкова) Наталия Константиновна (р. в 1881 г.) — жена С. А. Кусевицкого, дочь московского миллионера. I:396—398, 401, 402, 404, 408, 436; II:32, 151
- Кусевицкие, см. Н. К. и С. А. Кусевицкие.
- Кусевицкий Сергей Александрович (1874—1951) — дирижер, контрабасист, основатель Российского музыкального издательства, организатор симфонических концертов. I:39, 43—48, 95, 97, 271, 396—398, 400—405, 407—409, 436, 446, 455, 456, 483, 502, 503, II: 10, 17—19, 32, 35, 151, 177, 184, 424, 428—430.
- Кэс Вильям (Виллем) (1856—1934) — скрипач, дирижер, профессор, директор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества (1901—1904). II:185
- Кюи Цезарь Антонович (1835—1918) — композитор, музыкальный критик, участник кружка «Могучая кучка», профессор фортификации. I:29, 30, 243, 263, 348, 380, 381, 436, 475, 481, 501; II:25, 26, 74, 75, 106, 422
- «Вильям Ратклиф», опера. I:481
- «Кавказский пленник», опера. II:25, 422
- «Мадемуазель Фифи», опера. I:348
- Парафразы на тему «Собачьего вальса», для фортепиано (коллективное сочинение). II: 74, 75
- «Сын мандарина», опера. I:348
- «Только что на проталинках», для двух голосов и фортепиано, ор. 19, № 4. I:348
- Лавровская Елизавета Андреевна (1849—1919) — певица (контральто), артистка Мариинского театра (Петербург), профессор Московской консерватории. I: 215, 216, 476; II: 188
- Ладухин Николай Михайлович (1860—1918) — композитор, профессор музыкально-теоретических дисциплин в Московской консерватории. I:168; II:430
- Лало Эдуард Виктор Антуан (1823—1892) — французский композитор и скрипач. I:483, 484
- Концерт для виолончели с оркестром, d-moll. I:483
- Ламм Павел Александрович (1882—1951) — музыковед-текстолог, профессор Московской консерватории. I:317, 318, 500; II:19, 430
- Лангевитц Генрих — импресарио. I:29, 293
- Лангер Эдуард Леонтьевич (1835—1905) — пианист, органист, композитор, с 1860 г. преподаватель Музыкальных классов, преобразованных в 1866 г. в Московскую консерваторию. I:472

- Лантинг Наталия Николаевна — двоюродная сестра жены С. В. Рахманинова (мать Н. Н. Лантинг — Ольга Александровна — родная сестра отца жены С. В. Рахманинова — А. А. Сатина). I: 144—145, 149, 151, 152, 257, 307, 330, 478
- Лантинг Ольга Николаевна — двоюродная сестра жены С. В. Рахманинова (мать О. Н. Лантинг — Ольга Александровна — родная сестра отца жены С. В. Рахманинова — А. А. Сатина). II: 379
- Ларош Герман Августович (1845—1904) — музыкальный критик. I: 372
- Ларош Евгений Германович — сын Г. А. Лароша. I: 372
- Ларош (по мужу Крашенинникова) Зинаида Германовна — дочь Г. А. Лароша. I: 372
- Лев Николаевич, см. Толстой Л. Н.
- Лев Эдуардович, см. Конюс Л. Э.
- Левин Иосиф Аркадьевич (1874—1944) — пианист. I: 19—21, 199, 202, 213, 232, 237, 374, 375, 445; II: 6, 250, 251
- Левин Маркс (р. в 1890 г.) — глава концертного бюро. I: 61, 110
- Левитан Исаак (Ильич) (1861—1900) — художник. I: 257; II: 98, 116
- Левитский — певец (бас), первый исполнитель партии старика (отца Земфиры) в опере «Алеко» Рахманинова при первой постановке этой оперы в Кисе (1893). I: 474
- Левко, см. Зилоти Л. А.
- Лейден Эрнст (1832—1910) — немецкий врач-терапевт, профессор. I: 344
- Леся, см. Жуковская Е. Ю.
- Леся, см. Прибыткова Е. А.
- Леся, см. Ростовцова Л. Д.
- Ленский Александр Павлович (1847—1908) — артист Малого театра (Москва). I: 37
- Ленюшка, см. Зилоти Л. А.
- Леонов Леонид Максимович (р. в 1899 г.) — писатель. I: 73
- Лепинь Лидия Карловна — профессор химии. II: 112, 113
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841). I: 257, 303, 304, 476, 477; II: 31, 167, 189, 229, 356, 434, 435
 «Демон». II: 189, 434, 435
 «Мцыри». I: 257
 «Утес». I: 303, 304; II: 356
- Лесков Андрей Николаевич (1866—1953) — литературовед, сын писателя Н. С. Лескова. I: 272, 497
- Лешетицкий Теодор (Федор Осипович) (1830—1915) — польский пианист, композитор, профессор Петербургской консерватории (до 1878 г.). I: 479
- Ливен, князь. I: 187
- Ливен, князь. I: 322
- Ливен Александра Андреевна — председатель Дамского благотворительного тюремного комитета. I: 322, 323, 450, 476, 478; II: 229
- Ливенцова Алевтина Александровна — начальница и преподавательница математики Мариинского училища дамского попечительства о бедных в Москве. I: 28, 29, 422

Лидуша, см. Рахманинова Л. А.

Липаев Иван Васильевич (1865—1942) — тромбонист, музыкальный критик, организатор Союза оркестровых музыкантов. I: 35, 479; II: 137

Лист Франц (1811—1886). I: 20, 48, 51, 52, 58, 60, 106, 114, 163, 185, 208—211, 213, 214, 231, 258, 261, 324, 332, 375, 390, 423, 433, 446, 466, 472—474, 482, 484—488, 490—494, 498; II: 9, 53, 57, 69, 75, 178, 179, 184, 208, 215, 217, 272, 315, 328, 363

Баллада для фортепиано, № 2, h-moll. I: 486, 488; II: 217
Вальс-экспромт, для фортепиано. I: 473

Венгерские рапсодии, для фортепиано. I: 446

Венгерская рапсодия № 2, для фортепиано. I: 58, 485—487, 493

Венгерская рапсодия № 6, для фортепиано. I: 214

Венгерская рапсодия № 8, для фортепиано. I: 494

Венгерская рапсодия № 9, для фортепиано. I: 163

Венгерская рапсодия № 11, для фортепиано. I: 488, 490, 491

Венгерская рапсодия № 12, для фортепиано. I: 446, 485

Венгерские рапсодии, для фортепиано. I: 446

«Воспоминания о «Дон-Жуане», фантазия на мотивы из оперы «Дон-Жуан» Моцарта. I: 213

«Геронка», этюд для фортепиано. I: 488

«Грезы любви», ноктюрн для фортепиано. I: 487

«Забытый вальс», для фортепиано. I: 488, 493

Испанская рапсодия, для фортепиано. I: 486, 488

«Кампанелла», см. Паганини Н.—Лист Ф. «Большие этюды по каприсам Паганини».

Концерт, для фортепиано с оркестром, Es-dur. I: 48, 51, 52, 60, 332, 423, 446, 484, 485, 498; II: 57, 178, 179

«Лорелая», для голоса и фортепиано. I: 484

«Мазепа», симфоническая поэма. I: 484

«Мефисто-вальс», для симфонического оркестра. II: 9

«Пляска смерти», для фортепиано с оркестром. I: 106

«По прочтении Данте», фантазия quasi-соната, для фортепиано. I: 487

«Погребальное шествие» («Funérailles»), для фортепиано. 487, 488, 490

Полонез, для фортепиано. I: 487

Прелюдия на тему И. С. Баха «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen». I: 491

«Сонет Петрарки», обработка для фортепиано. I: 487, 490, 493

«Сонет Петрарки», E-dur, № 104, обработка для фортепиано. I: 488, 491, 492

«Сонет Петрарки», As-dur, № 123, обработка для фортепиано. I: 488, 491—493

«Тарантелла» из цикла «Венеция и Неаполь», для фортепиано. I: 486, 488, 492, 493

«Тассо», симфоническая поэма. I: 482

«Фауст», симфония. I: 261

- Фортепианный концерт, 2м. Концерт, для фортепиано, Es-dur.
«Хоровод гномов», этюд для фортепиано. I: 446, 490—493
«Шум леса», этюд для фортепиано. I: 491, 492; II: 315
Этюд, для фортепиано. I: 472
Этюд, для фортепиано, Des-dur. I: 487, 492, 493
Этюды, для фортепиано. I: 210, 446
- Листопадов Александр Михайлович (1873—1949) — музыкант-фольклорист, собиратель и исследователь донских казачьих песен. I: 501
- Литвин Фелия (Литвинова Фекла Васильевна) (1861—1936) — певица (драматическое сопрано), с 1891 г. артистка Мариинского театра (Петербург). I: 15, 216, 481, 483; II: 185
- Литвинова С. А., см. Бутакова С. А.
- Литовцева Нина Николаевна (1877—1956) — артистка Московского Художественного академического театра, народная артистка РСФСР. II: 244
- Литта Пауль — пианист, педагог. I: 497
- Логановский Николай Николаевич (1856—1917) — виолончелист, концертмейстер оркестра Мариинского театра (Петербург). I: 410
- Лодыженская Анна Александровна — сестра цыганской певицы Н. А. Александровой, друг С. В. Рахманинова. I: 28, 259, 260, 473; II: 195
- Лодыженский В. — поэт. I: 476
- Лодыженский Петр Викторович. I: 28, 259, 260; II: 195
- Лужский (Калужский) Василий Васильевич (1869—1931) — актер и режиссер Московского Художественного академического театра, заслуженный деятель искусств РСФСР. I: 66, 71; II: 245, 254
- Лукин, см. Сатин А. И.
- Лысков — харьковский купец. I: 26, 256
- Лыскова Е. Н. — жена купца Лыскова. I: 256, 473
- Львов Л. — журналист. I: 91
- Львов Ф. Н. I: 272—273
- Львовы — владельцы имения. I: 273, 282
- Любатович Татьяна Спиридоновна (1859—1932) — певица (меццо-сопрано), артистка Русской частной оперы (Москва). I: 8, 33, 296, 298, 299, 305, 316; II: 21—23, 25—27, 423
- Любовь Петровна, см. Рахманинова Л. П.
- Любошиц Петр Саулович (р. в 1894 г.) — пианист. I: 90
- Люшкин Михаил Андреевич. II: 73
- Люля, см. Малышева Е. М.
- Лунелли (Lunelli) — хозяйка пансиона в Варацце (Италия). I: 323
- Лютер Мартин (1483—1546) — немецкий церковный реформатор. II: 120
- Лядов Анатолий Константинович (1855—1914) — композитор, профессор Петербургской консерватории. I: 381, 383, 389, 481, 499, 503; II: 74, 75, 221, 432
«Баба-яга», картинка к русской народной сказке, для оркестра, d-moll, op. 56. I: 499

- «Волшебное озеро», сказочная картинка, для оркестра, Des-dur, op. 62. II: 432
- «Из Апокалипсиса», симфоническая картина для оркестра, op. 66. I: 503
- Интермеццо, для оркестра, C-dur, op. 8, № 1. I: 499
- «Кикимора», народное сказание, для оркестра, e-moll, op. 63. II: 432
- Парафразы на тему «Собачьего вальса» (коллективное сочинение), для фортепиано. II: 74, 75
- Ляля, см. Клокачева О. П.
- Ляпунов Сергей Михайлович (1859—1924) — композитор. I: 481
- Мазетти Умберто Августович (1869—1919) — певец (тенор), профессор Московской консерватории. I: 343, 345—347; II: 430
- Мазини Анджело (1844—1926) — итальянский певец (тенор). I: 216
- Майзорский магараджа с семьей. I: 103, 104
- Майков Аполлон Николаевич (1821—1897) — поэт: I: 483; II: 30, 134, 423
- Майкова — дочь А. Н. Майкова. II: 134
- Майо — адмирал. I: 58
- Макаров Александр Александрович — министр внутренних дел, шеф жандармерии, член Государственного совета. II: 110
- Маклаков Василий Алексеевич (р. в 1870 г.) — политический деятель, юрист, кадет, депутат второй, третьей и четвертой Государственных дум. I: 77, 88
- Макс, Максимилиан Юльевич, см. Крейцер М. Ю.
- Максимов Леонид Александрович (1873—1904) — пианист, профессор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. I: 19—21, 159—161, 163—166, 169—171, 175—179, 186, 192, 194—196, 207, 217—219, 232, 332, 351, 374, 444, 498; II: 6
- Макушина Татьяна Александровна — певица (сопрано). II: 216, 437
- Макушины. II: 216
- Малер Густав (1860—1911) — немецкий композитор и дирижер. I: 41
- Малинин Михаил Дмитриевич — певец (тенор), артист Русской частной оперы, выступавший под псевдонимом Буренин. II: 24, 26
- Малышева Елена Михайловна — воспитательница внучки С. В. Рахманинова — С. П. Волконской. I: 3; II: 228, 261—265, 441
- Малько Николай Андреевич (р. в 1883 г.) — дирижер, профессор Ленинградской консерватории (1925—1928). I: 3, 92; II: 249—252, 440
- Маманович (урожденная Бахметьева, по первому мужу Рахманинова) Мария Аркадьевна — прабабушка С. В. Рахманинова. I: 12, 13
- Маманович М. Ф. — отчим деда С. В. Рахманинова. I: 13
- Маманович Ф. М. — сводный брат деда С. В. Рахманинова. I: 13
- Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович (1852—1912) — писатель. II: 423

- Мамонтов Савва Иванович (1841—1918) — меценат, любитель театра, музыки, живописи, скульптуры и литературы, основатель Русской частной оперы (Москва). I: 31, 32, 132, 267, 293—295, 298, 299, 345, 346, 349, 364, 384, 385, 451, 452; II: 21, 22, 24—26, 185, 190, 194, 293
- Мандровский Николай Борисович — секретарь С. В. Рахманинова. I: 3; II: 266—268, 441
- Манохин Николай Федорович — балетмейстер, учитель танцев. I: 130, 131
- Маня, см. Трубникова М. А.
- Марго, см. Морозова М. К.
- Marie — кухарка Н. А. и С. В. Рахманиновых в Марина ди Пиза (Италия). I: 137
- Марина, см. Шаталина М. А.
- Мария — императрица. I: 28
- Мария Александровна, см. Крылова М. А.
- Мария Александровна, см. Сидорова М. А.
- Мария Александровна, см. Шаталина М. А.
- Мария Аркадьевна, см. Бахметьева М. А.
- Мария Аркадьевна, см. Трубникова М. А.
- Мария Валентиновна, см. Шаляпина М. В.
- Мария Васильевна — одна из знакомых М. А. Балакирева. II: 214
- Мария Васильевна, см. Павлова М. В.
- Мария Семеновна, см. Керзина М. С.
- Мартынов А. II: 430
- Мартынов Алексей Васильевич (1868—1934) — хирург, профессор Московского государственного университета, заслуженный деятель наук РСФСР. I: 224
- Марфа. I: 125
- Масканьи Пьетро (1863—1945) — итальянский композитор и дирижер. II: 36
- «Сельская честь», опера. II: 36
- Массне Жюль Эмиль Фредерик (1842—1912) — французский композитор, профессор Парижской консерватории, президент Академии изящных искусств, член Института Франции. I: 501; II: 41
- «Вертер», опера. I: 501; II: 41
- Матасис Ловро (р. в 1899 г.) — югославский дирижер. I: 95
- Матвей — повар Н. С. Зверева. I: 168, 178, 191
- Матцлер — воспитательница в гимназии Л. Ф. Ржевской. II: 102
- Мать Е. Р. Винтер-Рожанской, см. Винтер К. С.
- Мать А. В. Оссовского, см. Оссовская Е. Н.
- Мать С. В. Рахманинова, см. Рахманинова Л. П.
- Мать А. А. Трубниковой, см. Трубникова М. А.
- Мать ученицы С. В. Рахманинова. I: 247
- Маша, см. Шаталина М. А.
- Мэша — тетка В. Д., Л. Д. и Н. Д. Склянов. II: 412
- Маша — работница в семье М. С. Шагинян. II: 158, 159
- Мегвинет-Ухуцеси Константин (Котэ) Васильевич (р. в 1891 г.) — композитор и музыковед, профессор Тбилисской консерватории, заслуженный деятель искусств Грузинской ССР. II: 189

- Медем Александр Давыдович — один из основателей «Вечеров современной музыки», профессор Петербургской консерватории. I: 407
- Мей Лев Александрович (1822—1862) — поэт и драматург. I: 478
- Мейербер Джакомо (Бер Якоб Либман) (1791—1864) — композитор, дирижер и пианист. II: 421
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1942) — режиссер, народный артист РСФСР. II: 84, 85, 163
- Мейчик Марк Наумович (1880—1950) — пианист, музыкальный писатель. I: 199
- Меликян Романос Авакимович (1883—1935) — композитор, педагог, основатель Ереванской консерватории и художественный руководитель Театра оперы и балета (Ереван). II: 188
- Менгельберг Жозеф Виллем (1871—1951) — голландский дирижер. I: 39, 64, 79, 88, 100; II: 55, 141, 428, 429
- Мендельсон-Бартольди Якоб Людвиг Феликс (1809—1847). I: 170, 205, 210, 215, 280, 285, 306, 423, 427, 484, 486—489, 491, 492, 498; II: 226, 421, 433
- «Вечное движение», для фортепиано, C-dur, op. 119. II: 433
- «Гебриды», увертюра для симфонического оркестра, op. 26. I: 498
- Концерт, для скрипки с оркестром, e-moll, op. 64. I: 215
- Концерт, для фортепиано с оркестром, g-moll, op. 25. I: 306
- Концертный этюд, для фортепиано. I: 427
- «Песни без слов», для фортепиано. I: 210
- «Песня без слов», для фортепиано, № 3, A-dur, op. 19. I: 486
- «Песня без слов», для фортепиано, № 17, a-moll, op. 38. I: 486
- «Песня без слов», для фортепиано, № 32, fis-moll, op. 67. I: 486
- «Песня без слов», для фортепиано, № 34, C-dur, op. 67. I: 423
- «Песня без слов», для фортепиано, № 37, F-dur, op. 85. I: 486
- «Песня без слов», для фортепиано, № 47, A-dur, op. 102. I: 486
- «Прялка» («Песня за прялкой»), см. «Песня без слов», для фортепиано, № 34, C-dur, op. 67.
- Прелюдия и fuga, для фортепиано, № 1, e-moll, op. 35. I: 205
- Рондо-каприччиозо, для фортепиано, e-moll, op. 14, I: 285, 486, 487, 492
- «Серьезные вариации», для фортепиано, d-moll, op. 54. I: 487
- Симфонии. I: 280
- Симфония № 3, a-moll, op. 56. I: 484
- Увертюры. I: 170
- Мендельсон Ф.—Рахманинов С. В.
- Скерцо из музыки к пьесе В. Шекспира «Сон в летнюю ночь», транскрипция для фортепиано. I: 488, 491; II: 226

- Ментер София (1846—1918) — немецкая пианистка. I: 214
- Ментор, см. Скалон Н. Д.
- Мережковский, см. Гиппиус З. Н. и Мережковский Д. С.
- Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865—1941) — писатель. I: 473, 480; II: 146, 165, 166, 170, 171
- Мериме Просперо (1803—1870) — французский писатель. II: 121
- Метнер Александр Александрович (1897—1917?) — племянник Н. К. Метнера, сын А. К. Метнера. II: 148
- Метнер Анна Михайловна (р. в 1877 г.) — скрипачка, жена Н. К. Метнера. I: 77, 246, 249; II: 120, 121, 123, 126—128, 130, 138, 147—153, 159, 161, 162, 168, 169, 203, 206, 224, 368—369, 428, 430, 431
- Метнер Елена Михайловна (1875—1945) — сестра А. М. Метнер, жена брата Н. К. Метнера — К. К. Метнера. II: 168
- Метнер Карл Карлович (1874—1919) — брат Н. К. Метнера. II: 147, 148
- Метнер Николай Карлович (1879—1951) — композитор, пианист, профессор Московской консерватории. I: 3, 9, 38, 77, 199, 246, 249, 270, 399, 402, 403, 406, 407, 435, 441, 454, 483, 486—488, 491, 492, 503; II: 12, 17—19, 94, 107, 108, 117—121, 123, 126—130, 132, 133, 135, 138, 140—142, 147—151, 153, 157, 159, 161—163, 167, 168, 176, 177, 180, 184, 202—208, 214, 216, 217, 224, 227, 232, 256, 317—321, 328, 368—369, 422, 428—431, 436, 437, 440, 441, 444
- «Импровизация», для фортепиано, b-moll, op. 31, № 1. I: 486, 487; II: 162
- Каденции к Концерту № 4, для фортепиано с оркестром, G-dur, op. 58, Бетховена. II: 141
- Концерт № 2, для фортепиано с оркестром, c-moll, op. 50. I: 249; II: 203, 436
- «Муза», для голоса и фортепиано, op. 29, № 1. II: 133
- «Муза и мода», книга. II: 437
- Новеллы, для фортепиано, op. 17. I: 486; II: 437
- «Отрывок из трагедии», для фортепиано, из op. 7. I: 486; II: 437
- Песни для голоса и фортепиано. I: 454; II: 163, 216, 430, 431, 437
- Песни на слова Пушкина. II: 161
- Прелюдия, для фортепиано, Es-dur, op. 4. I: 441, 503
- Романсы, см. Песни.
- Сказка, для фортепиано. I: 488, 491, 492
- Сказка, для фортепиано, h-moll, op. 34, № 1. I: 487
- Сказки, для фортепиано. I: 488; II: 162, 216, 437
- Сказки, для фортепиано, op. 20. I: 486
- Сказки, для фортепиано, op. 26. I: 486
- Соната, для скрипки и фортепиано, h-moll, op. 21, II: 157
- Соната, для фортепиано, f-moll, op. 5. I: 503
- Соната, для фортепиано, g-moll, op. 22. II: 328
- Соната, для фортепиано, e-moll, op. 25, № 2. II: 141, 142, 162
- Соната-баллада, для фортепиано, Fis-dur, op. 27. II: 108

