

«ЛЕРМОНТОВСКИЙ СЮЖЕТ» В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ РАХМАНИНОВА

– Что такое музыка?! <...>

Это любовь!

Сестра музыки – это поэзия, а мать ее – грусть!

С. Рахманинов (1932) [1, т. 2, 343].

В этой истории поэзия, музыка и любовь соединились накрепко. Поэтому нам предстоит не только коснуться вопросов, целиком относящихся к сфере музыковедения, но и выйти в иные пределы, где так и тянет дать волю воображению. Впрочем, кто сказал, что музыкально-исторической науке все это категорически противопоказано?

Какое место в духовном мире композитора занимали Лермонтов и его творчество? Лежащие на поверхности факты не слишком впечатляют, и поначалу может показаться, что предложенная тема не стоит специального внимания. Современный исследователь приводит подсчеты: среди более 40 авторов текстов, избранных Рахманиновым для своих 83 романсов, нет бесспорного лидера. На первом месте – А. К. Толстой (6 романсов), далее идут Фет и Тютчев (по 5), Пушкин и Ратгауз (по 4) [2, 52]. Можно еще упомянуть шесть романсов на стихи Плещеева (из Гейне, Шевченко, Гете), можно прибавить еще два романа, обнаруженные позднее, но это мало что изменит. При таком подходе, в число очевидных поэтических предпочтений композитора Лермонтов не входит. Не встретить у Рахманинова и признания, подобного балакиревскому: «Дышу Лермонтовым... Лермонтов из всего русского сильнее на меня действует... Мы совпадаем во многом...» (письмо из Ессентуков от 25 июля 1862 г. [3, 166]). Кстати сравнить: 12 из 46 романсов, то есть более четверти, Балакирев написал на стихи своего кумира.

Однако если расширить зону поиска и учесть не только романсы, но *все* сочинения, в которых Рахманинов так или иначе соприкасается с поэзией Лермонтова, картина несколько изменится. Таких сочинений набирается шесть. Перечислим их в хронологическом порядке:

1890 – «У врат обители святой», романс

1891–1892 – Монолог Арбенина

1893 – «Утес», фантазия для симфонического оркестра

1893 – «Баркарола» из Фантазии (Сюиты № 1) для двух фортепиано

1895–1896 – «Сосна», «Ангел» – два номера из Шести хоров для женских или детских голосов.

Шесть сочинений, созданных *молодым* Рахманиновым на протяжении сравнительно *короткого времени*, – здесь уже есть повод для размышлений. Ни на одном из более поздних этапов не было у него подобной концентрации интереса к лирике какого-либо одного автора. В начальный же период творчества никто из поэтов не занял столь значительного места.

Это – факты, которые безусловно перевешивают отсутствие собственноручно зафиксированных признаний музыканта в пристрастии к поэзии Лермонтова. Если же ориентироваться не на высказывания композитора (написавший многие сотни писем, он, как известно, крайне редко раскрывал свой внутренний мир), а на свидетельства современников, то избранная тема перестанет казаться случайной.

Лермонтов, несомненно, принадлежал к числу любимых рахманиновских поэтов. Об этом в один голос говорят близкие композитора. Дочь, И. Волконская, сообщает: полюбив Пушкина и Лермонтова в ранней молодости, он сохранил это чувство до конца своих дней [4, 207]. А Л. Скалон (по мужу Ростовцова) утверждает, что в 1890-е годы, которыми и датированы названные сочинения, Лермонтов был ему даже ближе, чем Пушкин [5, т. 1, 237]. Когда Л. Толстой в разговоре с Рахманиновым резко отозвался о Лермонтове (наряду с Пушкиным и Бетховеном), тот перестал навещать великого писателя, хотя продолжал ставить его творчество чрезвычайно высоко [5, т. 2, 209]. Лермонтов оказался в числе тех русских поэтов, в отношении к которым мгновенно сошлись Рахманинов и Бунин во время их первой встречи в 1900 году [5, т. 2, 29]. Уже в 1913 году грузинская княгиня Л. Орбелиани подарила музыканту выполненный ею перевод «Демона» на французский язык – после того как заметила, что рассказ об этой ее работе вызвал его интерес [5, т. 2, 171]. Учитывая, что Рахманинов не знал в совершенстве французского, логично предположить: предметом интереса был не столько труд княгини, сколько объект перевода. Наконец, произведения Лермонтова фигурируют среди неосуществленных оперных замыслов композитора. В частности, по новелле «Бэла» из «Героя нашего времени» Чехов написал для Рахманинова либретто, от которого тот был вынужден *с сожалением* отказаться [6, 148].