- «Только встречу улыбку твою», для голоса и фортепиано, ор. 24, № 6. II: 161
- «Три гимна труда», для фортепиано, ор. 49. II: 207
- Метнер (в печати выступал под псевдонимом Вольфинг) Эмилий Карлович (1872—1936) — философ-идеалист, редактор журнала «Труды и дни», автор ряда работ по вопросам эстетики, брат Н. К. Метнера. I: 88, 402; II: 119—126, 130, 135, 137—141, 145, 147, 149, 440, 441
- «Модернизм и музыка», сборник статей. II: 122
- Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт. II: 360
- Миклашевский Иосиф Михайлович (1881—1959) — пианист, музыковед, председатель Киевского общества литературы и искусства, профессор Харьковской консерватории. I: 413, 414
- Милюся, см. Зилоти В. П.
- Миля, см. Метнер Э. К.
- Минский Н. (псевдоним Николая Максимовича Виленкина) (1855—1937) — писатель. I: 476
- Миньяр Константин Александрович — виолончелист, преподаватель Музыкального училища Тифлисского отделения Русского музыкального общества, профессор Тифлисской консерватории. II: 176—177, 187, 432
- Мирзоев Степан Гаврилович (ум. в 1951 г. ?) — меценат, директор Тифлисского отделения Русского музыкального общества. II: 176—177, 187, 188
- Миссочка — англичанка, учительница детей Е. А. и Д. А. Скалон. I: 253; II: 380, 381, 383—385, 387—395, 397, 398, 401, 402, 447
- Митропулос Димитри (р. в 1896 г.) — греческий дирижер, пианист и композитор, профессор Афинской консерватории по классу композиции (с 1930 г.), главный дирижер Нью-Йоркского филармонического оркестра (1951—1957). I: 100, 106, 112, 118
- Митя, см. Зилоти Д. И.
- Михаил Михайлович, см. Ипполитов-Иванов М. М.
- Михеева Елизавета Христиановна (1836?—1915) — сестра Б. Х. Крейцер. I: 302
- Мишенька, см. Фивейский М. М.
- Модарелли — дирижер. I: 97
- Модест Ильич, см. Чайковский М. И.
- Могилевский Александр Яковлевич (р. в 1885 г.) — скрипач. II: 430
- Молинари Бернардино (1880—1952) — итальянский дирижер. I: 89
- Молодежь А. А. и В. А. Сатиных. I: 128, 277, 282, 284, 286, 301, 312, 314, 321, 340
- Монахов Николай Федорович (1875—1936) — артист оперетты (с 1904 г.) Московского свободного театра (1914), один из организаторов и артист Большого драматического театра имени М. Горького (Ленинград), народный артист РСФСР. II: 90
- Монтэ Пьер (р. в 1875 г.) — французский дирижер. I: 60, 107, 110
- Мордкин Михаил Михайлович (1881—1944) — танцовщик, артист балета Большого театра (Москва). II: 163, 164
- Мордовская Ольга Георгиевна — медицинская сестра. I: 3, 121; II: 301—308, 443, 444

- Морозов. II: 32
- Морозов Никита Семенович (1864—1925) — профессор Московской консерватории по музыкально-теоретическим дисциплинам, близкий друг С. В. Рахманинова. I: 24, 34, 38, 233, 247, 248, 280, 282, 285, 298, 315, 323, 324, 343, 345, 394, 395, 421, 443, 449; II: 12, 430
- Морозов Савва Тимофеевич (1862—1905) — фабрикант, меценат, коллекционер живописи, один из директоров Московского Художественного театра. I: 339
- Морозова Маргарита Кирилловна (1873—1958) — пианистка, действительный член и член дирекции Московского отделения Русского музыкального общества. I: 449; II: 148, 181, 430
- Москвин Иван Михайлович (1874—1946) — артист Московского Художественного академического театра, народный артист СССР. I: 39, 96—97; II: 26, 56, 84, 244, 245, 254
- Моттль Феликс (1856—1911) — австрийский дирижер. I: 484; II: 55
- Мотя, см. Пресман М. А.
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791). I: 44, 114, 170, 213, 280, 333, 441, 458, 484—486, 492—495, 498; II: 34, 47, 105, 251, 321, 368, 421, 423, 424
- Вариации из Сонаты № 11 (по изд. Музгиза, 1959), для фортепиано, A-dur. I: 114, 492
- «Волшебная флейта», опера. II: 34, 423, 424
- «Дон-Жуан», опера. I: 213
- Квинтет, для кларнета и струнных инструментов. I: 494
- Концерт, для двух фортепиано, Es-dur. I: 495
- «Свадьба Фигаро», опера. I: 333, 498
- Симфонии. I: 170, 280
- Симфония g-moll. I: 44, 458, 484; II: 47, 321, 368
- Соната, для фортепиано, № 11 (по изд. Музгиза, 1959), A-dur. I: 114, 485, 492, 493
- Соната, для фортепиано, D-dur. I: 491
- Соната, для фортепиано, № 9 (по изд. Музгиза, 1959), D-dur. I: 486
- Увертюры. I: 170
- Мошковский Мориц (1854—1925) — польский композитор и пианист. I: 486, 487
- «La Jongleuse», для фортепиано. I: 486, 487
- Муж В. В. Зориной. I: 194
- Муж Т. С. Конюс, см. Конюс Б. Ю.
- Муж В. Д. Скалон, см. Толбузин С. П.
- Муни — поэт. II: 133
- Мур — врач. I: 121
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881). I: 8, 41, 239, 254, 258, 259, 278, 279, 383, 385, 386, 388—390, 452, 481, 482, 486, 487, 491, 499, 503, 505; II: 22, 140, 222, 223, 225, 236, 240, 328, 359, 438
- «Борис Годунов», опера. I: 8, 452, 481, 505; II: 22, 222, 223, 236, 240, 359, 438
- «Женитьба», опера. I: 388—390

- «Забывтый», баллада для голоса и фортепиано. I: 279
 «Ночь на Лысой горе», фантазия для симфонического оркестра. I: 41, 482, 499
 Письма. II: 225
 «Сорочинская ярмарка», опера. I: 499
 «Хованщина», опера. I: 259
 Мусоргский М. П. — Рахманинов С. В.
 Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка», транскрипция для фортепиано. I: 486, 487, 491
 Муше Луиза — воспитательница в гимназии Л. Ф. Ржевской. II: 102—104
 Мюссе Альфред (1810—1857) — французский поэт. I: 384—385, 412, 415, 466, 478, 506; II: 351
- N. I: 478
 Н. — дочь купца-фабриканта. I: 189—191
 Н. — купец-фабрикант. I: 189, 191, 192
 Н. — супруги. II: 213
 Н. миссис. II: 213, 214
 Надежда Николаевна, см. Римская-Корсакова Н. Н.
 Надсон Семен Яковлевич (1862—1887) — поэт. I: 476, 478; II: 371
 Назаров — журналист. I: 90
 Наполеон III — Луи Наполеон Бонапарт (1808—1873) — французский император (1852—1870), племянник Наполеона I, сын Луи Бонапарта, бывшего голландского короля. II: 292
 Направник Эдуард Францевич (1839—1916) — чешский дирижер и композитор, большую часть своей жизни проживший в России, с 1863 г. дирижер Мариинского театра (Петербург). I: 215, 263, 381
 Нарышкины — владельцы имения «Пады». I: 274
 Настя — кухарка А. А. и В. А. Сатиных. I: 132; II: 385, 407
 Наталия Александровна, см. Рахманинова Н. А.
 Наталия Константиновна, см. Кусевицкая Н. К.
 Наталия Николаевна, см. Лантинг Н. Н.
 Наташа, см. Рахманинова Н. А.
 Нацкий Петр Андреевич — контрабасист, с 1897 г. артист оркестра Большого театра (Москва). II: 425
 Начальницы Елизаветинского института и Училища св. Екатерины, см. Краевская О. С. и Талызина О. А.
 Нежданова Антонина Васильевна (1873—1950) — певица (лирическое сопрано), артистка Большого театра (Москва), профессор Московской консерватории, народная артистка СССР. I: 8, 10, 37, 346, 454, 483; II: 31—37, 40, 48—49, 423, 424, 430
 Незлобин Константин Николаевич — организатор и директор драматического театра в Москве, просуществовавшего с 1909 по 1916 г. II: 424
 Нейшеллер Максим Леопольдович — капиталист-меценат, один из директоров-владельцев Российско-Американской мануфактуры (ныне «Красный треугольник»). I: 391

Некрасов Николай Алексеевич (1821—1878). I: 34, 350, 476, 478;

II: 351

Нелидов Федор Федорович — преподаватель литературы, меломан.

II: 430

Нелидова-Фивейская Лидия Яковлевна (р. в 1894 г.) — балерина, поэтесса, жена дирижера М. М. Фивейского. I: 3, 8; II: 236—243, 438, 439

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943) — писатель, драматург, режиссер, один из основателей Художественного театра (Москва), народный артист СССР. I: 24, 444; II: 117

Ника, см. Скалон Н. Д.

Никита Семенович, см. Морозов Н. С.

Никиш Артур (1855—1922) — венгерский дирижер и композитор. С 1895 г. главный дирижер Гевандхауза (Лейпциг). I: 38, 39, 298, 333, 335, 365, 366, 396, 397, 422, 458, 464, 481, 498; II: 10, 55, 102, 320, 321, 422

Николаев Леонид Владимирович (1878—1942) — пианист и композитор, профессор Ленинградской консерватории, народный артист РСФСР, доктор искусствоведения. I: 199, 348, 350

Николаев Николай Дмитриевич — директор и преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Музыкального училища Тифлиссского отделения Русского музыкального общества, член дирекции Тифлиссского отделения этого общества, дирижер. II: 434

Николай II (1868—1918) — последний российский император. I: 134

Николай Андреевич, см. Римский-Корсаков Н. А.

Николай Карлович, см. Метнер Н. К.

Николай Семенович, см. Кленовский Н. С.

Николай Сергеевич, см. Зверев Н. С.

Николай Федорович, см. Манохин Н. Ф.

Никольская Зинаида Павловна (1865—1943) — мать Ю. С. Никольского. II: 50

Никольская Любовь Борисовна (р. в 1909 г.) — композитор, преподавательница Свердловской консерватории. I: 384

Никольский Сергей Миронович (1861—1915) — отец Ю. С. Никольского. II: 50

Никольский Юрий Сергеевич (р. в 1895 г.) — композитор. I: 3, 9; II: 50—58, 426

Прелюдия, для фортепиано, cis-moll. II: 56

Прелюдия, для фортепиано, Fis-dur. II: 56

Нурок Альфред Павлович — один из основателей «Вечеров современной музыки». I: 407

Нувель Вальтер Федорович — один из основателей «Вечеров современной музыки». I: 407

Ньюман Эрнест (р. в 1868 г.) — английский музыкальный критик, музыковед, в течение 30 лет сотрудник газеты «Sunday Times». II: 309

Няня С. П. Волконской. II: 205, 210

Няня Т. С. Конюс. I: 342

Няня А. А. Трубниковой. I: 125

Обергоффер Эмиль (1867—1933) — немецкий пианист и дирижер. I: 60

- Оболенский Алексей Александрович (1884—1944) — князь, певец (бас). II: 242
- Оборин Лев Николаевич (р. в 1907 г.) — пианист, профессор Московской консерватории, народный артист РСФСР. I: 222; II: 54, 55
- Огнев Николай (псевдоним Михаила Григорьевича Розанова) (р. в 1888 г.) — писатель. I: 73
- Оленин Петр Сергеевич (1874—1922) — певец (баритон), артист Русской частной оперы (Москва, 1898—1900), Большого театра (Москва, 1900—1903) и режиссер Театра оперы С. И. Зимина. II: 25
- Олферьева Мария Васильевна — гражданская жена отца С. В. Рахманинова. I: 474; II: 64
- Ольга Анатольевна, см. Талызина О. А.
- Ольга Степановна, см. Краевская О. С.
- Ольховский Евгений Григорьевич (р. в 1888 г.) — певец (баритон), профессор Ленинградской консерватории, заслуженный деятель искусств. II: 188
- Оля, см. Трубникова О. А.
- Орбелиани Елизавета — грузинская поэтесса. II: 188, 189, 434, 435
- Орбелиани-Дибнер Ф. Ф. — артист Театра имени В. Ф. Комиссаржевской. II: 161
- Орлов Александр Иванович (1873—1948) — дирижер. I: 48; II: 443
- Орманди Юджин (р. в 1899 г.) — американский дирижер венгерского происхождения. С 1936 г. руководитель Филадельфийского симфонического оркестра. I: 86, 95—97, 100, 101, 105, 106, 108, 109, 112, 116, 128—129
- Орнатская А. Д. — подруга матери С. В. Рахманинова и его учительница музыки. I: 15, 476
- Оссовская (урожд. Черкунова) Евгения Никифоровна (1847—1919) — мать А. В. Оссовского. I: 388
- Оссовский Александр Вячеславович (1871—1957) — музыковед, профессор Ленинградской консерватории, член-корреспондент Академии наук СССР. I: 6, 9, 263, 372—418, 475, 483, 500, 502; II: 18, 422, 430, 438
- Островская Анна Павловна (1868—1942) — пианистка, педагог, профессор Московской консерватории. II: 430
- Островский Александр Николаевич (1823—1866). II: 81, 82
«Бесприданница», пьеса. II: 81, 82
- Остромысленский Иван Иванович (1880—1939) — ученый (химик). I: 66, 89, 90; II: 238
- Отец А. И. и Д. И. Зилоти, см. Зилоти И. М.
- Отон С. — итальянская певица (лирико-колоратурное сопрано). I: 495
- П. Ч. см. Чайковский П. И.
- Пабст Луи (Лев) Августович (р. в 1846 г.) — пианист, педагог, брат П. А. Пабста, преподаватель Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, Училища ордена св. Екатерины. I: 425, 429
- Пабст Пауль (Павел) Августович (1854—1897) — пианист, с 1878 г.

- профессор Московской консерватории. I: 27, 28, 162, 186, 194, 199, 200, 215, 216, 231, 239, 277, 285, 290, 373, 378, 429, 474; II: 381, 413
- Концертная парафраза на темы из оперы «Евгений Онегин» Чайковского, для фортепиано II: 381, 413
- Павлова В. В., см. Рахманинова В. В.
- Павлова Мария Васильевна (ум. в 1875 г.) — родная сестра бабушки С. В. Рахманинова (со стороны отца). I: 143, 145
- Павлова Ольга Робертовна — певица (меццо-сопрано), с 1904 г. артистка Большого театра (Москва). I: 347, 348
- Павловская Эмилия Карловна (1853—1935) — певица (сопрано). II: 41
- Павловский Феофан Венедиктович — певец (баритон), с 1910 г. артист Большого театра (Москва). I: 457, 484
- Паганини Никколо (1782—1840) — итальянский скрипач и композитор. I: 92, 93, 462, 487, 489, 490, 491; II: 231, 235, 247, 251, 257, 329, 330, 363, 438, 441
- Паганини Н. — Лист Ф.
Большие этюды по каприсам Паганини, для фортепиано: a-moll. I: 487
E-dur. I: 491
gis-moll («Кампанелла»). I: 446; II: 57
- Пакен. II: 264
- Палеолог Софья (Зоя) Фоминична (ум. в 1503 г.) — вторая жена Ивана (Иоанна) III, племянница последнего византийского императора. I: 11
- Палиашвили Захарий Петрович (1871—1933) — композитор, профессор Тбилисской консерватории и некоторое время ее директор (1919, 1923, 1929—1932), народный артист Грузинской ССР. II: 189
- «Абесалом и Этери», опера. II: 189
- Палиашвили Иван Петрович (1868—1934) — дирижер и педагог, профессор Тбилисской консерватории (1922—1925), главный дирижер Тбилисского оперного театра, народный артист Грузинской ССР, брат Э. П. Палиашвили. II: 186
- Парадиз — актер, театральный антрепренер. I: 452
- Патти Аделина (1843—1919) — итальянская певица (колоратурное сопрано). I: 209
- Пахульский Генрих Альбертович (1857—1921) — польский пианист, композитор, профессор Московской консерватории. I: 210, 427
- «Harmonie du soir», для фортепиано. I: 427
- Паш Ф. Ф. — вокальный педагог. I: 411, 412
- Паша — горничная Н. А. и С. В. Рахманиновых. II: 204, 206
- Пашеев Борис Федорович — альтист, с 1893 г. артист оркестра Большого театра (Москва). I: 496
- Паэр Фердинанд (1771—1839) — итальянский дирижер и композитор. I: 488
- Пегу Адольф (1889—1915) — французский авиатор. I: 460
- Пелагея Васильевна, см. Чижова П. В.
- Петр I (1672—1725) I: 12; II: 170

- Петрарка Франческо (1304—1374) — итальянский поэт. I:488, 490—493
- Петри Эгон (р. в 1881 г.) — немецкий пианист. II:97
- Петров Николай Васильевич — преподаватель географии и инспектор классов Московской консерватории. II:214, 430
- Петрова В. Н., см. Петрова-Званцева В. Н.
- Петрова-Званцева Вера Николаевна (1876—1944) — певица (меццо-сопрано), артистка Русской частной оперы (Москва) и Театра оперы С. И. Зимина. I:223; II:25
- Петрункевич Александр Иванович (р. в 1875 г.) — ученый (зоолог), профессор Нью-Хэвенского университета. I:90, 91
- Петрушка — возница. II:404
- Печников Александр (Авраам) Сергеевич (1873—1949) — скрипач. I:20, 211, 231, 374
- Пилат Понтий (ум. около 37 г.) — римский наместник Иудеи. I:380
- Плевицкая (урожд. Винникова) Надежда Васильевна (1884—1941?) — певица, исполнительница русских народных песен. I:77; II:262
- Племянница П. В. Чижовой. II:212
- Плещеев Алексей Николаевич (1825—1893) — поэт. I:474
- Плотников Евгений Евгеньевич (р. в 1877 г.) — дирижер Театра оперы С. И. Зимина (Москва). I:42, 90, 456, 482; II:242
- По Эдгар Аллан (1809—1849) — американский беллетрист и поэт. I:45, 244, 245, 456; II:131, 135, 139, 366
- Погожева — домовладелица. I:29, 279
- Поливанов Лев Иванович — владелец частной мужской гимназии (Москва). I:321
- Поливка Адольф Иванович — виолончелист, преподаватель Музыкального училища Тифлисского отделения Русского музыкального общества. II:432
- Полонский Яков Петрович (1819—1898) — поэт. I:342, 480, 483; II:133, 134
- Померанцев Юрий Николаевич (1878—1934) — дирижер Большого театра. (Москва). II:430
- Поплавский Юлиан. I:90
- Попова Елизавета Ивановна — певица (сопрано), артистка Мариинского театра (Петербург). I:456, 484, 505
- Попова Татьяна Васильевна (р. в 1907 г.) музыковед, старший научный сотрудник Института истории искусств Академии наук СССР, кандидат искусствоведения. I:501
- Поппер Давид (1843—1913) — виолончелист и композитор. I:473
Гавот, для виолончели и фортепиано, D-dur, op. 23, № 2. I:473
«Хоровод», переложение для виолончели и фортепиано, op. 50, № 4. I:473
- Потемкин Александр Борисович — литератор. II:421
- Прен Ирина — жена художника Э. Д. Прена. II: 441
- Прен Эрик Дмитриевич — художник. II:441
- Преподавательница пения К. Г. Держинской, см. Паш Ф. Ф.
- Пресман Георгий Леонтьевич — брат М. Л. Пресмана. I: 159, 188,

Пресман Леон — отец М. Л. Пресмана. I:158—160, 168, 169, 218, 219

Пресман Матвей Леонтьевич (1870—1941) — пианист, педагог, директор Музыкального училища Ростовского отделения Русского музыкального общества. I:5, 6, 19—21, 42, 157—219, 379, 380, 493, 495, 496

Пресман Мирель — мать М. Л. Пресмана. I: 158—160, 168, 218

Пресс Иосиф Исаакович (1881—1924) — виолончелист, профессор Петербургской, а затем Киевской консерваторий. II: 6

Пресс Михаил Исаакович (1871—1938) — скрипач, профессор Московской консерватории. II:6

Прибытков Аркадий Георгиевич (Юрьевич) (1865? — 1918) — двоюродный брат С. В. Рахманинова (мать А. Г. Прибыткова — Анна Аркадьевна — родная сестра отца С. В. Рахманинова). I: 7, 261, 359; II:60, 63—66, 74, 78—80, 92

Прибытков Георгий Филиппович — муж сестры отца С. В. Рахманинова — Анны Аркадьевны. I:146, 471

Прибыткова Анна Аркадьевна (урожд. Рахманинова) (ум. в 1919 или 1920 г.) — родная сестра отца С. В. Рахманинова. I:146, 471

Прибыткова Елена Аркадьевна (р. в 1889 г.) — дочь двоюродного брата С. В. Рахманинова — А. Г. Прибыткова. II: 65, 73, 85, 86

Прибыткова Зоя Аркадьевна (р. в 1892 г.) — дочь двоюродного брата С. В. Рахманинова — А. Г. Прибыткова, режиссер. I:7, 261, 417, 476; II:59—99, 426

Прибыткова Зоя Николаевна (1858? — 1916) — жена двоюродного брата С. В. Рахманинова — А. Г. Прибыткова. I:261; II:61, 63—66, 78—80, 85, 86

Прибыткова Татьяна Аркадьевна (1891—1918) — дочь двоюродного брата С. В. Рахманинова — А. Г. Прибыткова. II: 65, 73, 74, 85, 86

Прокопович Александра — скрипачка. II:188

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) — композитор, пианист и дирижер, народный артист РСФСР. I:270, 407

«Скифская сюита» («Ала и Лоллий»), для симфонического оркестра, ор. 20. I:407

Протопопов Илья Николаевич (1866—1912) — композитор, педагог по музыкально-теоретическим дисциплинам в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества. I:221; II:424

Прутков Козьма — групповой псевдоним, под которым печатались шуточные литературные произведения А. К. Толстого и братьев (Алексея, Владимира и Александра) Жемчужниковых. I:291, 292

Психопатушка, см. Скалон В. Д.

Пуленк Франсис (р. в 1899 г.) — французский композитор. I:492

Новеллетта, для фортепиано. I:492

Токката, для фортепиано. I:492

Пульвер Лев Михайлович (р. в 1883 г.) — композитор и дирижер, народный артист РСФСР. I:461

Пухальский Владимир Вячеславович (1848—1933) — пианист и композитор, директор Музыкального училища Киевского отделения

- Русского музыкального общества, а затем директор и профессор Киевской консерватории. I:414
- Пуччини Джакомо (1858—1924) — итальянский композитор. II: 36
 «Богема», опера. II:36
 «Манон Леско», опера. II:36
 «Чио-Чио-Сан», опера. II:36
- Пушкин Александр Александрович — генерал-лейтенант, старший сын А. С. Пушкина. I:448
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837). I: 14, 24, 235, 257, 276, 306, 317, 318, 377, 444, 448, 454, 473, 483, 497; II: 30, 71, 106, 114, 121, 133—135, 161, 191, 193, 229, 240—242, 304, 352, 367—369, 408, 438, 439
 «Метель». II:114
 «Скупой рыцарь». I: 454; II: 191, 234, 235
 «Цыганы». I: 24, 359, 444; II: 240, 241
- Пфейфер — виолончелист оркестра Русской частной оперы (Москва). II:21
- Пышнов — альтист. I:239, 240
- Пышнов Лев Николаевич — пианист, дирижер, организатор концертов и музыкальной школы в Тифлисе. II:188, 432
- Пэтти В. I:58
- Пюньо Стефан Рауль (1852—1914) — французский пианист, композитор, органист, профессор Парижской консерватории. I:46; II:95
- Пятницкий Митрофан Ефимович (1864—1927) — певец, собиратель и пропагандист русской народной песни, основатель и руководитель русского народного хора. I:476
- Р. А. (R. A.) — медицинская сестра госпиталя в Лос-Анжелосе. II:289, 443
- Рабо Генри Бениамин (1873—1949) — французский дирижер. I:57
- Равель Морис (1875—1937) — французский композитор. I:271; II:251
- Раевские — потомки генерала Н. Н. Раевского, участника Великой Отечественной войны 1812 г. I:6, 299
- Раевский Николай Николаевич (1771—1829) — генерал от кавалерии, герой Великой Отечественной войны 1812 г. II:299
- Разумовский Дмитрий Васильевич (1818—1889) — протоиерей, историк и теоретик церковной музыки, профессор Московской консерватории по истории церковного пения и закону божьему (1866—1889). I:172—175
- Райский Назарий Григорьевич (1876—1958) — певец (тенор), профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР. II:175—177, 431
- Рамо Жан Филипп (1683—1764) — французский композитор, теоретик музыки. I:492
 Вариации, для клавира. I:492
- Ратгауз Даниил Максимович (р. в 1869 г.) — поэт. I: 476, 480
- Рахманин Василий Иванович — внук молдавского господаря Стефана Великого. От В. И. Рахманина начинается род Рахманиновых. I: 11

- Рахманинов Александр Аркадьевич — дядя С. В. Рахманинова (брат его отца). I: 127, 255
- Рахманинов Александр Герасимович — прадед С. В. Рахманинова. I: 12, 13, 125
- Рахманинов Аркадий Александрович (1808—1881) — композитор, пианист, собиратель народных песен, дед С. В. Рахманинова. I: 7, 12—15, 123—127, 129, 137, 143, 144; II: 156
- Две шуточные пьесы, для фортепиано. I: 126
- Романсы, для голоса и фортепиано. I: 13, 126
- Фортепианные пьесы. I: 13
- Хоры. I: 126
- Рахманинов Аркадий Васильевич — родной брат С. В. Рахманинова. I: 15, 16, 82, 127; II: 64, 156
- Рахманинов Василий Аркадьевич (ум. в 1916 г.) — отец С. В. Рахманинова. I: 7, 12, 14—18, 21—24, 40, 126, 127, 255, 269, 273, 471; II: 62—64, 75, 92, 156, 189, 284, 443
- Рахманинов Владимир Васильевич (ум. в 1913 г.?) — родной брат С. В. Рахманинова. I: 15—17, 127, 128; II: 64
- Рахманинов Герасим Иевлевич — прапрадед С. В. Рахманинова. I: 12
- Рахманинов Иван Иванович — ученый (математик), профессор и ректор Университета св. Владимира (Киев). I: 11, 12, 471
- Рахманинов Николай Васильевич (ум. в 1914 г.?) — летчик, сводный брат С. В. Рахманинова. II: 64
- Рахманинова А. А., см. Прибыткова А. А.
- Рахманинова В. А., см. Сатина В. А.
- Рахманинова (урожд. Павлова) Варвара Васильевна — бабушка С. В. Рахманинова. I: 7, 13, 14, 23, 26, 125, 127, 129, 137, 143—145
- Рахманинова Варвара Васильевна — родная сестра С. В. Рахманинова. I: 15, 16, 127
- Рахманинова Елена Васильевна (ум. в 1885 г.?) — родная сестра С. В. Рахманинова. I: 15, 16, 127; II: 64
- Рахманинова Лидия Александровна — двоюродная сестра С. В. Рахманинова (дочь брата отца С. В. Рахманинова — А. А. Рахманинова). I: 127
- Рахманинова (урожд. Бутакова) Любовь Петровна (ум. в 1929 г.) — мать С. В. Рахманинова. I: 14—18, 30, 64, 82, 123, 127, 163, 164, 188, 255, 269, 342; II: 62, 63, 156, 203, 226
- Рахманинова И. С., см. Волконская И. С.
- Рахманинова М. А., см. Трубникова М. А.
- Рахманинова (урожд. Сатина) Наталия Александровна (1877—1951) — пианистка, жена С. В. Рахманинова. I: 6, 21, 35, 38, 39, 42, 45, 48—52, 54—56, 59—66, 68, 71, 74—78, 80—82, 84—88, 91, 94, 95, 97—99, 101, 102, 104, 106, 110, 111, 113, 116, 117, 121, 128, 131, 133—137, 140, 147—149, 151—153, 155, 222, 224, 225, 246, 248—250, 252, 253, 256, 258—264, 267—269, 271—273, 275, 277—280, 283—291, 293, 298, 299, 301, 306, 307, 313, 316—323, 326—336, 338—344, 352, 353, 355, 357, 359, 361, 363, 364, 368, 370, 428, 429, 446, 455, 459—461, 472, 473, 478, 497; II: 7, 11, 12, 16, 27, 31, 32, 36, 63—65, 77—79, 88, 90, 91, 93, 94, 98, 117, 118, 125—128, 130, 142, 149—151, 156.

159—161, 163, 165, 169, 172, 194, 196, 203—206, 209—211, 215, 218, 220, 227, 229, 231—235, 243, 253, 254, 258, 264, 269—271, 274—276, 280, 286, 288—289, 292, 294, 296—303, 305, 307, 308, 311—315, 368—369, 377—379, 381—387, 389, 390, 392, 397, 398, 401, 403, 406, 407, 410, 413, 426, 436, 441, 442

Рахманинова Софья Васильевна — родная сестра С. В. Рахманинова. I:15, 16, 127

Рахманинова Т. С., см. Конюс Т. С.

Рахманинова Ю. А., см. Зилоти Ю. А.

Рачинская (урожд. Мамонтова) Татьяна Анатольевна (ум. в 1920 г.) — жена Г. А. Рачинского. II:123, 149

Рачинские, см. Рачинская Т. А. и Рачинский Г. А.

Рачинский Григорий Алексеевич (1859—1939) — философ, председатель Московского религиозно-философского общества, редактор издательства «Путь». II: 123, 149, 430

Р. Е. (Re), см. Шагинян М. С.

Ребиков Владимир Иванович (1866—1920) — композитор. I:241, 403

Вальс. I:241

Редер Карл Готлиб (1812—1883) — основатель и глава нотопечатни в Лейпциге. I:404; II:18

Рейзенауэр Альфред (1863—1907) — немецкий пианист и композитор. I:213

Рейнбергер Иосиф Габриэль (1839—1901) — композитор, дирижер хора, педагог. I:494

Менуэт и фугетта, для фортепиано, ор. 113. I:494

Рейнке Карл Генрих (1824—1910) — немецкий композитор, дирижер и пианист. I:214, 494, 495

«Картины летней ночи», симфония. I:494, 495

Симфония № 2, c-moll, ор. 134. I:214, 495

Рейнер Фриц (р. в 1888 г.) — венгерский дирижер. I:107, 110

Ремезов Сергей Михайлович (р. в 1854 г.) — пианист, профессор Московской консерватории. I:18, 162, 205, 285, 290, 497

Реми де Гурмон — французский поэт. II:181

Ренцицкий Петр Николаевич (1874—1941) — композитор, пианист, музыкальный критик. II:430

Репин Илья Ефимович (1844—1930) — художник. I:257, 451; II:72, 358, 359

Ржевская Любовь Федоровна — начальница частной женской гимназии (Москва). II:100, 101, 112, 120, 122

Рибнер Д., см. Барклай Д.

Рибнер Корнелиус — профессор Колумбийского университета в Нью-Йорке. I:57; II:198

Ридвег — швейцарский поверенный С. В. Рахманинова. II:287

Риземан Оскар (1888—1934) — композитор, дирижер и музыкальный критик. I: 5, 81—84; II: 209, 221, 222, 436

Римская-Корсакова (урожд. Пургольд) Надежда Николаевна (1848—1919) — пианистка и композитор, жена Н. А. Римского-Корсакова. I:381, 386, 388, 390

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908). I:8, 32, 37,

38, 44, 215, 229, 254, 258, 261, 278, 280, 295, 296, 349, 373, 374, 378, 380, 381, 383—390, 417, 433, 434, 452, 476, 479, 481, 484, 498—501, 503, 505; II: 7, 9, 10, 25, 26, 32—33, 44, 74, 75, 200, 213, 214, 221—223, 244, 247, 248, 347, 363, 367, 422, 438

«Антар», симфоническая сюита, ор. 9. I: 499

«Золотой петушок», опера. I: 386; II: 222, 363, 367

«Из Гомера», прелюдия-кантата. II: 9

«Майская ночь», опера. I: 32, 295, 296, 349, 384, 385, 476, 501; II: 32—33

«Моцарт и Сальери», опера. I: 389

Оперы. I: 349; II: 26

«Пан воевода», опера. I: 37, 479, 505; II: 221, 222, 438

Парафразы на тему «Собачьего вальса», для фортепиано (коллективное сочинение). II: 74, 75

«Псковитянка», опера. I: 452

«Садко», опера-былина. I: 296, 349; II: 247

«Садко», симфоническая картина. I: 498

«Сеча при Керженце», см. «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии».

Симфонии. I: 280

«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии», опера. I: 44, 484, 503; II: 222, 367

«Сказка о царе Салтане», опера. I: 349

«Снегурочка», опера. I: 481

«Царская невеста», опера. II: 25, 422

Род Рахманиновых. I: 11, 12, 148, 471; II: 77

Родзинский Артур (р. в 1894 г.)—польский дирижер. I: 97, 107, 112

Родители Бутаковой Л. П., см. Бутаков П. И. и Бутакова С. А.

Родители Держинской К. Г., см. Держинская М. Н. и Держинский Е. Е.

Родители Жуковской Е. Ю., см. Крейцер Б. Х. и Крейцер Ю. И.

Родители Никольского Ю. С., см. Никольская Э. Н. и Никольский С. М.

Родители Пресмана М. Л., см. Пресман Л. и Пресман М.

Родители Прибытковой Э. А., см. Прибытков А. Г. и Прибыткова Э. Н.

Родители Рахманинова С. В., см. Рахманинов В. А. и Рахманинова Л. П.

Родители Рахманиновой Н. А., см. Сатин А. А. и Сатина В. А.

Родители Ростовцовой Л. Д., см. Скалон Д. А. и Скалон Е. А.

Родители Трубниковой А. А., см. Трубников А. И. и Трубникова М. А.

Родители Шагинян М. С., см. Шагинян П. Я. и Шагинян С. Д.

Розанов Иван Никанорович (1874—1959)—учитель русской словесности в гимназии Л. Ф. Ржевской, литературовед, фольклорист. II: 123

Розанов Сергей Васильевич (1871—1937)—кларнетист, педагог, профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР. II: 250

Рознов Эмилий Карлович (1861—1935)—музыковед, педагог, композитор и музыкальный критик. I: 221

Зенталь Мориц (1862—1946) — австрийский пианист. I:304

Манов — владделец зала. I:348

Манов Константин Константинович (1858—1916) — великий князь, поэт (К. Р.), пианист (дилетант), президент Академии наук, вице-президент Русского музыкального общества. I:477

Манов Пантелеймон Сергеевич (р. в 1884 г.) — писатель. I: 73

Мановский Гавриил Иванович — пианист. I:410

Месси Джулио (1865—1934) — итальянский певец (высокий бас). I:19

Мостовцев Михаил Иванович (1870—1952) — историк и археолог, профессор Петербургского (1901—1918) и Иельского (с 1925 г.) университетов. II:242

Мостовцова (урожд. Скалон) Людмила Дмитриевна (р. в 1874 г.) — дальняя родственница С. В. Рахманинова, двоюродная сестра его жены (мать Л. Д. Ростовцовой — Елизавета Александровна Скалон — родная сестра отца жены С. В. Рахманинова). I:7, 9, 252—271, 289, 380, 381, 476, 478, 497; II:263, 379—383, 385, 388—390, 392—395, 397, 398, 401—405, 407, 409—413

От — приятель А. И. Зилоти. I:330

Рубини Джовани Баттиста (1795—1854) — итальянский певец (тенор). I: 209

Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894). I:19, 181, 196, 208—215, 237, 360, 444, 466, 474, 486, 491, 494, 505; II: 213, 219, 223, 232, 346, 359

Баркарола, для фортепиано. I:491

«Вниз по матушке по Волге», фантазия на русскую народную песню, для фортепиано, ор. 2, № 1. I:210

«Героика», фантазия, для симфонического оркестра, ор. 110. I:494

«Демон», опера. I:505

Камерные произведения. I: 212

Квартеты (струнные). I:212

Концерт, для скрипки с оркестром, G-dur, ор. 46. I:212

Концерт № 4, для фортепиано с оркестром, d-moll, ор. 70. I:237, 444, 474

Концертштюк, для фортепиано, ор. 113. I:210

Концерты, для фортепиано с оркестром (пять). I: 212

«Костюмированный бал», характеристические пьесы, для фортепиано в четыре руки, ор. 103. I:444

«Лучинушка», фантазия на русскую народную песню, для фортепиано, ор. 2, № 2. I:210

Оперы. I:212

Оратории. I:212

Прелюдия и fuga, для фортепиано, ор. 53, № 3. I:494

Романсы. I:212

Симфонии. I:212

Симфонические картины. I:212

Сонаты, для фортепиано, альты и виолончели. I:212

Струнные квартеты. I:212

Трио, для фортепиано, скрипки и виолончели. I:212

Увертюры. I:212

- Фантазия, для фортепиано с оркестром, C-dur, op. 84. I:494
 Фортепианные произведения. I:212
 Этюд, для фортепиано, из op. 81. I:486
- Рубинштейн Артур (р. в 1886 г.) — польский пианист. I: 117, 213;
 II: 54, 55
- Рубинштейн Николай Григорьевич (1835—1881) — пианист, дирижер,
 педагог, композитор, основатель и директор Московской консер-
 ватории. I: 141, 172, 204, 381, 390, 472; II: 175, 176
- Рубцов — певец (тенор). II: 15, 16
- Руднев Сергей Михайлович — врач-хирург, директор хирургической
 лечебницы (Москва), приват-доцент Московского университета.
 I:279
- Рузвельт Теодор (1858—1919) — американский политический дея-
 тель, президент США (1901—1909). I:58
- Руссо Фекла Яковлевна (1863—1946) — педагог. I:141, 271, 356—
 359; II:264
- Руставели Шота — грузинский поэт XII в. II: 189
 «Витязь в тигровой шкуре». II: 189
- Рюссель — врач. II: 290
- Ряднов Евгений Карлович (1853—1925) — певец (тенор), вокальный
 педагог, профессор. II:188
- Сабанеев Леонид Леонидович (р. в 1881 г.) — музыкальный критик.
 II:18, 107, 108, 214, 430
- Сабанин Валентин Николаевич — певец (тенор), артист Русской част-
 ной оперы (Москва). II:24
- Сабашникова Маргарита Васильевна — художница. II:123
- Савва Иванович, см. Мамонтов С. И.
- Савина-Гнесина Евгения Фабиановна (1871? — 1940) — пианистка,
 композитор, педагог, одна из основательниц музыкальной школы
 (Москва), впоследствии названной Музыкальным училищем име-
 ни Гнесиных, сестра Ел. Ф. Гнесиной. I:221; II:430
- Савицкая Маргарита Георгиевна (1868—1911) — артистка Москов-
 ского Художественного театра. II:184
- Садовский Михаил Провович (1847—1910) — артист Малого театра
 (Москва). I:257, 258
- Саксен-Альтенбургская Елена Георгиевна — принцесса, с 1909 г.
 председательница главной дирекции Русского музыкального об-
 щества. I:43, 379, 499, 500
- Салина (по мужу Юрасовская) Надежда Васильевна (1864—1956) —
 певица (сопрано), артистка Большого театра (Москва), профес-
 сор Музыкально-драматического училища Московского филармо-
 нического общества. I: 8, 10, 37, 346, 347; II: 38—42, 64—65,
 424, 425
- Сальвини Томазо (1829—1916) — итальянский драматический актер.
 I:19
- Самуэльсон Семен Васильевич (ум. в 1951 г.) — пианист. I:160—
 161, 170, 186, 196, 199; II:6
- Сандулenco Александр Прокофьевич — певец-любитель (тенор).
 I:388

- Сапельников Василий Львович (1868—1940) — пианист. I:290, 291, 497
- Сараджев Константин Соломонович (1877—1954) — скрипач, дирижер, профессор Московской консерватории, а затем профессор и директор Ереванской консерватории, один из основателей «Вечеров современной музыки» (Москва), народный артист Армянской ССР. I:236, 239, 240
- Сатин Александр Александрович (ум. в 1926 г.) — отец жены С. В. Рахманинова. I: 40, 64, 128, 252, 258, 262, 267, 270, 274, 279, 285, 287, 289, 298, 303, 307, 340, 341, 354, 455, 471, 472, II: 11, 12, 16, 77, 78, 380—383, 385—387, 389, 397, 400, 401, 404, 411
- Сатин Александр Александрович (1873—1896) — двоюродный брат С. В. Рахманинова и родной брат его жены. I:21, 128, 131, 252, 253, 258, 262, 280, 285—287, 331, 341, 472; II: 379—382, 384, 387, 391, 392, 395, 396, 398—400, 408, 409, 411
- Сатин Александр Иванович (ум. в 1919 г.?) — двоюродный брат жены С. В. Рахманинова. I:147—150
- Сатин Вениа — сосед А. А. и В. А. Сатиных по имению Ивановка. II:413
- Сатин Владимир Александрович (1881—1945) — помещик, двоюродный брат С. В. Рахманинова и родной брат его жены. I:21, 22, 82, 88, 128, 148, 149, 252, 272—273, 280, 283, 285—287, 289, 298, 301, 307, 313—315, 320—321, 332, 333, 335, 340, 341, 352, 354, 472, 478; II: 12, 150, 381, 384, 387
- Сатин Иван Александрович (ум. в 1893 г.) — помещик, дядя Н. А. Рахманиновой. II:386
- Сатина Варвара Аркадьевна (ум. в 1941 г.) — тетка С. В. Рахманинова (родная сестра отца С. В. Рахманинова), мать его жены. I: 6, 12, 13, 21, 22, 64, 78, 82, 126, 128, 130, 131, 133, 143—145, 217, 252, 253, 258—260, 262, 263, 267, 273, 277—280, 283, 285, 287, 288—289, 298, 307, 322, 330, 344, 366, 446, 471, 472, 476; II: 11, 12, 77, 377—379, 381—384, 386, 389, 390, 392—395, 397—400, 408, 410—412
- Сатина Зинаида Алексеевна — соседка А. А. и В. А. Сатиных по имению Ивановка. I:150; II:391
- Сатина Мария. I:284
- Сатина Мария Александровна — дочь А. А. и В. А. Сатиных. I:472
- Сатина Н. А., см. Рахманинова Н. А.
- Сатина Ольга. II:391
- Сатина Софья Александровна (р. в 1879 г.) — научный работник (ботаник), родная сестра жены С. В. Рахманинова и его двоюродная сестра. I:3—6, 9, 11—122, 128, 131, 152—154, 222, 252, 253, 256, 258, 272—273, 279, 280, 283—287, 288—289, 293, 298, 301, 307, 315, 320—323, 327—333, 335, 339, 340, 343, 352, 353, 356, 359, 370, 371, 379, 459, 471—473, 476, 478, 480, 495—497, 500, 501, 504—506; II: 11, 15, 17, 78, 79, 93, 94, 117, 127, 128, 130, 156, 159, 160, 164, 165, 168, 169, 243, 266, 267, 290, 299, 300, 303—305, 307, 380—384, 386, 387, 407, 411, 422, 423, 425—427, 431, 436—438, 440, 441—446
- Сатина (урожд. Духовская) Тамара Евгеньевна — жена двоюродного