Как хорошо известно, между литературными (читательскими) вкусами композитора и собственно творческими импульсами может возникать значительный зазор, а иногда и пропасть. Случай Рахманинова – из их числа. Списки любимых литераторов и тех, к чьему творчеству он обращался, либо не совмещаются, либо число обращений к тому или иному автору далеко не соответствует градусу читательских симпатий. Сказанное касается не только поэтов, но и прозаиков. Шекспир, Толстой, Достоевский, ко-

которые значатся среди его литературных пристрастий, не взволновали композиторского воображения; один из самых душевно близких – Чехов – проинтонирован Рахманиновым лишь однажды (романс «Мы отдохнем»). В то же время А. Толстой, имеющий относительно более высокий «рейтинг», в числе любимцев не упоминается, кажется, ни разу.

В своей приверженности к Лермонтову Рахманинов ничем не выделялся среди современников и старших собратьев. Поэта открыли для музыки еще при его жизни – в частности, Гурилев, Титов; затем новая страница в историю вокальной «лермонтовщины» была вписана Варламовым, Глинкой, Даргомыжским. Во второй половине XIX – начале XX века множество сочинений на стихи и сюжеты поэта создали А. Рубинштейн (оперы, романсы, хоры), уже упомянутый Балакирев, Кюи, Римский-Корсаков, Глазунов, Аренский, Гречанинов, Танеев, Метнер, то есть практически все крупные мастера двух-трех поколений. Это не удивительно. К 1890-м годам Лермонтов широко издавался как признанный классик, выходили письма, мемуары, биографические работы. Юбилей 1891 года (50 лет со дня гибели) породил поистине «девятый вал» публикаций разного рода.

Что и как «услышал» композитор в поэзии Лермонтова? Что касается выбора текстов, то Рахманинов и тут не отличается каким-то особым подходом. По данным справочника «Лермонтов в музыке», к стихотворению «На севере диком...», «Утес», «Нищий», «Ангел» обращались многие десятки, сотни композиторов. К примеру, три из названных стихотворений использованы Метнером, современником и другом Рахманинова. Таким образом, композитор фактически повторил лермонтовский «репертуар» своей эпохи [7].

Далеко не во всем, что вполне естественно, совпадают образные миры композитора и поэта. Одни поэтические мотивы Рахманинову органически чужды – таковы сарказм и гнев, богоборчество и «демонизм», мщение, дерзновенная жажда свободы, странничество (немало постранствовавший в жизни, Рахманинов по складу природы был человеком, склонным к постоянству «места» – дома, ландшафта). Другие, казалось бы, типично «свои» художественные идеи, к примеру, ориентальные мотивы, он у Лермонтова словно не расслышал и избирал для их воплощения тексты иных авторов. Третьи, тоже «свои», Рахманинов, при всем желании, у Лермонтова не нашел бы: образы весеннего обновления, торжествующего ликования, тихого восторга от красоты и гармонии мироздания. Четвертые, при некоторой близости, трактованы совершенно иначе – образы сна, мятежного протеста против всемогущей анонимной силы или столь важный для обоих образ Родины. Рахманинов, в отличие от Лермонтова, покинувший от-

чизну, вряд ли мог бы вдохновиться строкой: «Прощай, немытая Россия...». Пятое, вполне лермонтовские темы, звучат в бестекстовых опусах и не ассоциируются прямо с творчеством поэта (ср.: [8, 290–312]).

Но и ряд сближений не так уж короток. Об одних из них еще будет сказано ниже, о других упомянем сейчас. Это – известная общность биографических обстоятельств, которая могла осознаваться Рахманиновым: острая нехватка в детстве и отрочестве родительской ласки, тепла домашнего очага, которая отчасти компенсировалась у обоих любовью и заботой бабушек.

История отношений Рахманинова с лирикой Лермонтова содержит, однако, несколько загадочных эпизодов.

Первый из них датирован 1906 годом. В письме Н. Морозову читаем: «Теперь по поводу программы для орк[естровой] фантазии. Это не „На севере диком“? т. е. не „Сосна и пальма“ или Север и Юг? Программа мне нравится, но не скажу чтобы очень» [1, т. 1, 414]. Произведение так и не было написано. Но главное в другом: Рахманинов пишет другу так, будто забыл собственное произведение, созданное на эти стихи десятью годами ранее, будто забыл, что «Сосна» и «Ангел» исполнялись хором воспитанниц Мариинского училища – под руководством Н. Морозова и под аккомпанемент самого Рахманинова [5, т. 1, 388]! Забыл о том, что пять из Шести хоров, включая «Сосну», публиковались, и он проявлял заботу о своевременной присылке корректур [1, т. 1, 533]. Объяснить этот эпистолярный пассаж трудно. Действительно, забыл? – Невозможно поверить: о чудесах рахманиновской памяти ходили легенды; даже чужие сочинения, один раз услышанные, он помнил многие десятилетия. Дружеская мистификация? – Но с какой целью? (К сожалению, нам не известно, как реагировал на это послание Н. Морозов). Да и самый тон письма говорит не в пользу такой версии.