- брата С. В. Рахманинова — В. А. Сатина. I: 48—49, 149, 150; II: 12, 150
- Сатины — соседи А. А. и В. А. Сатиных по имению Ивановка. II: 386
- Сафонов Василий Ильич (1852—1918) — пианист, профессор и директор Московской консерватории, дирижер симфонических собраний Русского музыкального общества. I: 20—23, 26, 30, 31, 129, 162, 189, 196, 197, 199—203, 205—207, 215, 216, 221, 226, 231—235, 238, 239, 281, 285, 290, 291, 306, 341, 363, 364, 374—376, 432, 436, 443—445, 449, 472—474, 495, 497, 502, 504; II: 10, 188, 211, 212
- Сахновские — родители Ю. С. Сахновского. I: 433
- Сахновский Юрий Сергеевич (1868—1930) — композитор, дирижер, музыкальный критик. I: 26, 240—243, 259, 280, 287, 298, 432—435, 473, 476; II: 113
- «Лесной царь», кантата. I: 434, 435
- Сац Илья Александрович (1875—1912) — композитор, руководитель музыкальной части Московского Художественного театра. I: 45, 241, 242, 437, 481, 482, 502, 503; II: 55, 56, 426
- «Драма жизни», сюита из музыки к пьесе, для симфонического оркестра. I: 503
- «Козлоногие», для симфонического оркестра. I: 503
- Музыка к спектаклю «Жизнь человека». I: 241
- «Синяя птица», сюита из музыки к пьесе, для симфонического оркестра. I: 437, 481, 482, 503
- Фанфары и хор из музыки к «Гамлету». I: 503; II: 56
- «У приказных ворот». II: 56
- Саша, см. Зилоти А. И.
- Саша, Сашенька, Сашок, см. Сатин А. А.
- Сван Альфред Джулиус (р. в 1890 г.) — англо-русский ученый и композитор. I: 342, 498; II: 202—235, 436, 437
- Сван Екатерина Владимировна — жена А. Свана. I: 342, 498; II: 202—235, 436, 437
- Северянин (псевдоним Лотарева) Игорь Владимирович (р. в 1887 г.) — поэт. I: 149, 485; II: 181
- Секар-Рожанский Антон Владиславович (1863—1952) — певец (драматический тенор), артист Русской частной оперы (Москва). II: 21, 24—26
- Селюк-Рознатовская Серафима Флоровна — певица (меццо-сопрано), артистка Русской частной оперы (Москва) и Большого театра (Москва, с 1905 г.). I: 296
- Семигалов Владимир Александрович — скрипач и альтист, педагог Музыкального училища Тифлисского отделения Русского музыкального общества. II: 176—177, 187
- Семья Зилоти А. И. и В. П. I: 7, 301, 329, 331, 390—392; II: 73, 78, 80, 94, 97
- Семья Ивана — сына господаря Молдавии, Стефана Великого. I: 11
- Семья Конюс Т. С. — дочери С. В. Рахманинова. I: 107
- Семья Крейцера Б. Х. и Ю. И. I: 6, 7, 267, 273, 309, 336, 368, 369
- Семья Лодыженских А. А. и П. В. I: 28, 260
- Семья Метнеров А. М., Н. К. и Э. К. II: 119—122, 124, 126, 128—131, 136, 138, 142, 146, 149, 159, 161

Семья Прибытковых А. Г. и З. Н. I:7, 287, 359, 392; II:60, 64, 66, 74, 78, 80, 83, 88

Семья Рахманиновых А. А. и В. В. I:14, 143—145

Семья Рахманинова Г. И. I: 12

Семья Рахманиновых Н. А. и С. В. I:5, 38, 51, 54, 59, 60, 63—66, 76, 78, 83, 84, 101, 104, 106, 112, 116, 121, 147, 155, 222, 239, 346, 353, 447, 455, 459, 461; II: 16, 65, 78, 88, 89, 91—93, 98, 150, 171, 172, 196, 203, 206, 210, 220, 233, 243, 253, 258, 272, 280, 283, 300, 301, 303, 305—308, 312, 313, 441

Семья Ю. С. Сахновского. I:26

Семья Сатиных А. А. и В. А. I:6, 7, 21, 22, 29, 64, 68, 74, 77, 128, 131—133, 252—254, 256, 260—262, 267, 273, 279, 280, 282, 284, 286, 289, 301, 314, 327, 336, 339—341, 367, 446, 455, 460; II:12, 64, 77, 78, 117, 263

Семья Саца И. А. I:437

Семья Скалонов Д. А. и Е. А. I:7, 252, 253, 261, 287, 291, 292; II:388

Семья Скрябина А. Н. I: 47, 224

Семья Стравинских. I:389

Семья Трубниковых А. И. и М. А. I:7; II:64, 77, 78

Семья Уваровых. I:354

Сен-Санс Шарль Камилл (1835—1921) — французский композитор, пианист, органист, музыкальный писатель. I:32, 214, 258, 271, 294, 295, 450, 473, 475, 476, 487, 494; II:21, 22, 32—33, 328

Каприччио на мотивы из оперы «Альцеста» Глюка. I:487

Концерт, для фортепиано с оркестром, g-moll, op. 22. I:494

«Лебедь», для виолончели и фортепиано. I:473

Мазурка, для фортепиано. I:494

«Пляска смерти», переложение для фортепиано в четыре руки. I:450

«Прозерпина», опера. I:494

«Прялка Омфалы», симфоническая поэма, op. 31. I:258

Романс, для флейты и фортепиано. I:494

«Самсон и Далила», опера. I:32, 294, 295, 475, 476; II:21, 22, 32—33

Этюд, для фортепиано. I:494

Серафимович (псевдоним Попова) Александр Серафимович (1863—1949) — писатель. II:43

Сергей Иванович, см. Танеев С. И.

Серов Александр Николаевич (1820—1871) — композитор, музыкальный критик. I:254, 408, 476

«Вражья сила», опера. I:476

«Рогнеда», опера. I:476

Серов В. II:115

Серов Валентин Александрович (1865—1911) — художник, сын А. Н. Серова. I:257, 451; II:26, 188, 191, 215

Серова Наталия Валентиновна (1908—1950) — фотограф, дочь В. А. Серова. II:191

Сестра Зилоти А. И., см. Зилоти В. И.

Сестра Крейцер Б. Х., см. Михеева Е. Х.

- Сестра Прибыtkова А. Г., см. Жуковская А. Г. (по первому мужу Клоачева).
- Сестра Трубниковой А. А., см. Трубникова О. А.
- Сестра Уордропа М. II: 189
- Сестра Шагинян М. С., см. Шагинян Маг. С.
- Сестры Гнесиной Ел. Ф., см. Гнесина М. Ф., Савина-Гнесина Евг. Ф.
- Сестры Гольденвейзера А. Б., см. Гершензон М. Б. и Софиано Т. Б.
- Сестры Прибыtkовой Э. А., см. Прибыtkова Е. А. и Прибыtkова Т. А.
- Сестры Рахманинова В. А., см. Зилоти Ю. А., Прибыtkова А. А., Сатина В. А., Трубникова М. А.
- Сестры Рахманинова С. В., см. Рахманинова В. В., Рахманинова Е. В., Рахманинова С. В.
- Сестры Ростопцовой Л. Д., см. Скалон В. Д. и Скалон Н. Д.
- Сетов (псевдоним Сетгофера) Иосиф Яковлевич (1826—1894) — певец, режиссер, антрепренер и педагог. I: 473
- Сидоров Ананий Григорьевич — директор Краснянского завода и помощник управляющего именем Раевских. I: 311, 334, 345
- Сидоров Юрий Ананьевич — сын А. Г. Сидорова. I: 311, 326
- Сидорова Мария Александровна — жена А. Г. Сидорова. I: 311, 326
- Сидякин Сергей Алексеевич (р. в 1897 г.) — пианист, педагог, лектор. II: 188, 433, 434
- Сизов Николай Иванович (р. в 1886 г.) — композитор, пианист, дирижер, педагог. II: 430
- Сизова Магдалина Ивановна (р. в 1894 г.) — режиссер, писательница, сестра Н. И. Сизова. II: 430
- Сикорский Игорь Иванович (р. в 1889 г.) — авиаконструктор. II: 242
- Симон Антон Юльевич (1851—1918) — дирижер, композитор, пианист, профессор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, заведующий делами оркестров московских императорских театров. I: 278
- «Оживленные цветы», балет, ор. 58. I: 278
- Симонов Константин (Кирилл) Михайлович (р. в 1915 г.) — писатель. II: 98, 427
- Сирота Лео (р. в 1885 г.) — пианист. I: 213
- Сиу, см. «Сиу С. и К°»
- «Сиу С. и К°» — торговый дом и кондитерская фабрика. I: 242, 433
- Скалон (по мужу Толбузина) Вера Дмитриевна (1875—1909) — дальняя родственница С. В. Рахманинова, двоюродная сестра его жены (мать В. Д. Скалон — Елизавета Александровна — родная сестра отца жены С. В. Рахманинова). I: 7, 8, 252, 253, 255, 256—257, 260, 262—269, 276, 289, 380, 381, 473; II: 263, 377—413, 446, 447
- Скалон Дмитрий Антонович (1840—1919) — генерал от кавалерии, председатель Русского военно-исторического общества, военный историк, любитель музыки, дом которого посещали видные деятели литературы и искусства, дальний родственник С. В. Рахманинова (муж тетки жены С. В. Рахманинова). I: 263, 289, 292, 381

- Скалон (урожд. Сатина) Елизавета Александровна (1848—1919) — родная сестра отца жены С. В. Рахманинова. I: 252, 256, 263, 289, 301; II: 381—383, 385—387, 389, 390, 395, 398—400, 404, 407, 410, 412
- Скалон Людмила Дмитриевна, см. Ростовцова Л. Д.
- Скалон (по мужу Вальдгард) Наталия Дмитриевна (1868—1943) — дальняя родственница С. В. Рахманинова, двоюродная сестра его жены (мать Н. Д. Скалон — Елизавета Александровна — родная сестра отца жены С. В. Рахманинова). I: 7, 252, 253, 255—257, 258—268, 271, 276, 288, 289, 340, 361, 365, 380, 381, 474, 478; II: 263, 378—383, 385—390, 392—395, 397—399, 401—403, 405—413, 447
- Скалон Николай Дмитриевич — двоюродный брат жены С. В. Рахманинова (мать Н. Д. Скалон — Елизавета Александровна — родная сестра отца жены С. В. Рахманинова). I: 256—257; II: 381, 384, 405—407
- Скалонц — певица. I: 52
- Скарлатти Доменико (1685—1757) — итальянский композитор и клавирист. I: 485, 491; II: 232
Соната, для клавира. II: 232
Сонаты, для клавира (три) I: 491
- Скарлатти Д. — Таузиг К.
Каприс, для фортепиано. I: 485
Пастораль, для фортепиано. I: 485
- Скобелев Михаил Дмитриевич (1843—1882) — русский генерал, видный военный деятель. I: 73
- Скрябин Александр Николаевич (1871—1915). I: 7, 9, 19, 20, 38, 44, 47, 161, 179—181, 183—186, 196, 199, 202, 221, 224, 232, 237, 248, 270, 341, 374, 384, 390, 393, 394, 399, 402, 403, 405, 417, 423, 425, 431, 435, 442, 443, 445—447, 458, 467, 481—487, 491, 494, 495; II: 5, 18, 19, 31, 57, 58, 64—65, 107, 108, 137, 141, 148, 149, 151—153, 155, 179, 184, 211, 212, 214, 221, 222, 232, 337, 338, 426, 430, 431, 432, 437
Концерт, для фортепиано с оркестром, *fis-moll*, *op.* 20. I: 44, 184, 393, 423, 445, 484; I: 57, 432
Поэма, для фортепиано. I: 491
Поэма, для фортепиано, из *op.* 32. I: 484, 486
Поэма, для фортепиано, *Fis-dur*, из *op.* 32, № 1. II: 432
Прелюдии, для фортепиано (десять). II: 151
Прелюдия, для фортепиано, *C-dur*, *op.* 11, № 1. I: 484; II: 432
Прелюдия, для фортепиано, *G-dur*, *op.* 11, № 3. I: 484; II: 432
Прелюдия, для фортепиано, *h-moll*, *op.* 11, № 6. I: 484; II: 432
Прелюдия, для фортепиано, *fis-moll*, *op.* 11, № 8. I: 484; II: 179, 432
Прелюдия, для фортепиано, *E-dur*, *op.* 11, № 9. I: 484; II: 432
Прелюдия, для фортепиано, *es-moll*, *op.* 11, № 14. I: 484; II: 432

- Прелюдия, для фортепиано, f-moll, op. 11, № 18. I:484; II:432
- Прелюдия, для фортепиано, c-moll, op. 11, № 20. I:484; II:432
- Прелюдия, для фортепиано, B-dur, op. 11, № 21. I:484; II:432
- Прелюдия, для фортепиано, F-dur, op. 11, № 23. I:484; II:432
- «Прометей. Поэма огня», для симфонического оркестра, фортепиано, органа, хора и света, op. 60. I:405; II:19, 214
- «Сатаническая поэма», для фортепиано, C-dur, op. 36. I:484; II:432
- Симфонические произведения. I: 180, 184
- Симфония № 1, E-dur, op. 26. I:458, 482
- Соната № 4, для фортепиано, Fis-dur, op. 30. I:487
- Соната № 5, для фортепиано, op. 53. I:445, 484, 486; II:179, 432
- Соната-фантазия № 2, для фортепиано, gis-moll, op. 19. I:484, 486; II:58, 179, 221, 432, 437
- Фантазия, для фортепиано, H-dur, op. 28. I:445, 446, 484; II:151, 432
- Фортепианные произведения. I: 47, 184, 394, 445, 485
- Этюд, для фортепиано. I:491; II:432
- Этюд, для фортепиано, op. 8. I:486
- Этюд, для фортепиано, dis-moll, op. 8, № 12. II:179, 431
- Этюд, для фортепиано, Des-dur, op. 42, № 1. I:484
- Этюд, для фортепиано, fis-moll, op. 42, № 2. I:484
- Этюд, для фортепиано, cis-moll, op. 42, № 5. I:248, 484
- Этюды, для фортепиано, из op. 42. I:486
- Скрябина (урожд. Исакович) Вера Ивановна (1875—1920) — пианистка, первая жена А. Н. Скрябина. II:430
- Слатин Илья Ильич (1845—1931) — дирижер, директор Харьковского музыкального училища. I:215
- Слонов Михаил Акимович (1868—1930) — певец, композитор, педагог, один из наиболее близких товарищей С. В. Рахманинова. I:23, 26, 240, 242, 246, 247, 259, 280—282, 287, 298, 336, 434, 474, 477; II: 12, 25, 101, 125, 291, 292, 407, 439
- Слюсарский Б. И. (ум. в 1911 г.) — виолончелист. II:432
- Смирнов Александр Васильевич (1870—1942) — певец (баритон), первый исполнитель solo баритона в кантате «Весна» Рахманинова, артист Мариинского театра (Петербург), преподаватель Ленинградской консерватории, заслуженный артист РСФСР. I:478
- Смоленский Степан Васильевич (1848—1909) — исследователь церковного пения, хоровой дирижер, педагог, директор Синодального училища (Москва), профессор Московской консерватории (1889—1901), директор Придворной певческой капеллы (Петербург). I:485
- Собинов Леонид Витальевич (1872—1934) — певец (тенор), артист Большого театра (Москва), народный артист РСФСР. I:349, 350, 411, 416, 483; II:184, 185

- Собкевич Петр Антонович — московский врач, домовладелец. I:159
- Соболев Алексей Алексеевич (р. в 1905 г.) — инженер, научный сотрудник Исследовательского института строительства (Гарстон, Англия). I:490
- Соколов Илья Яковлевич (1857—1924) — певец (баритон), артист Русской частной оперы (Москва). II:24
- Соколов Николай Георгиевич (р. в 1886 г.) — дирижер и виолончелист. I:69, 86
- Соколова — дочь И. Я. и К. Ф. Соколовых. II:24
- Соколова Клавдия Филипповна — певица (сопрано), артистка Русской частной оперы (Москва). II:24
- Соколовский Николай Николаевич (1865—1921) — скрипач, альтист, композитор, музыкальный теоретик, профессор Московской консерватории. I:431, 496; II:430
- Соловые (правильнее Петрово-Соловово) — знакомые А. А. и В. А. Сатиных. II:386, 396
- Сологуб (псевдоним Тетерникова) Федор Кузьмич (1863—1927) — писатель. I:485; II:133, 167, 168
- Солодовников П. Г. — купец-меценат, владелец театра в Москве (позднее филиал Большого театра). I: 451, 452; II: 26
- Сомов Евгений Иванович (р. в 1881 г.) — секретарь и друг С. В. Рахманинова. I:3, 65, 89, 90, 120; II: 242, 253, 256, 257, 259, 260, 286—290, 438, 439—441, 443
- Сомов Константин Андреевич (1869—1939) — художник и график. I:66, 76, 78
- Сомова — мать Е. И. Сомова. I:65
- Сомова Елена Константиновна (р. в 1889 г.) — жена секретаря С. В. Рахманинова — Е. И. Сомова. I:3, 65, 120; II:253—260, 286—288, 440, 441
- Сонечка, Соня, см. Сатина С. А.
- Сорокин П. А. — профессор. II:242
- Софа, см. Волконская С. П.
- Софиано Анна Алексеевна (1881—1929) — пианистка, педагог, жена А. Б. Гольденвейзера. I. 455, 459, 460; II: 130
- Софиано (урожд. Гольденвейзер) Татьяна Борисовна (1869—1956) — сестра А. Б. Гольденвейзера, I: 240, 434, 459
- Софинька, см. Волконская С. П.
- Софья, см. Рахманинова С. В.
- Софья, см. Сатина С. А.
- Софья Александровна, см. Бутакова С. А.
- Софья Александровна, см. Сатина С. А.
- Софья Андреевна, см. Толстая С. А.
- Спендиаров (Спендиарян) Александр Афанасьевич (1871—1928) — композитор, дирижер и педагог, народный артист Армянской ССР. I:373; II:193
- Сперанский Николай Иванович (1877—1952) — певец (бас), артист Русской частной оперы (Москва), Оперного театра С. И. Зимина (Москва, 1905—1916), вокальный педагог, преподаватель Саратовской, Ростовской, Бакинской консерваторий, профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР. II:432

- Сполдинг Чарлз — помощник главы концертной фирмы Ч. Фолей. I: 3, 61; II: 281, 282, 442
- Ставенхаген Бернард (1862—1914) — немецкий пианист, педагог, дирижер и композитор. I: 213
- Станиславский (псевдоним Алексеева) Константин Сергеевич (1863—1938) — актер, режиссер, основатель и руководитель (вместе с В. И. Немировичем-Данченко) Московского Художественного театра, педагог, теоретик театрального искусства, народный артист СССР. I: 7, 39, 66, 154, 155, 258, 481, 482; II: 84, 244, 295, 354, 423
- «Моя жизнь в искусстве», мемуары. II: 423
- Станюкович Константин Михайлович (1844—1903) — писатель. II: 423
- Старшая дочь В. Н. Давыдова, см. Горелова Е. И.
- Старшая дочь С. В. Рахманинова, см. Волконская И. С.
- Стасов Владимир Васильевич (1824—1906) — художественный и музыкальный критик, историк искусства, археолог, идеолог «Могучей кучки». I: 263, 381, 388—390; II: 358, 359
- Стасов Дмитрий Васильевич (1828—1918) — адвокат, музыкально-общественный деятель, один из учредителей Русского музыкального общества и Петербургской консерватории. I: 381
- Стейнвей и сыновья — владельцы фортепианной фабрики, основанной в 1853 г. I: 56, 57, 61, 62, 68, 70, 75, 76, 105, 106, 119; II: 270, 278—280
- Стейнвей Фридрих (1860—1927) — глава фортепианной фирмы в 1920-х гг. I: 56, 70
- Стейнвей Юлия (1873—1958) — жена Ф. Стейнвея. I: 56, 70
- Стендаль (псевдоним Анри Бейля) (1783—1842) — французский писатель. II: 121
- Степанова Елена Андреевна (р. в 1891 г.) — певица (сопрано), артистка Большого театра (Москва), народная артистка СССР. I: 457, 484
- Стефан Великий (1458—1504) — один из господарей Молдавии, предок С. В. Рахманинова. I: 11
- Сток Фредерик Август (1872—1942) — американский дирижер и композитор. I: 41, 60, 86, 95, 110, 112
- Стоковский Леопольд (р. в 1882 г.) — американский дирижер. I: 41, 57, 60, 64, 76, 92, 93, 95, 96, 107
- Стравинские. I: 389
- Стравинский Гурий Федорович — певец-любитель, брат И. Ф. Стравинского. I: 388
- Стравинский Игорь Федорович (р. в 1882 г.) — композитор. I: 117; II: 214
- Странский Жозеф (1872—1936) — чешский дирижер. I: 60, 64
- Страхова Анна Ивановна — пианистка, педагог. I: 421; II: 22, 23, 27
- Страхова Варвара Ивановна — певица (меццо-сопрано), артистка Русской частной оперы (Москва). II: 22—24, 26, 27, 185, 423
- Струве Николай Густавович (ум. в 1920 г.) — композитор, секретарь и член редакционного совета Российского музыкального издательства, друг С. В. Рахманинова. I: 39, 43, 50—52, 64, 400, 403—406, 481, 483; II: 12, 18, 19, 126, 127, 130, 163, 180

- Суворов Александр Васильевич (1729—1800). I:73; II:94
- Сук Йозеф (1874—1935) — чешский скрипач, участник Чешского квартета. I:481
- Сулержидкий Леопольд Антонович (1872—1916) — режиссер Московского Художественного академического театра. I: 154, 155; II: 84
- Сундстрем М. М., см. Элланская М. М.
- Сфорца — династия, правившая Миланом во второй половине XV и первой половине XVI в. II:33
- Сханилец Осип Осипович — валторнист, преподаватель Московской консерватории, артист оркестра Большого театра (Москва). I:297
- Сыновья Ф. И. Шаляпина. I:78
- Т. — ученица Марининского училища (Москва)). I:419, 420
- Табачков Михаил Иннокентьевич (1877—1956) — трубач, солист оркестра Большого театра (1898—1938), профессор Московской консерватории и Института имени Гнесиных, доктор искусствоведения. II:430
- Талызина Ольга Анатольевна — начальница сначала Училища ордена св. Екатерины, а затем Елизаветинского института. I:28, 29, 360, 448; II:7, 8
- Таманьо Франческо (1851—1905) — итальянский певец (драматический тенор). I:216, 217, 495
- Тамара (1184—1213) — грузинская царица. II:189
- Танеев Сергей Иванович (1856—1915) — композитор, пианист, профессор Московской консерватории, учитель С. В. Рахманинова. I:20, 24, 25, 27, 38, 47, 162, 165, 170, 186, 194—197, 206, 215, 216, 229—231, 235, 236, 341, 342, 350, 381, 383, 395, 399, 402, 431, 432, 434, 442, 443, 464, 472, 477, 481, 487, 495, 496, 498, 504; II:76, 140, 148, 155, 174—178, 180, 211—215, 230, 269, 315, 333, 430
- «В годину утраты», для голоса и фортепиано, ор. 32, № 1. I:342
- Квартет № 4, для двух скрипок, альта и виолончели, а-moll, ор. 11. I: 481
- «По прочтении псалма», кантата, ор. 36. II:177
- Прелюдия и Фуга, для фортепиано, gis-moll, ор. 29. I:487
- Таня, см. Конюс Т. С.
- Таня, см. Прибыткова Т. А.
- Тарасова (урожд. Метнер) Вера Карловна (р. в 1897 г.) — преподаватель немецкого языка, старший преподаватель Московского государственного университета (1934—1945) и Института международных отношений (1944—1957), племянница Н. К. Метнера. I:503
- Тарле Евгений Викторович (1875—1955) — историк, публицист, действительный член Академии наук СССР. I:73
- Татуша, см. Скалон Н. Д.
- Татьяна Спиридоновна, см. Любатович Т. С.

- Таузинг Карл (1841—1871) — пианист, композитор и педагог. I: 114, 166, 199, 473, 485, 487, 488, 491, 492; II: 227, 315
 Вариации на тему Шуберта, для фортепиано. I: 492
 Цыганские напевы, для фортепиано. II: 315
 Этюд, для фортепиано. I: 473
- Таффанель Клод Поль (1844—1908) — французский флейтист, композитор, дирижер, профессор Парижской консерватории. I: 494
- Телешов Николай Дмитриевич (1867—1957) — писатель. II: 43, 44, 425
- Теляковский Владимир Аркадьевич (1861—1924) — музыкально-театральный деятель, управляющий Московской конторой императорских театров и затем директор императорских театров. II: 38
- Теофила — няня в семье А. И. и М. А. Трубниковых. I: 17, 128
- Терещенко Михаил Иванович — крупный сахарозаводчик и финансист, председатель Киевского областного военно-промышленного комитета, меценат, чиновник особых поручений при дирекции императорских театров, министр финансов, а затем иностранных дел Временного правительства. I: 392, 410
- Тер-Степанова Тамара Исааковна — пианистка, педагог Музыкального училища Тифлисского отделения Русского музыкального общества. II: 432
- Терьян-Карганова Елена Иосифовна — певица (меццо-сопрано), артистка Мариинского театра (Петербург), профессор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. II: 26
- Тетка М. С. Шагинян, см. Джамгарова А. Я.
- Тетрацини Ева (1862—1938) — певица (сопрано). I: 216
- Тетушки С. В. Рахманинова, см. Зилоти Ю. А., Сатина В. А., Трубникова М. А., Прибыткова А. А.
- Тетя («Любимая тетя») С. В. Рахманинова, см. М. А. Трубникова.
- Тидеман М. Ф. — владелец музыкального магазина в Саратове. I: 479
- Тик Людвиг (1773—1853) — немецкий писатель-романтик. II: 121
- Тимирязев Климентий Аркадьевич (1843—1920) — ученый, профессор Петровской (Тимирязевской) сельскохозяйственной академии и Московского университета по кафедре анатомии и физиологии растений. I: 302
- Тихомиров Дмитрий Иванович — редактор ежемесячного иллюстрированного журнала «Детское чтение». I: 477; II: 350
- Токмаковы — друзья Н. С. Зверева. I: 168
- Толбузин Сергей Петрович (1874—1927) — муж В. Д. Скалон. I: 268, 269; II: 396, 397
- Толбузина Вера Дмитриевна, см. Скалон В. Д.
- Толбузина Нина Петровна — сестра С. П. Толбузина. II: 378, 379
- Толбузины. II: 400, 401
- Толстая Александра Львовна (р. в 1884 г.) — дочь писателя Л. Н. Толстого. II: 228, 229
- Толстая Софья Андреевна (1844—1919) — жена Л. Н. Толстого. II: 223, 224, 229, 230
- Толстой Алексей Константинович (1817—1875) — писатель. I: 337, 442, 473, 476, 480

- Толстой Лев Николаевич (1828—1910). I: 73, 257, 448; II: 116, 158, 223, 224, 228—230, 256, 383, 408, 412
 «Анна Каренина». I: 257
 «Война и мир». I: 257; II: 383, 412
 «Хозяин и работник». I: 257
 «Холстомер». I: 257
- Толубеева Елена Николаевна — пианистка. I: 273, 274
- Тома Амбруаз (1811—1896) — французский композитор, профессор и директор Парижской консерватории. I: 476
 «Миньон», опера. I: 476
- Томская — певица (контральто), артистка Русской оперы (Киев), первая исполнительница партии старой цыганки в опере «Алеко» С. В. Рахманинова при первой постановке ее в Киеве (1893). I: 474
- Торнаги (по мужу Шаляпина) Иоле Игнатьевна (р. в 1873 г.) — балерина, артистка Русской частной оперы (Москва), первая жена Ф. И. Шаляпина. I: 33, 299, 316, 322, 323; II: 23—26, 194, 254, 442, 443
- Торп Абнер, I: 3; II: 269—273, 441
- Торп Жанна — пианистка, жена А. Торпа. I: 3; II: 269—273, 441
- Тосканини Артуро (1867—1957) — итальянский дирижер. I: 88, 97, 103; II: 225, 296
- Трёльч Эрнст (1865—1923) — немецкий протестантский богослов, социолог, философ-неокантианец, профессор. II: 145
- Третьяков Павел Михайлович (1832—1898) — основатель художественной галереи, известной под названием Третьяковская галерея. I: 253
- Трофим — кучер Ю. И. Крейцера. I: 326
- Трояновская Анна Ивановна (р. в 1885 г.) — художница. II: 430
- Трояновский Иван Иванович (1850—1928) — врач (терапевт и хирург), отец А. И. Трояновской. II: 430
- Трубников Андрей Иванович (ум. в 1917 г.) — муж тетки С. В. Рахманинова — Марии Аркадьевны. I: 17, 127, 128, 471
- Трубникова Анна Андреевна (1885—1955) — педагог, двоюродная сестра С. В. Рахманинова (мать А. А. Трубниковой — Мария Аркадьевна — родная сестра отца С. В. Рахманинова). I: 6, 7, 123—156, 260, 261, 493; II: 77, 78, 91, 93, 94
- Трубникова (урожд. Рахманинова) Мария Аркадьевна (1853—1941) — родная сестра отца С. В. Рахманинова. I: 7, 17, 124, 126—131, 133, 134, 137—139, 142—147, 155, 156, 260, 371, 471; II: 64, 77, 78, 265, 441
- Трубникова Ольга Андреевна (1877—1942) — двоюродная сестра С. В. Рахманинова (мать О. А. Трубниковой — Мария Аркадьевна — родная сестра отца С. В. Рахманинова). I: 17, 124, 125, 127—131, 134, 260, 321, 478; II: 77, 78
- Трусовский Люциан Люцианович — пианист, педагог, преподаватель Музыкального училища Тифлисского отделения Русского музыкального общества. II: 432, 434
- Труффи Иосиф Антонович (1850—1925) — итальянский дирижер, выступавший в частных оперных антрепризах в России. I: 495
- Туа Мария Феличита, прозванная Терезиной (по мужу Франки-

- Верней дела Валетти) (р. в 1866 г.) — итальянская скрипачка.
I: 29, 293, 475
- Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883). II: 29, 82, 83, 358
«Затишье», рассказ. II: 358
- Тхоржевский М. — поэт. I: 478
- Тэйт — импресарио С. В. Рахманинова. I: 96
- Тюрбан Шарль Пауль (1845—1905) — французский кларнетист.
I: 494
- Тютчев Федор Иванович (1803—1873) — поэт. I: 256, 476, 480, 483;
II: 30, 134, 364
- Тютюнник Александра Васильевна — пианистка. I: 221, 222
- Тютюнник Сашенька, см. Тютюнник А. В.
- Уваровы — владельцы имения Чернышово. I: 354
- Ундина Дмитриевна, см. Скалон Н. Д.
- Уордроп Марджори — английский консул. II: 189
- Успенский Глеб Иванович (1843—1902) — писатель. II: 101
- Ученица С. В. Рахманинова. I: 247
- Ушков Константин Константинович — один из крупнейших частотро-
вцев, собственник чайной фирмы «Губкин, Кузнецов и К^о», один
из директоров правления Московского филармонического обще-
ства. I: 396, 436
- Ушкова Н. К., см. Кусевицкая Н. К.
- Ушковы. II: 32
- Фабер — драматург. II: 80
«Вечная любовь», пьеса. II: 80
- Фаст — домовладелец. I: 134
- Федор Иванович, см. Шаляпин Ф. И.
- Федорова — писательница. I: 73
«Дети». I: 73
«Семья». I: 73
- Федорова Феона Дмитриевна (ум. в 1898 г.) — няня в семье А. А.
и В. А. Сатиных. I: 340, 341; II: 381
- Федотов Г. П. — профессор. II: 343
- Федотова Гликерия Николаевна (1846—1925) — артистка Малого
театра (Москва). II: 25, 26
- Федюшин Виктор Алексеевич. I: 114, 118
- Фекла Яковлевна, см. Руссо Ф. Я.
- Феона, см. Федорова Ф. Д.
- Ферни Джермоно — итальянская певица. I: 255
- Ферни-Джиральдони Каролина (р. в 1841 г.) — итальянская скри-
пачка и певица, профессор пения Миланской (с 1886 г.) и Пе-
тербургской (с 1896 г.) консерваторий. II: 24
- Феррар Джиральдина (р. в 1882 г.) — американская певица (сопра-
но). I: 57
- Феррари. II: 120
- Фет (псевдоним Шеншина) Афанасий Афанасьевич (1820—1892) —
поэт. I: 473, 476, 483; II: 30, 133, 134, 161, 181, 358
- Фивейский Михаил Михайлович (1880—1956) — композитор, пиа-

- нист, педагог, дирижер Московской оперы Сергеевского народного дома, главный дирижер оперного товарищества «Русская опера», руководитель музыкальной студии в Нью-Йорке. I: 90; II: 236, 237, 239, 240, 242, 243, 439
- Фигнер Медея Ивановна (1859—1952) — певица (драматическое сопрано), артистка Мариинского театра (Петербург). I: 216
- Фигнер Николай Николаевич (1857—1918) — певец (тенор), артист Мариинского театра (Петербург). I: 216
- Фидлер Август Макс (1859—1939) — немецкий дирижер. I: 41
- Философов Дмитрий Владимирович (р. в 1872 г.) — литературный критик и публицист, редактор журнала «Новый путь», один из руководителей религиозно-философского общества. II: 165
- Фильд Джон (1782—1837) — ирландский пианист и композитор, живший (с 1802 г.) и умерший в России. I: 13, 124, 157, 164, 165, 167, 168, 492
- Концерт № 2, для фортепиано с оркестром, As-dur. I: 164, 165, 167, 168
- Ноктюрн, для фортепиано, G-dur, № 12. I: 492
- Ноктюрн, для фортепиано, E-dur, № 17. I: 492
- Фитценгаген Вильгельм Федорович (1848—1890) — виолончелист, профессор Московской консерватории. I: 215, 216, 471, 472
- Фихте Иоганн Готлиб (1762—1814) — немецкий философ. II: 144
- Фокин Михаил Михайлович (1880—1942) — танцовщик и балетмейстер. I: 66, 90, 93, 108, 109, 489, 490; II: 242
- Фокина (урожд. Антонова) Вера Петровна (1886—1948) — танцовщица, артистка Мариинского театра (1904—1918), жена М. М. Фокина. I: 66, 90, 93, 108, 489
- Фолей Чарлз — один из служащих концертной фирмы Ч. Эллиса, ставший затем главой этой фирмы. I: 61, 69, 249, 250; II: 211, 219, 305, 312
- Форбес — английский дирижер. I: 95
- Франки-Верней дела Валетти — муж Терезины Туа. I: 475
- Фрей Я. А. — певец (бас). I: 497
- Фрейд Зигмунд (1856—1939) — австрийский врач-психиатр, основатель психо-аналитической школы. II: 145
- Фрид Оскар (1871—1941) — немецкий дирижер и композитор. I: 436; II: 428, 429
- Фридман Игнац (р. в 1882 г.) — польский пианист. I: 52
- Фрошаммер Якоб (1821—1893) — немецкий философ, профессор. II: 144—146
- «Фантазия как мировой принцип». II: 144
- Фульда Елизавета Федоровна — пианистка. I: 441

Х. — итальянская певица. I: 247

Х., см. Черненко М. Д.

Халин — врач-хирург. I: 143

Халир Карл (1859—1909) — чешский скрипач. I: 215

Харт Джон — английский критик. I: 303, 304

Харти Гамильтон (1879—1941) — английский композитор и дирижер. I: 95, 96

Хатранов Константин Павлович — директор музыкальной школы в Ростове-на-Дону. II: 157

Хачатрянц Яков Самсонович (1884—1960) — филолог, переводчик с армянского языка, муж М. С. Шагинян. II: 169, 170

Хейфец Яша (Иосиф Робертович) (р. в 1901 г.) — скрипач. I: 58, 59

Хекинг Андре (1866—1925) — французский виолончелист, профессор Парижской консерватории. I: 484

Херст Артур. I: 3, 9; II: 309—316, 444

Хессин Александр Борисович (1869—1955) — дирижер, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР. I: 9, 463—468, 506

Хлапонина Сусанна Яковлевна — заслуженный врач РСФСР. II: 74

Хоберг Георг (1872—1950) — датский композитор, дирижер и виолончелист. I: 51

Ходасевич Владислав (р. в 1886 г.) — поэт. II: 133

Ходотов Николай Николаевич (1878—1932) — артист Александринского театра (Петербург), заслуженный артист РСФСР. I: 7; II: 80, 81, 83

Холт Ричард — английский музыковед. I: 5, 81, 82

Хомяков Алексей Степанович (1804—1860) — поэт. I: 480, 483; II: 134

Хонейман — владелец дачи. I: 107, 111

Хопфер — настройщик роялей фирмы Стейнвей. I: 61

Хэк Рудольф — администратор концертного бюро М. Левина. I: 61

Хэк Ховард — администратор концертного бюро М. Левина. I: 61, 121

Цветкова Елена Яковлевна (1872—1929) — певица (лирическое сопрано), артистка Русской частной оперы (Москва). II: 25

Цвилленев Николай — воспитанник Н. С. Зверева. I: 159, 163

Цимбалист Ефрем Александрович (р. в 1889 г.) — скрипач. I: 55

Циммерман — портной. I: 195

Циммерман Юлий Генрих (1851—1923) — владелец музыкально-издательской и торговой фирмы. I: 408

Цирельштейн Михель — скрипач. II: 430

Цицерон Марк Туллий (106—43 до н. э.) — римский писатель, философ и политический деятель. II: 408

Цуккина Дмитриевна, см. Ростовцова Л. Д.

Цуккати, Цуккушка, см. Цукки В.

Цукки Вирджиния (1858—1908) — итальянская балерина, артистка Мариинского театра (Петербург). I: 255; II: 388

Цыганов Дмитрий Михайлович (р. в 1903 г.) — скрипач, профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР. I: 445

Цыганов Николай Григорьевич (1797—1831) — поэт. I: 477

Чавчавадзе Александр Герасимович (1786—1846) — грузинский поэт, генерал-лейтенант, участник Великой Отечественной войны 1812 г. II: 189

Чавчавадзе Нина Александровна — жена А. С. Грибоедова. II: 189

Чавчавадзе П. А., князь — писатель. II: 242

Чайковский Модест Ильич (1850—1916) — драматург, либреттист, переводчик, брат П. И. Чайковского. I: 454; II: 175, 176, 352

Чайковский Петр Ильич (1840—1893). I: 8, 19, 20, 25—27, 37, 38, 41, 44, 48, 51, 60, 64, 93, 112, 114, 130, 158, 176, 184, 192—196, 209, 210, 215, 233—236, 241, 244, 249, 254, 255, 258, 261, 276—278, 280, 286, 321, 333, 348, 349, 372—374, 376, 378, 381, 383—387, 393, 412, 413, 419, 432, 434, 435, 438, 446, 458, 461, 463, 467, 471—474, 478—481, 483—486, 492, 494, 496, 498, 499, 503—505; II: 22, 38, 40, 41, 44, 47, 57, 95—98, 101, 102, 105—107, 114, 116, 178, 186, 200, 213, 221, 227, 244, 247, 251, 252, 270, 272, 306, 320, 321, 328, 345—349, 355, 356, 359, 362, 368, 373, 379, 381, 390, 394, 402, 407, 408, 413, 424, 435, 443

Балеты. I: 37

«Баркарولا» из цикла «Времена года», для фортепиано, ор. 37-bis, № 6. I: 472

«В огороде, возле броду», для двух голосов и фортепиано, ор. 46, № 4. I: 348

Вальс, для фортепиано, ор. 40. I: 486

Вариации для фортепиано. II: 381

«Вечер», для двух голосов и фортепиано, ор. 46, № 1. I: 348

«Воевода», симфоническая баллада, ор. 78. I: 499

«Времена года», 12 характерных картин, для фортепиано, ор. 37-bis. I: 192, 472; II: 97, 98, 227

«Евгений Онегин», опера. I: 37, 479, 505; II: 40, 270, 379, 381, 408, 413

«Иоланта», опера. I: 348

Камерные произведения. I: 277

Квартет, для двух скрипок, альты и виолончели, es-moll, ор. 30. I: 496

Концерт № 1, для фортепиано с оркестром, b-moll, ор. 23. I: 48, 51, 60, 64, 93, 193, 393, 446, 484, 485, 494; II: 57, 97, 178, 186, 435

«На нивы желтые», для голоса и фортепиано, ор. 57, № 2. II: 347

«Нет, только тот, кто знал», для голоса и фортепиано, ор. 6, № 6. I: 413; II: 401

«Ни слова, о друг мой», для голоса и фортепиано, ор. 6, № 2. II: 347

Ноктюрн, для фортепиано в переложении для виолончели и фортепиано, ор. 19, № 4. I: 473

Ноктюрн, для фортепиано. I: 473

Оперы. I: 277; II: 38

«Опричник», опера. I: 37, 479, 505; II: 40

«Патетическая симфония», см. Симфония № 6, h-moll, ор. 74.