Эпизод второй. Летом 1916 года М. Шагинян передала Рахманинову тетрадь со специально подобранными поэтическими текстами: 15 стихотворений Лермонтова и 26 – «новых поэтов» [5, т. 2, 152]. Как известно, из последних родился 38-й опус, которому суждено было стать итоговым в вокальном наследии композитора. Первые же, рекомендованные «текстмейстером» (так, полушутя, однажды назвал ее Рахманинов), надо полагать, хорошо осведомленной о литературных симпатиях своего корреспондента, были оставлены без внимания, а сам отказ от них – без какого бы то ни было комментария; по крайней мере, ни в письмах к М. Шагинян, ни в ее воспоминаниях о Рахманинове об этом не говорится ни слова.

Наконец, уже в марте 1941 года, когда в Советском Союзе готовились отметить столетие гибели поэта, по-видимому, отвечая на просьбу сообщить о своих лермонтов-

ских сочинениях, Рахманинов пишет: «Не надеясь на свою память, пересмотрел все свои романсы. К моему удивлению, на слова Лермонтова ни одного романса не оказалось. Зато вспомнил, что у меня есть хоровой номер для женских голосов... „Ангел“. Этих хоровых номеров у меня под рукой нет, а потому я не могу проверить, имеются ли там еще другие номера с лермонтовским текстом» [1, т. 3, 191]. Снова вопросы: неужели и впрямь забыл о «Сосне» – при том, что помнит о сочиненном тогда же и вошедшем в тот же сборник «Ангеле»? Мог ли выпустить из памяти Монолог Арбенина и романс «У врат обители святой»?

Все изложенное подводит к предположению: лермонтовский «сюжет» в творчестве Рахманинова – особый. Адекватно «прочитать» его, по нашему убеждению, можно лишь с помощью фактов биографии композитора.

Настало время уточнить – одно упоминание лермонтовских стихов в эпистолярной Рахманинова все же имеется: «...Напишите мне поскорее, поскорее письмо и (если это можно) чтобы ваши сестры хоть по строчке приписали бы мне, и тогда я буду вполне доволен. Только тогда смирится души моей тревога, и я буду в состоянии в небесах видеть Бога» [1, т. 1, 157]. Здесь вольно цитируется последняя строфа стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...»:

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, –
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога...

Это письмо 1890 года, как и большинство писем нескольких последующих лет, адресовано сестрам Скалон. Напомним, что их мать, Елизавета Александровна – родная сестра Александра Александровича Сатина, женатого на тетке Рахманинова, Варваре Аркадьевне (родной сестре отца). Родство не близкое, но вполне просматриваемое. Его можно объяснить проще: А. А. Сатин приходился дядей одновременно и барышням Скалон, и Сергею Васильевичу. Рахманинов называл их сестренками, четвероюродными кузинами.

Они познакомились весной или в начале лета 1890 года в семье Сатиных, которая приютила юношу, оставшегося после разрыва с Н. С. Зверевым без крыши над головой. Сестры с матерью заехали в Москву по пути из Петербурга в имение А. А. Сатина – Ивановку, где намеревались провести лето. Рахманинову было тогда семнадцать лет, старшей из сестер, Наталье, – двадцать два года, Людмиле – шестнадцать, Вере – пятнадцать лет. Угрюмый, неразговорчивый, Сережа им «положительно не понравился»

[5, т. 1, 232]. Но летом, в Ивановке, они сошлись теснее и подружились. Это лето круто изменило жизнь Рахманинова. Уютная усадьба с большим парком, фруктовым садом и прудом неподалеку, налаженный семейный быт и доброе отношение к нему родни, идеальные условия для работы, – все это должно было бальзамом пролиться на его душевные раны, нанесенные неурядицами в собственной семье и дорого стоившим ему уходом из зверевского пансиона.

В Ивановке собралось много детей и молодежи: кроме перечисленных, – два сына и две дочери Сатиных, А. Зилоти с женой (и маленькими детьми), да еще наезжавшие на несколько дней гости, гувернантки... Нетрудно представить, как сам воздух вокруг этой компании вибрировал от ежедневно вскипавших увлечений, флиртов, юношеских влюбленностей. Как говорится, все были влюблены во всех. «Но все это было несерьезно, мимолетно», – успокаивает посвященная композитору монография [9, 40].