«Пиковая дама», опера. I: 37, 44, 249, 435, 479, 480, 505; II: 40, 41, 95, 96, 114, 251, 252, 347, 402, 407

«Подснежник», из цикла «Времена года», для фортепиано,

- ор. 37-bis, № 4. I: 192
 Романсы. I: 277, 349, 387, 412, 413
 «Ромео и Джульетта», увертюра-фантазия. I: 278
 Секстет «Воспоминание о Флоренции», для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей, d-moll, ор. 70. I: 496
 Симфонии. I: 277, 280
 Симфония № 4, f-moll, ор. 36. I: 44, 484, 498; II: 47
 Симфония № 5, e-moll, ор. 64. I: 333, 435, 484, 498; II: 47, 320, 321
 Симфония № 6, h-moll. ор. 74. I: 27, 503; II: 252, 349
 «Слезы», для голоса и фортепиано, ор. 65, № 5. II: 347
 «Снегурочка», музыка к «Весенней сказке» Островского, ор. 12. II: 101, 102
 «Соловушка», для четырехголосного смешанного хора а сар-релла. I: 321
 «Спящая красавица», балет. I: 234, 255; II: 381, 390, 394
 «Тройка» («На тройке»), из цикла «Времена года», для фортепиано, ор. 37-bis, № 11. I: 192; II: 97, 98, 227
 Трио, для фортепиано скрипки и виолончели, a-moll, ор. 50. I: 235, 236, 478, 479, 496
 «1812 год», торжественная увертюра, ор. 49. I: 41
 «Улетел соловушко далеко», см. «Соловушка».
 Фантазия (Фантазия-концерт), для фортепиано с оркестром. ор. 56. I: 498
 «Фатум», симфоническая поэма, ор. 77. I: 381
 Фортепианные произведения. I: 277
 «Франческа да Римини», фантазия для оркестра, ор. 32. I: 458
- Чайковский П. И.—Рахманинов С. В.
 «Колыбельная песня», ор. 16, № 1, транскрипция для фортепиано. I: 112, 114, 492
 «Спящая красавица», балет, переложение для фортепиано в четыре руки. I: 255; II: 381, 390, 394
- Челищева (урожд. Абуладзе) Мария Луарсабовна (р. в 1884 г.) — пианистка, педагог, заведующая музыкальной школой в городе Щербакове. I: 6, 419—423, 475, 502; II: 422
- Черепнин Николай Николаевич (1873—1945) — композитор. I: 380, 413
 Романсы. I: 413
- Черненко Мария Дмитриевна — певица (меццо-сопрано), артистка Русской частной оперы (Москва). I: 32, 294, 295; II: 21, 22
- Черни Карл (1791—1857) — чешский пианист, педагог и композитор. I: 200, 201, 249; II: 68
 Этюды, для фортепиано. I: 200, 201
 Этюды, для фортепиано, ор. 229. I: 200
 Этюды, для фортепиано, ор. 740. I: 200, 249; II: 68
- Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889). II: 122, 123
- Черняев К. М. — пианист, сын генерала М. Г. Черняева. I: 160—161, 186
- Черняев Михаил Григорьевич (1828—1898) — генерал, участник завоевания Средней Азии, военный губернатор Туркестанской

- области (1865—1866), главнокомандующий сербской армией в войне Сербии с Турцией. I: 186
- Чесноков Павел Григорьевич (1877—1944) — хоровой дирижер, композитор, педагог, профессор Московской консерватории. I: 427
- Чета Конюсов, см. Л. Э. Конюс и О. Н. Конюс.
- Чехов Антон Павлович (1860—1904). I: 73, 257, 286, 288, 480, 497; II: 98, 113, 116, 130, 158, 159, 215, 230, 255, 256, 290, 356—358, 368, 423
- «Вишневый сад», пьеса. II: 358
- «Дочь Альбиона», рассказ. I: 257
- «Дядя Ваня», пьеса. I: 480
- «На пути», рассказ. II: 356
- Письма. II: 230
- «Предложение», пьеса. I: 286
- «Свирель», рассказ. II: 358
- «Три сестры», пьеса. II: 357
- «Чайка», пьеса. I: 288; II: 357
- Чехов Михаил Александрович (1891—1955) — драматический актер, режиссер и педагог, артист Малого театра (Петербург, с 1909 г.), Московского Художественного театра (с 1912 г.), руководитель МХАТа 2-го, с 1928 г. гастролировал в ряде стран Европы и Америки (в театрах Берлина, Вены, Парижа, Нью-Йорка); основатель театров-студий в Латвии (1932), Англии (1936). II: 288—289, 295
- Чижова Пелагея Васильевна (1825—1910) — няня С. И. Танеева. I: 341, 342; II: 212
- Чириков Евгений Николаевич (1864—1932) — писатель. II: 423
- Шаборкин Григорий Иванович (1871—1951) — пианист, педагог. II: 102
- Шагинян Магдалина Сергеевна (р. в 1890 г.) — историк, скульптор, сестра М. С. Шагинян. II: 120, 124, 130, 131, 133, 134, 145, 146, 151, 153, 165
- Шагинян Мариэтта Сергеевна (р. в 1888 г.) — писательница. I: 8, 9, 483; II: 65, 66, 100—174, 424, 426—428, 430
- «Приложение к письмам». II: 426
- «С. В. Рахманинов» (Музыкально-психологический этюд) II: 426
- «Orientalia», сборник стихотворений. II: 124, 125
- «Своя судьба», роман. II: 169
- «Стихотворение», рассказ. II: 135
- Шагинян Пепрония Яковлевна (1867—1930) — мать М. С. Шагинян II: 100, 146, 152, 154, 159
- Шагинян Сергей Давыдович (1860—1902) — врач, приват-доцент Московского университета, отец М. С. Шагинян. II: 146
- Шальман Борис Григорьевич (р. в 1905 г.) — заведующий нотной библиотекой Ленинградской филармонии. I: 263, 384
- Шаляпин Борис Федорович (р. в 1904 г.) — художник, сын Ф. И. Шаляпина. I: 3, 108; II: 192—193, 194, 283—285, 294—296, 426, 442, 443

- Шаляпин Игорь Федорович (1899—1903) — сын Ф. И. Шаляпина. II: 26
- Шаляпин Федор Иванович (1873—1938). I: 8, 9, 31—34, 37—39, 50, 66, 71, 76, 78, 90, 96—97, 99, 100, 132, 133, 222, 248, 249, 267, 278, 279, 296, 298, 299, 306, 316, 318, 322, 323, 346, 347, 366, 367, 377, 387—390, 411, 416, 450, 452, 454, 459, 460, 467, 476—478, 481—483, 497, 505; II: 9, 10, 16—17, 22—28, 38, 43, 44, 97, 172, 185, 190—195, 198, 229, 236—238, 240—242, 244, 245, 254, 255, 267, 288—289, 291, 293—298, 359, 360, 424, 435, 439, 440
- Шаляпин Федор Федорович (р. в 1905 г.) — киноактер, сын Ф. И. Шаляпина I: 3; II: 288—289, 291—300, 305, 443, 444
- Шаляпина И. И. см. Торнаги И. И.
- Шаляпина Ирина Федоровна (р. в 1900 г.) — драматическая артистка, дочь Ф. И. Шаляпина. I: 3, 9, 505; II: 25, 26, 176—177, 190—195, 435, 442, 443
- Шаляпина Лидия Федоровна (р. в 1901 г.) — певица (меццо-сопрано), одна из основательниц Студии имени Ф. И. Шаляпина, дочь Ф. И. Шаляпина. II: 26
- Шаляпина (урожденная Элухен, по первому мужу Петцольд) Мария Валентиновна — вторая жена Ф. И. Шаляпина. I: 100
- Шамбинаго Сергей Константинович (1871—1948) — литературовед, фольклорист, профессор Московского государственного университета, доктор филологических наук. II: 430
- Шамиль (р. ок. 1798 — ум. в 1871 г.) — имам Чечни и Дагестана, организатор религиозно-националистического движения горцев Кавказа против России. I: 14; II: 189
- Шанявский Альфонс Леонович (1837—1905) — общественный деятель, основатель Народного университета (Москва). II: 143
- Шарвенка Франц Ксаверий (1850—1924) — пианист, композитор. I: 213
- Концерт, для фортепиано с оркестром. I: 213
- Шарль. II: 397
- Шаталина (урожд. Иванова) Мария Александровна (ум. в 1925 г.) — дочь кухарки А. А. и В. А. Сатиных — Федосии Дмитриевны, домоправительница Н. А. и С. В. Рахманиновых. I: 74, 75, 134, 136, 137, 141, 153, 154, 254, 339, 342, 370, 371, 478; II: 263, 264, 382
- Шацкая (урожд. Демьянова) Валентина Николаевна (р. в 1882 г.) — пианистка, профессор, действительный член Академии педагогических наук РСФСР, директор Института художественного воспитания детей Академии педагогических наук РСФСР. I: 199
- Шведов Константин Николаевич — дирижер. I: 90; II: 242
- Швейгер Адольф Яковлевич — пианист, преподаватель, основатель музыкальной школы в Тифлисе и организатор концертов в том же городе. II: 157, 187, 188, 432
- Шевелев Николай Артемьевич (1874—1929) — певец (баритон), артист Русской частной оперы (Москва). II: 21, 25
- Шевильяр Камилл Пауль Александр (1859—1923) — французский дирижер и композитор. I: 481

- Шевченко Тарас Григорьевич (1814—1861) — украинский поэт, художник. I: 474, 480
- Шекспир Вильям (1564—1616). II: 56, 90, 106, 143
 «Гамлет», пьеса. II: 56
 «Венецианский купец», пьеса. II: 90
 «Король Лир», пьеса. II: 143
 «Макбет», пьеса. II: 143
- Шелли Перси Биши (1792—1822) — английский поэт-романтик. I: 476
- Шеллинг Фридрих (1775—1854) — немецкий философ. II: 144
- Шёрг Франц (р. в 1871 г.) — скрипач, основатель Брюссельского струнного квартета. I: 215
- Шереметьевский Алексей Петрович — преподаватель Московской консерватории. I: 174, 175
- Шестакова Людмила Ивановна (1816—1906) — сестра М. И. Глинки. I: 380
- Шехонский (Сомов), см. Сомов Е. И.
- Ширинский Сергей Петрович (р. в 1903 г.) — виолончелист, профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР. I: 445
- Шишкин Николай Егорович (1857 — ок. 1920 г.) — пианист, профессор Московской консерватории. I: 497; II: 31
- Шлецер Павел Юльевич (ок. 1840—1898) — пианист, профессор Московской консерватории. I: 285; II: 381—383
 Этюд, для фортепиано. II: 381—383
- Шмидт — дирижер. I: 60
- Шмуковский Дмитрий Александрович — с 1904 г. контрабасист оркестра Большого театра (Москва), преподаватель Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. II: 425
- Шнеефогт Георг (1872—1947) — финский виолончелист и дирижер. I: 51, 53
- Шнель — гимназист, товарищ старшего брата Н. А. Рахманиновой — А. А. Сатина. II: 379, 382
- Шопен Фридерик (1810—1849). I: 22, 35, 114, 199, 200, 210, 258, 259, 308, 375, 386, 433, 444, 472, 474, 479, 485—488, 490—494; II: 53, 75, 158, 160, 170, 200, 207, 208, 210, 212, 215, 217, 219, 224, 226, 232, 239, 250, 311, 314, 351, 363, 366, 436
 Баллада, для фортепиано. I: 486, 488; II: 217
 Баллада № 3, для фортепиано, As-dur, op. 47. I: 486, 488
 Баллада № 4, для фортепиано, f-moll, op. 52. I: 486, 491, 493
 Баркарола, для фортепиано, Fis-dur, op. 60. I: 210, 486, 488
 Вальс, для фортепиано. I: 210, 485—488
 Вальс, для фортепиано, Es-dur, op. 18. I: 486
 Вальс, для фортепиано, F-dur, op. 34. I: 486
 Вальс, для фортепиано, Des-dur, op. 64, № 1. I: 486
 Вальс, для фортепиано, Ges-dur, op. 70, № 1. I: 486
 Вальс, для фортепиано, Des-dur, op. 70, № 3. I: 487
 Вальс, для фортепиано, As-dur. I: 488
 «Желание девушки», для голоса и фортепиано. II: 75

«Колыбельная», для фортепиано, Des-dur, op. 57. I: 474
 Мазурка, для фортепиано. I: 210, 488, 490, 491, 494; II: 239
 Мазурка, для фортепиано, a-moll. I: 492
 Мазурка, для фортепиано, As-dur. I: 486, 488
 Мазурка, для фортепиано, f-moll, op. 7. I: 491
 Мазурка, для фортепиано, G-dur. I: 493
 Мазурка, для фортепиано, g-moll. I: 492, 493
 Мазурки, для фортепиано. I: 492
 Ноктюрн, для фортепиано. I: 210, 485—488, 491, 494
 Ноктюрн, для фортепиано, F-dur, op. 15, № 1. I: 487
 Ноктюрн, для фортепиано, Fis-dur, op. 15, № 2. I: 493
 Ноктюрн, для фортепиано, g-moll, op. 15, № 3. II: 314
 Ноктюрн, для фортепиано, Des-dur, op. 27, № 2. I: 486.
 491, 492
 Ноктюрн, для фортепиано, c-moll, op. 48, № 1. I: 258, 259
 Ноктюрн, для фортепиано, fis-moll, op. 48, № 2. I: 486
 Ноктюрн, для фортепиано, E-dur, op. 62, № 2. I: 494
 Полонез, для фортепиано. I: 485, 487, 488
 Полонез, для фортепиано, cis-moll, op. 26. I: 486
 Полонез, для фортепиано, c-moll, op. 40, № 2. I: 491, 493.
 II: 314
 Полонез, для фортепиано, fis-moll, op. 44. I: 488, 494
 Полонез, для фортепиано, As-dur, op. 53. I: 210
 Прелюдии, для фортепиано. I: 210
 Прелюдия, для фортепиано, a-moll, op. 28. I: 492
 Прелюдия, для фортепиано, b-moll, op. 28. I: 492
 Прелюдия, для фортепиано, C-dur, op. 28. I: 492
 Прелюдия, для фортепиано, c-moll, op. 28. I: 35, 479, 486;
 II: 170, 208, 351, 436
 Прелюдия, для фортепиано, D-dur, op. 28. I: 492
 Прелюдия, для фортепиано, Es-dur, op. 28. I: 492
 Прелюдия, для фортепиано, e-moll, op. 28. I: 492
 Прелюдия, для фортепиано, F-dur, op. 28. I: 492
 Прелюдия, для фортепиано, G-dur, op. 28. I: 492
 Прелюдия, для фортепиано, g-moll, op. 28. I: 492
 Прелюдия, для фортепиано, gis-moll, op. 28. I: 492
 Прелюдия, для фортепиано, H-dur, op. 28. I: 492
 Прелюдия, для фортепиано, h-moll, op. 28. I: 492
 Рондо, для фортепиано, Es-dur, op. 16. I: 487, 491
 Скерцо, для фортепиано. I: 472, 487, 488, 490
 Скерцо № 1, для фортепиано, h-moll, op. 20. I: 490
 Скерцо № 2, для фортепиано, b-moll, op. 31. I: 486
 Скерцо № 3, для фортепиано, cis-moll, op. 39. I: 486—488.
 491, 493
 Соната № 2, для фортепиано, b-moll, op. 35. I: 22, 210, 444,
 486—488, 491—493; II: 207, 210, 212, 232, 366
 Соната № 3, для фортепиано, h-moll, op. 58. I: 492
 Тарантелла, для фортепиано, As-dur, op. 43. I: 488, 490.
 491
 Фантазия, для фортепиано, f-moll, op. 49. I: 487
 Экспромт, для фортепиано, I: 490

- Экспромт № 1, для фортепиано, As-dur, op. 29. I: 486
 Экспромт № 3, для фортепиано, Ges-dur, op. 51. I: 494
 Этюд, для фортепиано. II: 250
 Этюд, для фортепиано, E-dur, op. 10, № 3. I: 487, 493
 Этюд, для фортепиано, c-moll, op. 10, № 12. I: 308
 Этюд, для фортепиано, op. 25. I: 487
 Этюд, для фортепиано, As-dur, op. 25, № 1. I: 472
 Этюд, для фортепиано, e-moll, op. 25, № 5. I: 492, 493
 Этюд, для фортепиано, gis-moll, op. 25, № 6. I: 308
 Этюд, для фортепиано, cis-moll, op. 25, № 7. I: 492
 Этюд, для фортепиано, Des-dur, op. 25, № 8. I: 308
 Этюд, для фортепиано, a-moll, op. 25, № 11. I: 492
 Этюд, для фортепиано, c-moll, op. 25, № 12. I: 487, 492
 Этюд, для фортепиано, c-moll. I: 308, 472, 492
 Этюды, для фортепиано. I: 199, 200, 210, 308, 487; II: 311
 Шопен Ф.— Лист Ф.
 «Возвращение на родину», транскрипция для фортепиано.
 I: 488, 492
 «Желание девушки», транскрипция для фортепиано. I: 488,
 492; II: 75
 Шор Давид Соломонович (1867—1942) — пианист, дирижер, композитор, основатель Московского трио и педагог. I: 199, 425
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич (р. в 1906 г.) — композитор, пианист, профессор Ленинградской и Московской консерваторий, заслуженный деятель искусств РСФСР, народный артист РСФСР, народный артист СССР. II: 296
 Симфония № 7, C-dur, op. 60. II: 296
 Шостаковский Петр Адамович (1853—1916) — пианист, дирижер, педагог, один из основателей Московского филармонического общества. I: 298
 Шофер С. В. Рахманинова, см. Комаров.
 Шпет Густав Густавович (1879—1940) — философ. II: 139
 Шредер Иоганн Фридрих (ум. 1852 г.) — основатель фортепианной фабрики в Петербурге. I: 279, 308
 Штейнберг Максимилиан Осеевич (1889—1946) — композитор, профессор Ленинградской консерватории. I: 384
 Штейнер Рудольф (1861—1925) — основатель и теоретик немецкого религиозно-мистического течения антропософов. II: 141
 Штраус Иоганн (1825—1899) — композитор и дирижер. I: 213, 266, 441, 485, 487, 491; II: 82, 210
 Вальсы. I: 213
 «Летучая мышь», оперетта. II: 82
 Оперетты. I: 266
 Штраус И.— Годовский Л.
 Вальс, транскрипция для фортепиано. I: 441
 «Жизнь артиста», транскрипция для фортепиано. I: 487
 Штраус И.— Грюнфельд А.
 Вальсы, транскрипции для фортепиано. I: 213
 Штраус И.— Таузинг К.
 Вальс, транскрипция для фортепиано. I: 485, 491
 Вальс-каприз, транскрипция для фортепиано, № 1. I: 487

- Штраус И.—Шульц-Эвлер А.
«Прекрасный голубой Дунай», транскрипция для фортепиано. I: 487
- Штраус Рихард (1864—1949) — немецкий композитор и дирижер.
I: 482, 484; II: 180, 431
«Дон-Жуан», симфоническая поэма, ор. 20. I: 484; II: 180, 431
«Тиль Уленшпигель», симфоническая поэма, ор. 28. I: 482, 484
- Шуберт Франц (1797—1828). I: 114, 210, 249, 278, 280, 488, 492—494; II: 75, 226, 228, 272, 357, 421
Рондо, для фортепиано, D-dur. I: 488, 492
Симфонии. I: 280
Фантазия, для фортепиано, C-dur, ор. 15. I: 210, 494
Экспромт, для фортепиано, G-dur, ор. 90, № 3. I: 494
Экспромт, для фортепиано, as-moll, ор. 90, № 4. I: 492, 493; II: 226, 228
- Шуберт Ф.—Лист Ф.
«Баркарола», транскрипция для фортепиано. I: 210
Вальс, см. «Венские вечера»
«Венские вечера», вальс-каприз, для фортепиано, Des-dur, № 4. I: 210, 494
«Лесной царь», транскрипция для фортепиано. I: 210
«Серенада», транскрипция для фортепиано. I: 114, 488, 492; II: 75
Фантазия, обработка для фортепиано с оркестром, C-dur, ор. 15. I: 494
«Форель», транскрипция для фортепиано. I: 492, 493
- Шуберт Ф.—Рахманинов С. В.
«Куда», песня, ор. 25, № 2, транскрипция для фортепиано. I: 488, 491
- Шульц-Эвлер Андрей (1852—1905) — польский пианист, композитор и педагог, профессор Краковской музыкальной школы. I: 487
- Шуман Клара (1819—1896) — немецкая пианистка, жена Р. Шумана. II: 232
- Шуман Роберт (1810—1856). I: 112, 114, 210, 216, 249, 258, 267, 278, 280, 375, 433, 445, 486, 488, 491—493; II: 210, 226, 227, 272, 357
Andante и вариации, для двух фортепиано, B-dur, ор. 46. I: 216
«Арабески», для фортепиано, ор. 18. I: 488
«Бабочки», для фортепиано, ор. 2. I: 486, 493
«Два гренадера», для голоса и фортепиано, ор. 49, № 1. I: 267
«Карнавал», для фортепиано, ор. 9. I: 488; II: 210
Концерт, для фортепиано с оркестром, a-moll, ор. 54. I: 112
«Крейслериана», для фортепиано, ор. 16. I: 210, 445
«Листки из альбома», для фортепиано, ор. 124. I: 488
«Новеллетта», для фортепиано, fis-moll, ор. 21, № 8. I: 114, 488, 492, 493
«Ночные пьесы», для фортепиано, ор. 23. I: 491

Симфонии. I: 280

«Симфонические этюды», для фортепиано, ор. 13. I: 488

Фантазия, для фортепиано, C-dur, ор. 17. II: 357

«Я не сержусь», для голоса и фортепиано, ор. 48, № 7. I: 267

Шуман Р.— Лист Ф.

«Посвящение», транскрипция для фортепиано. I: 488

Шуман Р.— Тауэиг К.

«Контрабандист», транскрипция для фортепиано. I: 488
492; II: 227

Шурик, см. Вивьен А. А.

Щербачев Николай Владимирович (р. в 1853 г.) — композитор и пианист. II: 74, 75

Парафразы на тему «Собачьего вальса», для фортепиано (коллективное сочинение). II: 74, 75

Шукин Сергей Иванович (р. в 1854 г.) — московский купец-миллионер, меценат и коллекционер произведений новой французской живописи (К. Моне, П. Сезан, П. Гоген, А. Матисс и др.) II: 430

Эберг Эрнест Александрович — владелец нотного и музыкального магазина (Москва). I: 408; II: 430

Эйген — певица (сопрано), артистка Русской оперы (Киев), первая исполнительница партии Земфiry в опере «Алеко» Рахманинова при постановке этой оперы в Киеве (1893). I: 474

Эйгес Константин Романович (1875—1950) — композитор, пианист, педагог, основатель и директор Музыкальной школы имени А. А. Ярошевского (Москва, 1919—1926), преподаватель Мариинского училища и Музыкального училища имени Гнесиных (Москва). II: 430

Эйхенвальд Антон Александрович (1875—1952) — дирижер, композитор, народный артист Башкирской АССР. II: 432

Экснер Станислав Каспарович (р. в 1859 г.) — пианист, директор и преподаватель Музыкального училища Саратовского отделения Русского музыкального общества. I: 353, 500

Элланская (урожд. Сундстрем) Маргарита Михайловна (р. в 1888 г.) — пианистка, библиотекарь. I: 3, 6, 424—430, 432—433, 475, 502, 504; II: 422

Эллис (литературный псевдоним Кобылинского Льва Львовича) (р. в нач. 1880-х гг.) — поэт, переводчик и критик. II: 430

Эллис Чарлз (1856—1937) — американский импресарио Рахманинова, глава концертного бюро. I: 56, 60, 61

Эмилий Карлович, см. Метнер Э. К.

Энгель Юлий Дмитриевич (1868—1927) — музыкальный критик, композитор. I: 239—241, 298, 385; II: 176, 177, 430

«Энох и сын» — издательская фирма. II: 202

Эпплэ Ольга — подруга Н. А. Рахманиновой. I: 321

Эрдели Ксения Александровна (р. в 1882 г.) — арфистка, солистка оркестра Большого театра (Москва, 1900—1907, 1919—1938).