Утверждаем с глубокой убежденностью: по крайней мере, – за одним исключением. Отношения Рахманинова и Верочки Скалон – Веры Дмитриевны, как надлежало обращаться к ней молодым людям их круга, – не были флиртом и не были мимолетными. История любви хорошо прослеживается по опубликованным документам. После лета, проведенного в Ивановке, их ждали короткие встречи с большими перерывами. Тем не менее, сильное чувство радовало и мучило их не менее семи-восьми лет – для этого возраста и в «предложенных обстоятельствах» срок немалый! Лето 1891 года Рахманинов провел в Ивановке, но петербургские родственники туда не приезжали. В конце года он побывал на рождественских каникулах в Петербурге, останавливался у матери, но почти все время проводил в семье Скалон. В 1892 году они, судя по всему, не виделись (ожидавшаяся поездка Сергея в имение Скалон Игнатово не состоялась). Осенью 1893-го Е. Скалон с дочерьми «дней на десять» заезжали в Москву [5, т. 1, 235]. Лето 1894-го Рахманинов вновь проводит в Ивановке, там же гостят Наталия и Людмила, но слабая здоровьем Вера – на лечении за границей. Летом 1895-го – они снова рядом вместе в Ивановке; чувство, отнюдь не угасшее, вспыхивает с новой силой. 1896-й, кажется, прошел в разлуке. Летом 1897 года молодые люди съезжаются в имении Скалон в Нижегородской губернии... Осенью 1899 года Вера вышла замуж за друга детства Сергея (!) Петровича Толбузина.

Сохранившиеся письма и воспоминания существенно дополняют печальный хронограф, преисполняют его живыми неподдельными переживаниями. По-своему уникальный документ – дневник 15-летней Веры, который она вела в первое ивановское лето. Он трогательно запечатлел переживания совсем юной девушки, открывающей для себя, что она любит и любима [5, т. 2, 377-413]. Наивность и очаровательная непосред-

ственность полуробенка, о которых с полным основанием пишет публикатор [5, т. 1, 8], воспринимаются совсем иначе в свете воспоминаний сестры Людмилы, записанных ею спустя почти шесть десятилетий, когда обоих героев уже не было в живых: «Перед свадьбой она сожгла более ста Серезиных писем. Она была верной женой и нежной матерью, но забыть и разлюбить Серезю ей не удалось до самой смерти» [5, т. 1, 247]. Еще одно красноречивое признание того же мемуариста, относящееся к событиям 1897 года: «Мои родители пригласили Серезю к себе в имение Игнатово... Мама все откладывала день отъезда... и у сестры Верочки от волнения и нетерпения даже разыгралась нервная лихорадка. Температура доходила до 40°. Наконец, решено было, что мы с Татушей (Наталией. – А. С.) поедem раньше и захватим в Москве Серезю. Когда Вера получила телеграмму, что мы все трое выехали в Игнатово, она успокоилась и выздоровела» [5, т. 1, 242–243].

Письма же Рахманинова к кузинам поистине потрясают запечатленной в них душевной драмой, и это при том, что до нас не дошли сто самых важных. По обоснованному предположению В. Брянцевой, родители, по-видимому, поначалу запрещали Вере переписываться с ним [10, 67]. Молодой человек адресует по форме к старшим сестрам, чаще к рассудительной Наталии, избранной себе в поверенные, либо ко всем трем одновременно, но едва ли не за каждой строкой встает скрытый истинный адресат – Вера – Психопатушка, «беленькая», Брикушка. О том, что в сознании влюбленного адресаты путались, свидетельствует характерная описка в цитированном письме: он начинает его общим приветствием «хорошим, дорогим генеральшам», заканчивает призывом к Наталии («чтобы ваши сестры хоть по строчке приписали бы мне»), но подразумевает, конечно, ЕЁ. Он с нетерпением ждет ее приписок, передает ей поклоны, иронизирует; иногда подлинные чувства вырываются наружу:

«Теперь мне остается вам написать одну важную вещь, которую я вам уже давно хотел сообщить и которую прошу держать в секрете. Вы знаете... Психопатушка... Она такая бе-ленькая» ([1, т. 1, 157]; пунктуация и правописание подлинные).

«Расскажите о серьезном разговоре между Брикушей и Серг[еем] Петровичем? Расскажите, т. е. напишите обстоятельно об этом последнем вопросе. Вы себе представить не можете, как меня интересует все, что касается Брикуши и Сергея Петровича (!!!)» ([1, т. 1, 162]; восклицательные знаки в скобках принадлежат Рахманинову).

«Вы бы мне, между прочим, рассказали о Брикушке, потом о Психопатушке, потом о беленькой, потом о Вере Дмитриевне. Ужасно мне интересно слушать об этом» [1, т. 1, 163] и т. д. и т. п.

Это все – 1890 год. Рахманинов взрослеет, круг адресатов расширяется, но память все время возвращает его в счастливое ивановское лето, и письма к «сестренкам», с неизменным лейтмотивом, высказанным или подразумеваемым, – «Вера» – отправляются регулярно (около половины от общего числа опубликованных писем с 1890 по 1898 год).

Вера же – вероятно, под нажимом родителей или по иным причинам – подолгу молчит, заставляет ревновать, в чем-то упрекает, предлагает порвать отношения. На долю молодого музыканта «мук любви» выпало куда больше, чем «радости».

Летом 1893 года, которое Рахманинов проводит в имении супругов Лысиковых, окруженный их нежной и тактичной заботой, он сообщает Наталии:

«Как раз в эту минуту подходит к моему окну, около которого я вам пишу, хозяйка дома... и говорит мне такую странную фразу: „пошлите ей мой привет, поцелуйте ее“, затем немного отходит и добавляет: „только если она вас любит!“ Меня почему-то это ужасно поразило. Мне сделалось тяжело, больно! Бог знает что такое! Впрочем, все равно! <...> Вообще ни вас, ни кого другого она не знает и ничего ни об ком не слышала. Мне это ужасно странно! Что это значит?» [1, т. 1, 223].

После второго ивановского лета Рахманинов вновь – между отчаянием и надеждой, между сладко-горестными воспоминаниями, мыслями о том, что они – единственное, что ему осталось, и напряженным ожиданием ответного письма от Веры:

«...Вере я написал в этом сезоне не менее семи, восьми писем, но она завела полемику на эту тему и даже кончила свое последнее письмо просьбой, чтобы я ее позабыл (скорей) совсем. К чему это? (писать). Не пишу ей сейчас потому, что продолжать эти разговоры, даю честное слово, совершенно не в состоянии, по крайней мере, в данное время» [1, т. 1, 249]. (Комментатор целомудренно поясняет: «В это время Рахманинов был занят сочинением струнного квартета» [1, т. 1, 530]).

При общеизвестной сдержанности, «закрытости» Рахманинова, эти откровения дорогого стоят.

Просто удивительно, что биографы, касаясь этой истории, будто сговорились умалчивать, сглаживать, преуменьшать – вопреки изданным документам (!) – сам факт, силу и продолжительность чувства молодых людей. К примеру, Софья Сатина, самый информированный из первых биографов Рахманинова, Веру Скалон не упоминает ни разу. Ближе других подступает к истине В. Брянцева, но и она предпочитает ограничиваться более или менее туманными намеками. Даже такой видный специалист по Рахманинову и великолепный знаток документов как З. Апетян в одной из статей рискнула отрицать очевидное – то, что следует из опубликованных ею же писем и воспоминаний.

«Достаточно прочесть дневник В. Скалон, – заявляет она, – чтобы убедиться: отношения композитора с тремя сестрами во время их совместного пребывания в Ивановке были одинаково ровными, теплыми, дружескими...» [11, 75]. И дневник, и другие документы убеждают непредвзятого читателя как раз в обратном. О резонах уважаемых авторов остается только догадываться. (Вернее всего, эта «фигура умолчания» возникла еще при жизни Наталии Александровны, которой напоминания о Вере могли быть неприятны; потом биографы, близко связанные с семьей Рахманинова, возможно, оберегали родственные чувства дочерей; затем... затем «купюра» в жизнеописании великого музыканта стала привычной).

Любовь молодых людей была обречена изначально. О браке не могло быть и речи, и оба они не могли не понимать этого. Шестнадцатилетняя девушка тогда уже считалась на выданье, мужчинам жениться рано было не принято. Разделяло их и положение в обществе: Вера – генеральская дочь, Сергей – «бедный странствующий музыкант» (так он называл себя в письмах к кузинам), в те годы более чем стесненный в средствах. Его общественное и финансовое положение изменились к лучшему в конце 1890-х годов, но ждать так долго, без риска быть зачисленной в «старые девы», она не могла. По тогдашним меркам, она и так вышла замуж достаточно поздно, двадцати четырех лет (вспомним для примера, что Наталья Николаевна Пушкина в двадцать пять лет уже овдовела, имея на руках четверых детей; сам Рахманинов был четвертым ребенком у своей двадцатилетней матери, а разница в возрасте между родителями превышала десять лет).