- профессор Московской консерватории, народная артистка РСФСР. I: 425
- Эрдмансдерфер Макс (1848—1905) — дирижер, профессор Московской консерватории (1882—1883), дирижер симфонических собраний Московского отделения Русского музыкального общества (1882—1889) и Петербургского отделения Русского музыкального общества (1895—1897). I: 215, 494
- Эспозито Евгений Доминикович — дирижер и композитор, главный дирижер Русской частной оперы (Москва, 1897—1898). I: 31, 32, 294—296
- Юлий Дмитриевич, см. Энгель Ю. Д.
- Юлий Иванович, см. Крейцер Ю. И.
- Юлия Аркадьевна, см. Зилоти Ю. А.
- Юм Давид (1711—1776) — шотландский философ. II: 144
- Юнг Карл Густав (р. в 1875 г.) — швейцарский ученый-психиатр и психолог, ученик и последователь З. Фрейда. II: 145
- Юра, см. Сидоров Ю. А.
- Юргенсон Борис Петрович (1868—1935) — совладелец музыкально-издательской фирмы, основанной его отцом — П. И. Юргенсоном. II: 18
- Юргенсон Григорий Петрович (1872—1936) — совладелец музыкально-издательской фирмы, основанной его отцом — П. И. Юргенсоном. II: 18
- Юргенсон Петр Иванович (1836—1904) — основатель музыкально-издательской фирмы, член дирекции Московского отделения Русского музыкального общества. I: 241, 477; II: 18, 51
- Яворский Болеслав Леопольдович (1879—1942) — музыкальный теоретик, пианист, педагог. I: 3, 229, 230, 495
- Яковлев Леонид Георгиевич (1858—1919) — певец (баритон), артист Мариинского театра (Петербург). I: 474
- Ямик Николай Густавович — с 1897 г. флейтист оркестра Большого театра (Москва). II: 425
- Янов М. — поэт. I: 473
- Ян-Рубан Анна Михайловна (ум. в 1953 г.) — певица (сопрано). II: 161, 430
- Ярославский Емельян Михайлович (1878—1943) — революционер, старый большевик, академик, постоянный сотрудник ряда журналов и газет. II: 142
- Ярошевский Адольф Адольфович (1863—1910) — пианист, профессор Московской консерватории. I: 221, 298, 474; II: 102, 430
- Яссер Иосиф Самойлович (р. в 1893 г.) — органист, дирижер, музыковед, доктор музыки, председатель Нью-Йоркской секции Американского музыкального общества (1935—1937). I: 3, 9, 85; II: 322—344, 444—446
- Ястребцев Василий Васильевич (1866—1934) — автор мемуаров «Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове», друг Н. А. Римского-Корсакова. I: 387

УКАЗАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЙ С. В. РАХМАНИНОВА,
УПОМИНАЕМЫХ В НАСТОЯЩЕМ СБОРНИКЕ

- «Алеко», опера в одном действии (без ор.). I: 8, 24—26, 128, 129, 184, 218, 221, 234, 235, 248, 282, 306, 318, 321, 337, 348, 374, 276—378, 380, 431, 432, 443, 444, 463, 473, 474, 497, 500, 505; II: 6, 31, 40, 187, 213, 240—243, 345, 354, 432, 437, 439
- «Ангел», хор для женских или детских голосов, ор. 15, № 6. I: 421, 476; II: 350
- Andante, для струнного оркестра. I: 26, 473
- «Арион», для голоса и фортепиано, ор. 34, № 5. I: 483, 506; II: 134, 353
- «Ау», для голоса и фортепиано, ор. 38, № 6. I: 466, 485, 506; II: 167, 168, 354
- «Баркарола», из сюиты для двух фортепиано в четыре руки, ор. 5, № 1. I: 26; II: 348
- «Баркарола», для фортепиано, ор. 10, № 3. I: 226, 335, 486, 494; II: 6, 86, 187, 349, 426
- «Баркарола», для фортепиано в четыре руки, ор. 11, № 1. II: 349
- «Буря» для голоса и фортепиано, ор. 34, № 3. I: 483; II: 134, 353
- «В душе у каждого из нас», для голоса и фортепиано, ор. 34, № 2. I: 483; II: 134, 191, 353
- «В моей душе», для голоса и фортепиано, ор. 14, № 10. I: 476; II: 350
- «В молитвах неусыпающую», духовный концерт для четырех голосов (без ор.). I: 26, 474; II: 348
- «В молчанье ночи тайной», для голоса и фортепиано, ор. 4, № 3. I: 255, 473; II: 348
- «Вальс», для фортепиано, ор. 10, № 2. I: 486; II: 349
- «Вальс», для фортепиано в четыре руки, ор. 11, № 4. II: 349
- «Вальс», для фортепиано в шесть рук (без ор.). I: 255

- «Вальс», из сюиты для двух фортепиано, ор. 17, № 2. I: 333;
II: 351
- Вариации для фортепиано. II: 369
- Вариации на тему Корсали, для фортепиано, ор. 42. I: 85, 92, 461,
462, 488; II: 208, 217, 231, 235, 324—328, 437
- Вариации на тему Шопена, для фортепиано, ор. 22. I: 35, 479, 486;
II: 170, 208, 351, 355, 436
- «Венгерский танец», для скрипки и фортепиано, ор. 6, № 2. II: 348
- «Весенние воды», для голоса и фортепиано, ор. 14, № 11, I: 412—
415, 476, 484; II: 86, 350
- «Весна», кантата для баритона, смешанного хора и оркестра, ор. 20.
I: 34, 38, 42, 106, 384, 387, 478, 479, 481; II: 161, 351
- «Ветер перелетный», для голоса и фортепиано, ор. 34, № 4. I: 483,
506; II: 134, 353
- «Вокализ», для голоса и фортепиано, ор. 34, № 14. I: 42, 483;
II: 35, 36, 48—49, 151, 353
- Вокальные произведения, не опубликованные автором. I: 498
- Вокальные сольные произведения. I: 184
- «Воскрешение Лазаря», для голоса и фортепиано, ор. 34, № 6.
I: 483; II: 134, 191, 353
- «Восточный танец», для виолончели и фортепиано, ор. 2, № 2.
I: 25, 473, 488; II: 348
- «Восточный эскиз», для фортепиано (без ор.). I: 488, 490—493;
II: 217—219
- «Все отнял у меня», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 2. I: 480,
499, 506; II: 352
- «Всенощное бдение», для смешанного хора, ор. 37. I: 47, 223, 395,
409, 485; II: 315, 320, 354, 367, 445
- «Вступление», из сюиты для двух фортепиано, ор. 17, № 1. I: 333;
II: 351
- Вторая сюита для двух фортепиано, см. Сюита для двух фортепиано,
ор. 17.
- «Вчера мы встретились», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 13.
I: 466, 480, 499; II: 191, 352
- Гавот, для фортепиано, ор. 1 (по старой нумерации опусов). I: 471
- «Давно в любви», для голоса и фортепиано, ор. 14, № 3. I: 476;
II: 66, 350
- «Давно ль, мой друг», для голоса и фортепиано, ор. 4, № 6.
I: 473; II: 348
- «Два прощанья», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 4. I: 480,
499; II: 352
- Две пьесы, для скрипки и фортепиано, ор. 6. I: 26, 235; II: 348
- «Deus meus», мотет для шестиголосного хора (без ор.). I: 442
- «Диссонанс», для голоса и фортепиано, ор. 34, № 13. I: 483, 506;
II: 134, 353
- «Дитя, как цветок, ты прекрасна», для голоса и фортепиано, ор. 8,
№ 2. I: 474; II: 349
- «Дума», для голоса и фортепиано, ор. 8, № 3. I: 474; II: 349
- Духовный концерт, см. «В молитвах неусыпающую».

- «Есть много звуков», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 1. I:480, 499, 506; II:352, 359, 360
- «Задремали волны», для хора женских или детских голосов, ор. 15, № 4. I:477; II:350
- «Здесь хорошо», для голоса и фортепиано, ор. 21, № 7. I: 412—415, 466, 478; II:32, 86, 351
- «И ночь, и любовь», из сюиты для двух фортепиано в четыре руки, ор. 5, № 2. I:26; II:348
- «Ивушка», см. «Ночью в саду у меня».
- «Из Евангелия от Иоанна», для голоса и фортепиано (без ор.). II:354
- «Икалось ли тебе, Наташа», для голоса и фортепиано. 1:317—320
- «К детям», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 7. I:480, 499, 506; II:352, 364
- «К ней», для голоса и фортепиано, ор. 38, № 2. I:466, 485, 506; II:354
- Каденция к Венгерской рапсодии № 2 Листа, для фортепиано. I:58, 486, 487
- «Как мне больно», для голоса и фортепиано, ор. 21, № 12. I:478; II:351
- «Какое счастье», для голоса и фортепиано, ор. 34, № 12. I:483, 506; II:134, 353
- Камерные произведения. I:184
- «Каприччио на цыганские темы», для симфонического оркестра, ор. 12. I:28, 260, 336, 463, 464, 474—476; II:350
- Квартет, для двух скрипок, альты и виолончели (без ор., незаконченный). I:473
- «Князь Ростислав», поэма для симфонического оркестра (без ор.). I:472
- «Колокола», поэма для оркестра, хора и голосов соло, ор. 35. I:45, 46, 60, 96, 99, 105, 106, 109, 110, 244, 245, 271, 356, 358, 359, 392, 456, 457, 460, 467, 468, 484, 505; II: 17, 130—132, 135—141, 153, 161, 251, 354, 355, 365—367
- «Кольцо», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 14. I:353, 480, 499; II:352
- Концерт для фортепиано с оркестром. I:98, 322
- Концерт № 1, для фортепиано с оркестром, *fis-moll*, ор. 1. I:22, 23, 49, 57, 60, 97, 98, 100, 101, 105, 107, 110, 184, 220, 221, 233, 255, 363, 364, 375, 376, 438, 444, 467, 471, 472, 485; II: 6, 7, 17, 207, 208, 347, 349, 369, 396, 397, 436
- Концерт № 2, для фортепиано с оркестром, *c-moll*, ор. 18. I:34, 38, 39, 41, 42, 45, 46, 48, 51—54, 57, 60, 64, 67, 79, 85, 86, 93, 95, 96, 98, 100, 105, 107, 110, 112, 116, 184, 243, 263, 268, 278, 330, 332—335, 376, 379, 384, 393, 397, 412, 413, 422, 436, 438, 446, 450, 451, 456, 467, 477, 481, 485, 498, 499, 502—505; II:7—9, 17, 22, 25, 69, 71, 113, 116, 139, 178, 185, 186, 208, 234, 251, 320, 346, 351, 356, 363, 364, 366, 368, 369, 371, 422, 427, 431—433

- Концерт № 3, для фортепиано с оркестром, d-moll, op. 30. I: 41, 42, 45—48, 54, 60, 64, 67, 85, 86, 89, 93, 95, 98, 105, 110, 184, 376, 392, 438, 446, 455, 456, 467, 482, 503; II: 17, 161, 186, 208, 225, 234, 341, 342, 353, 363, 368, 369, 435, 445
- Концерт № 4, для фортепиано с оркестром, g-moll, op. 40. I: 76, 79, 92, 101, 111, 112, 184, 249, 461, 462, 467, 487; II: 203, 204, 257, 369, 436
- Концерты, для фортепиано с оркестром. I: 98, 184, 438, 467; II: 17, 369
- «Король Лир», неосуществленный замысел музыки к трагедии В. Шекспира. II: 143
- «Крысолов», для голоса и фортепиано, op. 38, № 4. I: 466, 485, 506; II: 32, 133, 167—169, 354
- «Lied», для виолончели и фортепиано (без op.), см. «Песня»
- Литургия святого Иоанна Златоуста, для четырехголосного смешанного хора, op. 31. I: 42, 45, 142, 143, 356, 394—396, 482; II: 95, 96, 353, 427
- Мазурка, для фортепиано, op. 10, № 7. II: 349
- «Маргаритки», для голоса и фортепиано, op. 38, № 3. I: 466, 485, 506; II: 168, 169, 226, 227, 354
- Мелкие фортепианные произведения. I: 41
- «Мелодия», для голоса и фортепиано, op. 21, № 9. I: 478; II: 351
- «Мелодия», для фортепиано, op. 1 (по первоначальной нумерации опусов). I: 471
- «Мелодия», для фортепиано, op. 3, № 3. I: 27, 362, 486, 487, 494; II: 348
- «Мелодия», для фортепиано, op. 10, № 4. II: 349
- «Молитва», для голоса и фортепиано, op. 8, № 6. I: 474; II: 349
- «Монна Ванна», незавершенная опера. I: 394, 460, 506
- «Morceaux de fantaisie» (Пьесы-фантазии), для фортепиано, op. 3 (5). I: 27, 362; II: 348
- «Morceaux de salon» (Салонные пьесы), для фортепиано, op. 10 (7). I: 27, 28; II: 349
- Мотет, см. «Deus meus».
- «Муза», для голоса и фортепиано, op. 34, № 1. I: 483, 506; II: 112—115, 133, 134, 353
- «Музыка», для голоса и фортепиано, op. 34, № 8. I: 483; II: 134, 353
- Музыкальные моменты, для фортепиано op. 16 (6). I: 33, 259, 444, 476, 477, 490, 492; II: 161, 171, 350, 358, 432
- Музыкальный момент, для фортепиано. I: 490, 492; II: 432
- Музыкальный момент, для фортепиано, b-moll., op. 16, № 1. II: 350
- Музыкальный момент, для фортепиано, es-moll, op. 16, № 2. II: 161, 171, 350
- Музыкальный момент, для фортепиано, h-moll., op. 16, № 3. II: 350
- Музыкальный момент, для фортепиано, e-moll, op. 16, № 4. I: 259, 444; II: 350
- Музыкальный момент, для фортепиано, Des-dur, op. 16, № 5. II: 350
- Музыкальный момент, для фортепиано, C-dur, op. 16, № 6. II: 350

«Мы отдохнем», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 3. I:480, 499;
II:352

«На смерть чижика», для голоса и фортепиано, ор. 21, № 8. I:131,
478; II:351

«Над свежей могилой», для голоса и фортепиано, ор. 21, № 2.
I:478; II:351

«Не верь мне, друг», для голоса и фортепиано, ор. 14, № 7. I: 412—
415, 476; II: 350

«Не может быть», для голоса и фортепиано, ор. 34, № 7. I:466, 483,
506; II:134, 353

«Не пой, красавица», для голоса и фортепиано, ор. 4, № 4. I:261,
473; II:264, 348

«Неволя», хор для женских или детских голосов, ор. 15, № 5. I: 477
II:350

Новые романсы, см. Шесть стихотворений, ор. 38

Ноктюрн, для фортепиано, *fis-moll* (без ор.), № 1. I:471

Ноктюрн, для фортепиано, *F-dur* (без ор.), № 2. I:471

Ноктюрн, для фортепиано, *c-moll* (без ор.), № 3. I:471

Ноктюрн, для фортепиано, ор. 10, № 1. II:349

«Ночка», хор для женских или детских голосов, ор. 15, № 2. I:476,
477; II: 350

«Ночь печальна», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 12. I:352, 480,
499; II:352, 358

«Ночью в саду у меня», для голоса и фортепиано, ор. 38, № 1.
I:466, 485, 506; II:35, 133, 167—169, 354

«О, не грусти», для голоса и фортепиано, ор. 14, № 8. I:371, 476,
500; II: 350

«О, нет, молю, не уходи», для голоса и фортепиано, ор. 4, № 1.
I: 472, 473; II: 195, 348

«Оброчник», для голоса и фортепиано, ор. 34, № 11. I:483; II:134,
191, 353

«Она, как полдень, хороша», для голоса и фортепиано, ор. 14, № 9.
I:476; II:350

«Они отвечали», для голоса и фортепиано, ор. 21, № 4. I: 312, 478;
II:351

Оркестровые пьесы, см. *Andante* и *Scherzo*.

«Остров мертвых», симфоническая поэма, ор. 29. I:38, 41, 42, 105,
112, 116, 392, 404, 455, 468, 481, 482, 505; II:251, 327, 353,
369

«Островок», для голоса и фортепиано, ор. 14, № 2. I:476; II:32, 350

«Отрывок из А. Мюссе», для голоса и фортепиано, ор. 21, № 6.
I:384—385, 412—415, 466, 478, 506; II:351

«Пантелей-целитель», смешанный хор (без ор.). I:313, 337, 441, 442,
498; II:354

Первая сюита, см. Фантазия («Картины») ор. 5.

Песни, I:20

«Песня» («Lied»), для виолончели и фортепиано (без ор.). I:255,
497

- «Письмо К. С. Станиславскому», для голоса и фортепиано (без ор.).
I:39, 481, 482; II:85, 354
- «Покинем, милая», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 5. I:480, 499;
II:352
- «Полишинель», для фортепиано, ор. 3, № 4. I: 27, 494; II: 6, 159,
186, 348, 432, 434
- Полонез, для фортепиано в шесть рук, неосуществленный замысел.
I:255
- Полька, см. в разделе — транскрипции, переложения и обработки —
«Итальянская полька»
- «Полька В. Р.», см. в разделе — транскрипции, переложения и обра-
ботки
- «Полюбила я на печаль свою», для голоса и фортепиано, ор. 8, № 4.
I:474; II:349
- «Пора», для голоса и фортепиано, ор. 14, № 12. I:476; II:350
- «Пощады я молю», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 8. I:352, 480,
499; II: 352
- «Пред иконой», для голоса и фортепиано, ор. 21, № 10. I:478;
II: 351
- Прелюдии, для фортепиано. I: 271, 392, 467, 488; II: 186, 187, 226,
347, 358, 432
- Прелюдии, для фортепиано, ор. 23 (10). I: 35, 224, 479, 486—488,
491, 494; II: 72, 73, 217, 346, 352, 358, 359, 426, 427
- Прелюдии, для фортепиано, ор. 32 (13). I:42, 356, 456, 482, 486,
488, 491; II:353, 426
- Прелюдия, для виолончели и фортепиано, ор. 2, № 1. I:25, 473;
II:348
- Прелюдия, для фортепиано. I:338, 351, 434, 487, 490, 491, 494
- Прелюдия, для фортепиано, es-moll, ор. 1 (по первоначальной нуме-
рации опусов). I:471
- Прелюдия, для фортепиано, cis-moll, ор. 3, № 2. I:27, 33, 58, 59,
220, 221, 235, 304, 378, 474, 486—488, 494; II:6, 72, 186, 198,
227, 348, 421, 434
- Прелюдия, для фортепиано, fis-moll, ор. 23, № 1. I:488; II:217, 352
- Прелюдия, для фортепиано, B-dur, ор. 23, № 2. I:486, 488, 491;
II:352, 359
- Прелюдия, для фортепиано, d-moll, ор. 23, № 3. II:346, 352
- Прелюдия, для фортепиано, D-dur, ор. 23, № 4. II:72, 73, 352, 359
- Прелюдия, для фортепиано, g-moll, ор. 23, № 5. I:487, 488, 491;
II:72, 73, 352, 426
- Прелюдия, для фортепиано, Es-dur, ор. 23, № 6. I:224; II:352, 426
- Прелюдия, для фортепиано, c-moll, ор. 23, 7. II:352
- Прелюдия, для фортепиано, As-dur, ор. 23, № 8. II:352
- Прелюдия, для фортепиано, es-moll, ор. 23, № 9. II:352
- Прелюдия, для фортепиано, Ges-dur, ор. 23, № 10. II:352
- Прелюдия, для фортепиано, C-dur, ор. 32, № 1. I: 456, 482; II: 353
- Прелюдия, для фортепиано, b-moll, ор. 32, № 2. I:482, 487, 491;
II:353
- Прелюдия, для фортепиано, E-dur, ор. 32, № 3. I:482; II:353, 426
- Прелюдия, для фортепиано, e-moll, ор. 32, № 4. I:482; II:353

- Прелюдия, для фортепиано, G-dur, op. 32, № 5. I:456, 482, 486, 488;
II:353, 426
- Прелюдия, для фортепиано, f-moll, op. 32, № 6. I:482; II:353
- Прелюдия, для фортепиано, F-dur, op. 32, № 7. I:482; II:353
- Прелюдия, для фортепиано, a-moll, op. 32, № 8. I:482, 491; II:353
- Прелюдия, для фортепиано, A-dur, op. 32, № 9. I:482; II:353
- Прелюдия, для фортепиано, h-moll, op. 32, № 10. I:482; II:353
- Прелюдия, для фортепиано, H-dur, op. 32, № 11. I:482; II:353
- Прелюдия, для фортепиано, gis-moll, op. 32, № 12. I:456, 482, 488;
II:353, 426
- Прелюдия, для фортепиано, Des-dur, op. 32, № 13. I:482; II:353
- «Проходит все», для голоса и фортепиано, op. 26, № 15. I: 352, 480,
499; II: 352
- Пьеса, для фортепиано в шесть рук, см. Вальс, для фортепиано в
шесть рук
- Рапсодия на тему Паганини, для фортепиано с оркестром, op. 43.
I:92—101, 103, 105, 107, 110, 112, 118, 461, 462, 489, 490;
II:231, 235, 247, 251, 257, 258, 329, 330, 363, 438, 441
- «Речная лилея», для голоса и фортепиано, op. 8, № 1. I:474; II:349
- «Романс», для скрипки и фортепиано, op. 6, № 1. II:348
- «Романс», для струнного квартета. I:473
- «Романс», для фортепиано, fis-moll, op. 1 (по первоначальной нуме-
рации опусов). I: 471
- «Романс», для фортепиано, op. 10, № 6. II:349
- «Романс», для фортепиано в четыре руки, op. 11, № 5. II:349
- «Романс», из сюиты для двух фортепиано, op. 17, № 3. I: 333;
II: 351
- «Романс», для фортепиано в шесть рук (без op.). I:255
- Романсы для голоса и фортепиано. I:52, 184, 240, 241, 320, 386,
387, 412, 415, 430, 438; II: 6, 31—33, 35, 65, 66, 79, 132, 161,
347, 358, 364, 424
- Романсы, для голоса и фортепиано, op. 4 (6). I:25, 255, 261, 472,
473; II: 195, 264, 348
- Романсы, для голоса и фортепиано, op. 8 (6). I:26, 261, 466, 474;
II:349
- Романсы, для голоса и фортепиано, op. 14 (12). I: 33, 261, 371,
412—415, 476, 484, 500; II: 32, 66, 86, 350
- Романсы, для голоса и фортепиано, op. 21 (12). I:34, 131, 267, 271,
279, 312, 337, 357, 412—415, 441, 442, 466, 477—479, 484, 506;
II: 27, 32, 71, 72, 86, 97, 159, 190, 199, 229, 351, 354, 358, 426,
434
- Романсы, для голоса и фортепиано, op. 26 (15). I:38, 352, 353, 412—
415, 466, 480, 499, 506; II:32, 86, 191, 352, 358—360, 364
- Романсы, для голоса и фортепиано, op. 34 (14). I:42, 356, 466, 483,
506; II: 17, 32, 35, 36, 48—49, 112—115, 133, 134, 151, 191,
353
- Романсы, для голоса и фортепиано, op. 38 (6), см. Шесть стихотво-
рений, для голоса и фортепиано, op. 38
- «Русская песня», для фортепиано в четыре руки, op. 11, № 3. II:349
- «Русские песни», см. «Три русские песни», op. 41