Через три года после замужества Веры женился и Сергей Васильевич. Близкие родственники восприняли известие о браке как большую неожиданность [5, т. 1, 311]; даже мать невесты была растеряна [5, т. 1, 125]. Оба супружества зеркально отразились друг в друге: избранницей Рахманинова стала Наталия Сатина, которая знала его и была к нему привязана с двенадцатилетнего возраста, которая, подрастая, наблюдала его отношения с Верой (и Вере, и Сергею она доводилась двоюродной сестрой). «Она любила его с детских лет и, можно сказать, выстрадала его», – писала Л. Скалон (Ростовцова) [5, т. 1, 247]. Точно так же «выстрадал» Веру С. Толбузин, влюбленный в нее с юности.

Знал ли Рахманинов в те годы о том, что Лермонтов пронес сквозь всю жизнь любовь к одной женщине? Вполне вероятно, если допустить, что он интересовался не только его творчеством, но и личностью. Имя возлюбленной, Варвары Лопухиной, долгое время держалось биографами в тайне, но о роли, сыгранной ею в судьбе поэта, уже говорилось в книгах, вышедших к началу 1890-х годов, в частности, в первой полной,

систематической биографии Лермонтова, написанной П. Висковатовым [12] (между прочим, – либреттистом рубинштейновского «Демона»). Впрочем, в опубликованных с большой задержкой именно в 1890 году воспоминаниях родственника и близкого друга поэта А. Шан-Гирея имя было названо [13, 38, 418]. Сам Лермонтов, хотя и вывел ее в ряде произведений («Два брата», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени»), старательно мистифицировал читателя, уводил от разгадки прототипа, переименовав Варю в... Веру (!)

Учитывая эти факты, так ли уж далек был Рахманинов от возможного признания, аналогичного балакиревскому: «Мы совпадаем во многом...»?

Годы, прошедшие «под знаком» Веры Скалон, были одновременно и «лермонтовским периодом» в творчестве Рахманинова. Письмо, содержащее непрямую стихотворную цитату, – безусловно, отголосок первого ивановского лета. Людмила Скалон вспоминала: «Часто бывали у нас беседы и споры и на литературные темы», – и добавила уже упоминавшееся выше: «Любимым Сережиным поэтом был М. Ю. Лермонтов...» [5, т. 1, 237]. Нет сомнений, что сестры разделяли увлечение Рахманинова, а, возможно, что он их «заразил» им. Так, без кавычек, без комментариев, как тайный пароль, цитируют тем, кто заведомо все поймет, подхватит мысль на лету, настроится на ту же эмоциональную волну.

Напрашивается предположение – и это центральный тезис настоящих заметок, – что в сознании юного музыканта мучительная любовь к Вере соединилась с образами и настроениями лермонтовской поэзии. Слишком многие житейские условия разъединяли молодых людей. Тем более вероятно, что стихи любимого поэта воспринимались Рахманиновым как безусловный фактор единения, как потаенная связующая нить между ним и «далекой возлюбленной». А поскольку в разлуке они находились почти все время, – как своеобразное ее «замещение».

Если принять эту гипотезу, едва ли не все загадки нашего сюжета разъясняются сами собой, все факты становятся на свои места. В частности, странная «забывчивость» композитора относительно своих лермонтовских опусов выглядит так, будто он наложил табу на воспоминания о них, вытравил из памяти.

В свете сказанного особым смыслом наполняется неизбывная тяга Рахманинова к Ивановке: то было место, где он полюбил Веру и встретил ее взаимность, где все напоминало о ней.

Толкование лермонтовских сочинений Рахманинова с этой точки зрения способно по-новому раскрыть некоторые грани их содержания. Более того, представляется, что и

стиль раннего Рахманинова целесообразно рассматривать, принимая во внимание названное обстоятельство.

В таком случае, романс «У врат обители святой» (на слегка измененный текст стихотворения «Нищий») – первый опыт композитора в этом жанре – представляется прологом «лермонтовского сюжета», который с таким же основанием можно назвать «скалоновским». Он написан, напомним, незадолго до ивановского лета 1890 года, то есть до знакомства с Верой. Поэтические мотивы стихотворения – жестокость и равнодушие мира, людское вероломство, горечь разочарования – могли резонировать расположению духа Рахманинова после ссоры со Зверевым, настроениям неустроенности, неприкаянности. Но здесь же звучит и мотив отвергнутой любви, обманутых надежд – он-то и воспринимается как предчувствие лирических переживаний, которые выпадут на долю юного музыканта в самое ближайшее время.

При жизни композитора романс этот не публиковался, однако в свое время он был помечен «№ 1». Обозначение, как справедливо указывает В. Брянцева, подсказывает, что Рахманинов думал заново начать с него счет своих сочинений и, следовательно, полагал его тогда «неким существенным этапом, в чем в принципе был прав» (впоследствии помету «Op. 1» получит Первый фортепианный концерт). «Острые восклицательные интонации, – продолжает автор самой обстоятельной монографии о композиторе, – теперь становятся основой воплощения конфликтной образной коллизии – это жестоко подавляемый, но трагически непримиримый страстный порыв» [10, 57].

Добавим, что «У врат обители святой» – по-видимому, одно из первых сочинений, где кристаллизуется знаменитая «рахманиновская гармония». Говорить об этом более определенно пока невозможно, ибо раннее творчество композитора изучено далеко не полно, кое-что еще продолжает оставаться в рукописях, нет полной ясности с датировкой произведений конца 80 – начала 90-х годов. Описывая эту гармонию, В. Берков относит время ее формирования в стиле композитора к 1891–1894 годам. Нащупывать ее начала задолго до этого, с самых ранних из известных на сегодня фортепианных сочинений – Романса *fis-moll*, трех ноктюрнов 1887 года. Ее мелодический прототип, как и «острые восклицательные интонации» вокально-речевого склада, слышатся в Романсе («Lied») для виолончели и фортепиано, написанном вскоре после лермонтовского монолога, уже летом в Ивановке, и посвященном Вере Скалон.

Сопоставляя произведения, где «рахманиновская гармония» представлена наиболее выпукло, особенно произведения вокальные и программные (романсы «О нет, моллю, не уходи...» и «Молитва», оперу «Алеко», симфоническую фантазию «Утес»), нельзя не заметить, что ее образное содержание поддается вполне определенной рас-

шифровке. Недаром исследователи в этом вопросе сходятся: скорбно-патетические эмоции, чувство страстной тоски [14, 348], душевная тоска, тягостное одиночество [10, 99]. Вполне лермонтовские настроения! Столь яркую и определенную семантическую окраску, как и значение колоритной стилиевой приметы, лейтгармония действительно обрела в годы, указанные В. Берковым и относящиеся к «лермонтовско-скалоновскому» периоду. Впоследствии в музыке Рахманинова она почти не встречается.

Кстати сказать, ее широкое использование в «Алеко» тоже может быть связано с автобиографическим фактором. Разумеется, мы помним: сюжет первой оперы не был свободным выбором девятнадцатилетнего композитора. Вместе с тем, как нам представляется, здесь имело место счастливое совпадение внутренних импульсов художника и пришедшего извне творческого задания: Алеко – едва ли не самый «лермонтовский» герой Пушкина. Особо «ударная» подача излюбленной гармонии в «Рассказе старика» невольно заставляет вспомнить, насколько часто в письмах этих лет к кузинам Рахманинов называет себя стариком. Примечательно, что и этот номер, и Каватина Алеко, где лейтаккорд тоже присутствует, повествуют о боли расставания, о неверности возлюбленной. Родственной семантикой наделено это созвучие в «Ромео и Джульетте» Чайковского (невозможность соединения любящих).

Монолог Арбенина «Ночь, проведенная без сна» (на текст из драмы «Маскарад»), по мнению исследователей, принадлежит группе работ, приготовленных для досрочного выпускного экзамена по композиции (куда вошли также первая часть так называемой «Юношеской» симфонии, монологи Бориса и Пимена на тексты из пушкинского «Бориса Годунова» и квартет на слова из оперы Чайковского «Мазепа»). Монолог Арбенина близок лермонтовскому романсу: в плане образности – это еще одна драма ревности; родственны они и стилистически, а именно фактурно-гармоническими приемами.

Единственное у Рахманинова симфоническое сочинение, связанное с поэзией Лермонтова, «Утес», сразу задумывалось с этим названием [1, т. 1, 521], однако партитура была первоначально опубликована только под жанровым титулом («Фантазия для оркестра»), и лишь на следующем листе значилось: «Фантазия эта написана под впечатлением стихотворения Лермонтова „Утес“». Автор избрал эпиграфом к своему сочинению начальные слова стихотворения:

„Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана“».

Перед премьерой композитор «рассекретил» второй немюзикальный стимул сочинения, сообщив о нем ряду лиц. Эти сведения обнародовали в своих рецензиях, в частности, Н. Кашкин (см. [10, 154]), А. Корещенко (см. [15, 107]), позднее Ю. Энгель [16, 447–448]. Через несколько лет после премьеры достаточно редкий факт «двойной программы» Рахманинов подтвердил собственноручно в дарственной надписи на партитуре: «Дорогому и глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, автору рассказа «На пути», содержание которого, с тем же эпиграфом, служило программой этому музыкальному сочинению. 9 ноября 1898» [1, т. 1, 521].