«Русская рапсодия», для двух фортепиано в четыре руки (без ор.)
I:375, 445, 472, 500

«Светлый праздник», из сюиты для двух фортепиано в четыре руки,
ор. 5, № 4. I:26, 123; II:348

«Сей день я помню», для голоса и фортепиано, ор. 34, № 10. I:483,
506; II:32, 35, 134, 353

Семь фортепианных пьес, см. «Morceaux de salon»

«Серенада», для фортепиано, ор. 3, № 5. I:27, 486, 487; II:348
Симфонии. II:374

Симфонические произведения. I:184, 386

«Симфонические танцы», для оркестра, ор. 45. I:96, 101, 108, 109,
112, 116—119, 128—129, 461, 462; II:258, 259, 283, 330, 445

Симфония № 1, d-moll, ор. 13. I:9, 29, 30, 33, 243, 262, 263, 287—
289, 292, 298, 302, 318, 364, 365, 381—384, 436, 441, 451, 464,
465, 475, 476, 501, 506; II:7, 10, 112—114, 167, 195, 229, 350,
355, 369, 374

Симфония № 2, e-moll, ор. 27. I:38, 41, 42, 105, 112, 234, 384, 387,
388, 392, 455, 458, 480—482, 503; II:347, 352, 372, 431

Симфония, № 3, a-moll, ор. 44. I:94, 96—98, 101, 105, 106, 110,
112, 118, 438, 461, 462, 468, 491; II:234, 235, 247, 258, 330,
370, 372, 373, 438

«Сирень», для голоса и фортепиано, ор. 21, № 5. I:271, 357, 441,
442, 478; II:27, 32, 71, 72, 86, 159, 199, 351, 354, 358, 426,
434

Скерцо, для струнного квартета. I:473

Scherzo, для струнного оркестра. I:26, 473

Скерцо, для фортепиано в четыре руки, ор. 11, № 2, II:349

«Скупой рыцарь», опера в трех картинах, ор. 24. I: 9, 37, 184, 338,
346, 347, 388—390, 454, 479, 505; II: 191, 352, 423

«Слава», для фортепиано в четыре руки, ор. 11, № 6. II:349

«Славься», хор для женских или детских голосов, ор. 15, № 1.
I:476, 477; II:350

«Слезы», из сюиты для двух фортепиано в четыре руки, ор. 5, № 3.
I:26, 256; II:348

«Сон», для голоса и фортепиано, ор. 8, № 5. I:261, 466, 474; II:349

«Сон», для голоса и фортепиано, ор. 38, № 5. I:466, 485, 506; II:133,
167, 168, 354

Соната № 1, для фортепиано, d-moll, ор. 28. I:38, 455, 481, 494;
II:186, 352

Соната № 2, для фортепиано, b-moll, ор. 36. I:42, 168, 356, 392,
483, 486, 488; II: 54, 170, 207, 354, 426, 432, 434

Соната, для фортепиано и виолончели, g-moll, ор. 19. I:34, 58, 184,
238, 244, 351, 393, 451, 478, 479, 496; II:7, 187, 351, 432

Сонаты, для фортепиано. I:467

«Сосна», хор для женских или детских голосов, ор. 15, № 3. I:421,
476, 477; II:350

«Судьба», для голоса и фортепиано, ор. 21, № 1. I:34, 267, 279,
337, 477, 478, 484; II:97, 190, 229, 351

«Сумерки», для голоса и фортепиано, ор. 21, № 3. I:478; II:351

Сюита, для двух фортепиано в четыре руки, см. «Фантазия» («Картины»)

Сюита, для двух фортепиано в четыре руки, ор. 17. I: 34, 41, 42, 184, 330—336, 393, 449—450, 451, 477; II: 7, 95, 347, 351, 369

Сюиты, для двух фортепиано в четыре руки, см. Сюита, ор. 17, и «Фантазия» («Картины»), ор. 5

Тарантелла, из сюиты для двух фортепиано в четыре руки, ор. 17, № 4. I: 333; II: 95, 351

«Тебя так любят все», для голоса и фортепиано, ор. 14, № 6. I: 476; II: 350

«Три русские песни», для хора и симфонического оркестра, ор. 41. I: 76, 77, 92, 101, 461, 462, 468; II: 234, 247, 257, 438

Трио, см. «Элегическое трио», для фортепиано, скрипки и виолончели (без ор.).

Трио, см. Элегическое трио «Памяти великого художника», для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 9

«Ты знал его», для голоса и фортепиано, ор. 34, № 9. I: 483; II: 134, 191, 353

«У моего окна», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 10. I: 352, 466, 480, 499, 506; II: 32, 86, 352, 358

«Уж ты, нива моя», для голоса и фортепиано, ор. 4, № 5. I: 473; II: 348

«Утес», фантазия для симфонического оркестра, ор. 7. I: 26, 27, 33, 303, 304, 364, 380, 381, 436, 474, 500, 501; II: 348, 349, 355, 356, 438

«Утро», для голоса и фортепиано, ор. 4, № 2. I: 473; II: 348

«Фантазия» («Картины»), для двух фортепиано в четыре руки, ор. 5. I: 26, 27, 123, 184, 256, 277, 378, 421, 450, 474; II: 221, 347—349, 369, 438

«Фантастическая пьеса», для фортепиано (без ор.). I: 504

«Фантастические пьесы», см. «Morceaux de fantaisie»

«Фонтан», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 11. I: 480, 499; II: 352

Фортепианные произведения. I: 41, 184, 240, 241; II: 6, 31, 421

«Франческа да Римини», опера в двух картинах с прологом и эпилогом, ор. 25. I: 9, 10, 37, 184, 338, 346, 347, 388, 454, 479, 480, 505; II: 33, 34, 40, 41, 64—65, 352, 369, 423, 424

Фугетта, для фортепиано (без ор.). I: 441, 442, 503

Хоровые произведения. I: 184

«Христос воскрес», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 6. I: 412—415, 480, 499; II: 352

«Цыганы», см. «Алеко»

«Цыганское каприччио», см. «Каприччио на цыганские темы»

Шесть пьес для фортепиано, см. Музыкальные моменты

Шесть пьес для фортепиано в четыре руки, ор. 11. I: 28, 474; II: 349

Шесть стихотворений, для голоса и фортепиано, ор. 38. I: 47, 356, 466, 485, 506; II: 32, 35, 133, 134, 165, 167—170, 354

Шесть хоров, для женских или детских голосов, ор. 15. I:33, 476, 477; II:350

«Элегическое трио», для фортепиано, скрипки и виолончели (без ор.). I:23, 24, 445, 472, 504

Элегическое трио «Памяти великого художника», для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 9. I:27, 39, 184, 235, 236, 241, 276, 378, 379, 392, 463, 474, 481, 499, 504; II:157, 159, 187, 349, 432

«Элегия», для фортепиано, ор. 3, № 1. I: 27, 378, 494; II: 186, 348, 426, 432, 434

«Эти летние ночи», для голоса и фортепиано, ор. 14, № 5. I:476; II: 350

«Этюд-картина», для фортепиано. I:491, 492

«Этюд-картина», для фортепиано, f-moll, ор. 33, № 1. I: 482, 491; II: 353, 426

«Этюд-картина», для фортепиано, C-dur, ор. 33, № 2. I:482; II:353, 426

«Этюд-картина», для фортепиано, c-moll, ор. 33, № 3. I:482, 483, 487; II:353

«Этюд-картина», для фортепиано, a-moll, ор. 33, № 4, вошедший позднее в ор. 39 как № 6. I:482, 483, 487, 492, 493, II:353, 354

«Этюд-картина», для фортепиано, d-moll, ор. 33, № 5. I:482, 483; II:353

«Этюд-картина», для фортепиано, es-moll, ор. 33, № 6. I:482, 487, 491; II:353, 426

«Этюд-картина», для фортепиано, Es-dur, ор. 33, № 7. I:482, 487; II:353, 426

«Этюд-картина», для фортепиано, g-moll, ор. 33, № 8. I:482, 491; II:353

«Этюд-картина», для фортепиано, cis-moll, ор. 33, № 9. I:482, 491; II:353, 426

«Этюд-картина», для фортепиано, c-moll, ор. 39, № 1. I:485; II:354

«Этюд-картина», для фортепиано, a-moll, ор. 39, № 2. I: 485, 487, 492, 493; II:353, 354

«Этюд-картина», для фортепиано, fis-moll, ор. 39, № 3. I:485; II:354

«Этюд-картина», для фортепиано, h-moll, ор. 39, № 4. I:485, 493; II:354

«Этюд-картина», для фортепиано, es-moll, ор. 39, № 5. I:485, 487, 493; II:354

«Этюд-картина», для фортепиано, a-moll, ор. 39, № 6, первоначально существовавший как ор. 33, № 4. I: 482, 483, 485; II: 353, 354

«Этюд-картина», для фортепиано, c-moll, ор. 39, № 7. I:485; II:354

«Этюд-картина», для фортепиано, d-moll, ор. 39, № 8. I:485; II:354

«Этюд-картина», для фортепиано, D-dur, ор. 39, № 9. I:485, 493; II:354

«Этюды-картины», для фортепиано, ор. 33. I:42, 356, 482, 483, 487, 491; II:174, 353, 426, 434

«Этюды-картины», для фортепиано, ор. 39. I: 47, 356, 482, 483, 485, 486; II: 354, 355

«Этюды-картины», для фортепиано. I: 392, 467, 486; II: 170, 360, 361, 363, 432

«Юмореска», для фортепиано, ор. 10, № 5. I:492—494; II:186, 226, 227, 349

«Я был у ней», для голоса и фортепиано, ор. 14, № 4. I:476; II:350

«Я жду тебя», для голоса и фортепиано, ор. 14, № 1. I:261, 476; II:350

«Я не пророк», для голоса и фортепиано, ор. 21, № 11. I:478; II:351

«Я опять одинок», для голоса и фортепиано, ор. 26, № 9. I:352, 480, 499; II:352

ТРАНСКРИПЦИИ, ПЕРЕЛОЖЕНИЯ И ОБРАБОТКИ

С. В. РАХМАНИНОВА

Бах И. С. — Соната для скрипки соло, E-dur, транскрипция для фортепиано I:114, 488, 492, 493; II:226

Бейер Ф. — «La Rieuse», Polca Badine, ор. 303, транскрипция для фортепиано, известная под названием «Полька В. Р.». I:486; II:72, 75, 188, 284, 354, 426, 432, 434, 443

Бизе Ж. — Менуэт из музыки к драме А. Додэ «Арлезианка», транскрипция для фортепиано. I:486, 487

«Итальянская полька», обработка для фортепиано в четыре руки. I:136, 269; II: 191, 205, 206

Крейслер Ф. — «Муки любви», вальс, транскрипция для фортепиано. I:486, 491, 492

«Радость любви», вальс, транскрипция для фортепиано. I:492

Мендельсон Ф. — Скерцо из музыки к комедии В. Шекспира «Сон в летнюю ночь», транскрипция для фортепиано. I:488, 491; II:226

Мусоргский М. П. — Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка», транскрипция для фортепиано. I:486, 487, 491

«Полька В. Р.», см. Бейер Ф. — La Rieuse

Рахманинов С. В. — Andante, переложение части («Романс») струнного квартета для струнного оркестра. I:473

— «Маргаритки», романс, ор. 38, № 3, транскрипция для фортепиано. I: 492, 493; II: 226, 227

— «Сирень», романс, ор. 21, № 5, транскрипция для фортепиано. I:488, 492; II:71, 72, 159, 199, 354, 426, 434

— Скерцо, переложение части (Scherzo) струнного квартета для струнного оркестра. II:473

Smith — «The Star-Spangled Banner», транскрипция для фортепиано. I:58

Чайковский П. И. — «Колыбельная песня», ор. 16, № 1, транскрипция для фортепиано. I:112, 114, 492

— «Спящая красавица», балет, переложение для фортепиано в четыре руки. I:255; II:381, 390, 394

«Чоботы», украинская народная песня, обработка для хора a cappella. I:504

Шуберт Ф. — «Куда», песня, ор. 25, № 2, транскрипция для фортепиано. I:488, 491

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Том II

| | |
|---|-------|
| Ф. И. Шаляпин и С. В. Рахманинов. Фотография 1916 года (собственность И. Ф. Шаляпиной) . . | 16—17 |
| Программа концерта с участием Ф. И. Шаляпина, С. В. Рахманинова и О. фон Бремзена, состоявшегося в Москве 15 декабря 1899 года (филиал ГЦММК) | 16—17 |
| Программа спектакля «Самсон и Далила», состоявшегося в Москве 12 октября 1897 года. Первое выступление Рахманинова-дирижера в Русской частной опере (Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва) | 32—33 |
| Программа московской премьеры оперы «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова, состоявшейся 30 января 1898 года под управлением Рахманинова (Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва) | 32—33 |
| С. В. Рахманинов. Фотография 1910-х годов (ГЦММК). | 32—33 |
| Автограф первой страницы (первой редакции) «Вокализа» Рахманинова (Вокально-творческий кабинет имени народной артистки СССР А. В. Неждановой, Москва) | 48—49 |
| Программа концерта А. В. Неждановой и С. В. Рахманинова, состоявшегося в Москве 11 ноября 1912 года в пользу недостаточных слушателей Высших женских курсов. Карандашные пометки на программе сделаны А. В. Неждановой (Вокально-творческий | |

| | |
|--|---------|
| кабинет имени народной артистки СССР А. В. Неждановой, Москва) | 48—49 |
| Дарственная надпись на клавире оперы «Франческа да Римини» Рахманинова: «Первой исполнительнице «Франчески» Надежде Васильевне Салиной искренно благодарный автор. 11-го января 1906» (Государственный дом-музей П. И. Чайковского, Клин) | 64—65 |
| Программа концерта С. В. Рахманинова из произведений А. Н. Скрябина, состоявшегося в Москве 18 ноября 1915 года (ГЦММК) | 64—65 |
| А. И. Зилоти и С. В. Рахманинов. Фотография 1902 года (ГЦММК) | 96—97 |
| С. В. Рахманинов (с платком на голове) и З. А. Прибыtkова (рядом с ним, справа) в кругу семьи А. И. Зилоти на даче в Финляндии. Фотография 1915 года (собственность З. А. Прибыtkовой) | 96—97 |
| С. В. Рахманинов. Фотография 1913 года (ГЦММК) | 112—113 |
| Автограф первой страницы романа «Муза» Рахманинова с посвящением «R. E.» (М. С. Шагинян) (ГЦММК) | 112—113 |
| С. В. Рахманинов среди деятелей Грузии. Слева направо, сидят: С. Г. Мирзоев, С. В. Рахманинов, В. Р. Вильшау, К. А. Миньяр; стоят: А. Г. Гурко и В. А. Семигалов. Фотография 1911—1915 годов (Библиотека Тбилисской государственной консерватории) | 176—177 |
| С. В. Рахманинов. Фотография 1910-х годов с дарственной надписью: «Милой моей крестнице Ирине Шаляпиной. С. Р. 1-е апреля 1917» (собственность И. Ф. Шаляпиной) | 176—177 |
| С. В. Рахманинов. Фотография 1920-х годов с дарственной надписью: «Ириночке Шаляпиной с пожеланием полноты счастья. От крестного отца С. Рахманинова. 9 января 1922» (собственность И. Ф. Шаляпиной) | 192—193 |
| С. В. Рахманинов и Б. Ф. Шаляпин у портрета композитора работы Б. Ф. Шаляпина. Фотография 1940 года (ГЦММК) | 192—193 |
| С. В. Рахманинов. Фотография (ГЦММК) | 208—209 |
| С. В. Рахманинов. Фотография 1930-х годов (ГЦММК) | 208—209 |
| С. В. Рахманинов со своей внучкой С. П. Волконской. Фотография с дарственной надписью: «Владимиру Робертовичу Вильшау. Софийка Волконская и С. Р. 21 августа 1930» (ГЦММК) | 224—225 |
| С. В. Рахманинов со своими дочерьми: полулежит — Ирина, сидит — Татьяна. Фотография 1924 года (ГЦММК) | 224—225 |

| | |
|---|---------|
| На даче у С. В. Рахманинова в Клерфонтене. Слева направо: Ф. Ф. Шаляпин, М. А. Чехов, Н. А. Рахманинова, Ф. И. Шаляпин и С. В. Рахманинов. Фотография начала 1930-х годов (ГЦММК) | 288—289 |
| С. В. Рахманинов. Фотография конца 1930 — начала 1940-х годов (ГЦММК) | 288—289 |
| Дом в Беверли-Хиллсе, где умер С. В. Рахманинов. Фотография 1942 года (ГЦММК) | 304—305 |
| Могила С. В. Рахманинова на кладбище в Кенсико близ Нью-Йорка. Фотография (ГЦММК) | 304—305 |
| В лондонской квартире М. В. Брайкевича, слева направо: Н. А. и С. В. Рахманиновы, Н. К. и А. М. Метнеры. Фотография 1938 года (ГЦММК) | 368—369 |
| С. В. Рахманинов за дирижерским пультом. Фотография начала 1940-х годов (ГЦММК) | 368—369 |
| В. Д. Скалон и Н. А. Сатина. Фотография 1890-х годов (ГЦММК) | 384—385 |
| Имение Ивановка Тамбовской губернии. Фотография (ГЦММК) | 384—385 |

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| <i>И. Гофман</i> | 3 |
| <i>А. Ф. Гедике. Памятные встречи</i> | 5 |
| <i>Е. Р. Винтер-Рожанская. Из воспоминаний</i> | 21 |
| <i>И. А. Бунин. С. В. Рахманинов</i> | 29 |
| <i>А. В. Нежданова. О Рахманинове</i> | 31 |
| <i>Н. В. Салина. Из воспоминаний «Жизнь и сцена»</i> | 38 |
| <i>Н. Д. Телешов. Из «Записок писателя»</i> | 43 |
| <i>М. М. Багриновский. Памяти С. В. Рахманинова</i> | 45 |
| <i>Ю. С. Никольский. Из воспоминаний</i> | 50 |
| <i>Э. А. Прибыткова. С. В. Рахманинов в Петербурге-Петро- граде</i> | 59 |
| <i>Мариэтта Шагинян. Воспоминания о С. В. Рахманинове</i> . . | 100 |
| <i>Н. Г. Райский. Из воспоминаний о встречах с С. В. Рахма- ниновым</i> | 175 |
| <i>А. Н. Александров. Мои встречи с С. В. Рахманиновым</i> . . | 178 |
| <i>Н. А. Андрианова-Ряднова. С. В. Рахманинов в Грузии</i> . . | 184 |
| <i>И. Ф. Шаляпина. Памяти С. В. Рахманинова</i> | 190 |
| <i>Д. Барклай.</i> | 196 |
| <i>А. Дж. и Е. Сваны. Воспоминания о С. В. Рахманинове</i> . . | 202 |
| <i>Л. Я. Нелидова-Фивейская. Из воспоминаний о С. В. Рахма- нинове</i> | 236 |
| <i>С. Т. Коненков. Воспоминания о С. В. Рахманинове</i> | 244 |
| <i>Н. А. Малько. Рахманинов — дирижер</i> | 249 |
| <i>Е. К. Сомова</i> | 253 |
| <i>Е. М. Малышева</i> | 261 |
| <i>Н. Б. Мандровский</i> | 266 |
| <i>А. и Ж. Торпы</i> | 269 |
| <i>Г. Н. Иванова</i> | 274 |

| | |
|--|-----|
| А. В. Грейнер | 278 |
| Ч. Сполдинг | 281 |
| Б. Ф. Шаляпин. Как я писал портрет Сергея Васильевича Рахманинова | 283 |
| Е. И. Сомов | 286 |
| Ф. Ф. Шаляпин | 291 |
| О. Г. Мордовская | 301 |
| А. Херст | 309 |
| Н. К. Метнер. С. В. Рахманинов | 317 |
| И. С. Яссер. Мое общение с Рахманиновым | 322 |
| Б. В. Асафьев. С. В. Рахманинов | 345 |
| Приложения | |
| В. Д. Скалон. Дневник (1890 год) | 377 |
| F. Behr La Rieuse. Polca Badine | 414 |
| Примечания | 421 |
| Именной указатель | 449 |
| Указатель сочинений С. В. Рахманинова, упоминаемых в настоя- щем сборнике | 525 |
| Список иллюстраций | 536 |

ВОСПОМИНАНИЯ О РАХМАНИНОВЕ

Том II

Редактор Т. Соколова. Техн. редактор Л. Рунова
Корректор Я. Фунтикова

А 05917 Подп. к печати 3/V — 1961 г. Формат 84 × 108¹/₃₂. Бум. л. 8,75.
Печ. л. 28,7. Уч.-изд. л. 30,4 (включая вклейки). Заказ 595. Цена 1 р. 79 к.
Отпечатано с набора типографии № 6 в Московской типографии № 8
Мосгорсовнархоза. Москва, 1-й Рижский пер., 2

ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

| | Страница | Стр а | Напечатано | Следствия |
|--------|----------|------------|--|---|
| Том I | 487 | 10 снизу | Бах-Бузони | Бах-Таузиг |
| » | 488 | 2—3 снизу | Рахманинов — Скерцо; Мендельсон- Рахманинов | Рахманинов — Вариации на тему Корелли оп. 42, две Прелюдии; Бородин — Скерцо; Мендельсон-Рахмани- нов. |
| Том II | 63 | 4—5 снизу | 25 сентября 1914» ¹ . С. Р. | С. Р. 25 сентября 1914» ¹ . |
| » | 169 | 9—10 снизу | 20-е сентября 1916» ¹⁹ . С. Р. | С. Р. 20-е сентября 1916» ¹⁹ . |

1р. 79к

МУЗТМЗ - 1964