Автор словно сомневался в выборе между двумя литературными произведениями, колебался в форме объявления программы, не желая ее слишком подчеркивать, но и не считая нужным скрывать. Во всем этом видится отражение глубоко интимных переживаний (так юноше, бывает, недостает решимости признаться в своих чувствах, но и таить их он не в силах). Сходство же двух сюжетов очевидно: трагедия одиночества, неразделенной любви, выраженная Лермонтовым в форме развернутой поэтической метафоры, Чеховым решена в соответствии с законами реалистической прозы. Кроме того, Рахманинов мог интуитивно ощущать глубокую внутреннюю связь между их художественными мирами (Чехов обращался к творчеству Лермонтова систематически: читал, цитировал в письмах и литературных сочинениях).

Соотношение рахманиновского «Утеса» с обоими произведениями, его тематизм, драматургия и форма убедительно проанализированы В. Брянцевой; она же указала на «глубокую автобиографичность» фантазии [10, 150–156]. Нам остается акцентировать отдельные наблюдения, дополнив их собственными.

Созданная Рахманиновым музыкальная концепция, как это случается почти всегда, далеко отошла и от лермонтовского стихотворения, тем более – от двух его начальных строк, и от чеховского рассказа (относительно последнего «несоответствия» автор монографии придерживается противоположной точки зрения). Драматургическое развертывание и финал свидетельствуют, что Рахманинов переводит первоисточник (первоисточники) в плоскость психологической драмы. Недаром после исполнения «Утеса» под управлением Рахманинова в Лондоне один критик написал: «Как и надо было ожидать, принимая во внимание национальность композитора, туман изображается как настоящее кораблекрушение, а «слезы» покинутого утеса иллюстрируются страшным громом» (цит. по [5, т. 1, 279]). Никакого «тумана», как известно, в лермонтовском тексте нет; вероятно, перевод программы на английский язык был неточен. Но эмоциональный строй партитуры рецензент, если отбросить иронию, уловил правиль-

но, только катастрофизм концепции объясняется, конечно, не национальностью композитора, а обнажено-исповедальным тоном высказывания.

К двум основным темам, соответствующим образам стихотворения, Утеса и Тучки, композитор добавил третью – тему «несбыточной любви». В отличие от первых двух, она абсолютно лишена изобразительности и носит сугубо лирико-психологический характер. Ее интонационное ядро – мотив уменьшенной кварты с сопутствующей рахманиновской гармонией. «Монологи Утеса» в отдельные моменты (ц. 16–17, особенно 19) приобретают мелодико-гармонический и фактурный облик ведущей (фортепианной) темы романса «У врат обители святой».

Образ Тучки, как нечто светлое и грациозное, В. Брянцева справедливо сравнивает с корсаковской Снегурочкой, с флейтовыми пассажами ее первой арии, отмечая при этом, что «в дальнейшем она лишь ненадолго становится немного распевнее». Но у темы Тучки есть еще один прообраз – забытый ныне непритязательный Вальс для фортепиано в шесть рук, написанный Рахманиновым в первое ивановское лето для сестер Скалон. На рукописи указано, что первая партия исполняется Верой, вторая – Людмилой, третья – Натальей. Посвящался вальс старшей из сестер, чья тема там использовалась.

Спустя полвека она же сделала на автографе надпись: «Лет через двадцать Сережа просил меня вернуть эти вещи для уничтожения, но мне было жаль – слишком напоминало Верочку и нашу молодость» [1, т. 1, 503]. Кроме прочего, это пример безотказной памяти Рахманинова, ставящий под сомнение демонстрируемую им «забывчивость» относительно некоторых своих сочинений. Здесь и доказательство нежелания хранить материальные свидетельства любовной драмы: так прячут от чужих глаз только глубоко личное и дорогое. Указанное время – «лет через двадцать» – примерно совпадает с годом безвременной кончины Веры Дмитриевны – 1909.

Вальс этот, при свойственном ансамблевому жанру активном интонационно-тематическом взаимообмене между партиями, содержит их явную «портретную» индивидуализацию. К примеру, только в партию Наталии, любившей читать всем наставления, за что Рахманинов называл ее «ментором», введено двенадцатикратное повторение простейшего оборота – нисходящего верхнего тетра хорда в *A-dur*. Партия Веры тоже включает элементы, не встречающиеся в двух других. Но главное: изложенная во «флейтовом» регистре, она темброво-тесситурно и образно-интонационно предвосхищает тему Тучки.

«Утес» содержит краткий намек на еще один сквозной для раннего Рахманинова интонационный элемент – «лейтсеквенцию любви» (т. 3–4 после ц. 21), но на нем мы

остановимся подробнее в связи со следующим лермонтовским опусом – «**Баркаролой**» из Фантазии (Первой сюиты) для двух фортепиано.

Эпиграфом к нему взяты строки из стихотворения «Венеция»:

Студеная вечерняя волна
Едва шумит под веслами гондолы
...
... снова песнь! и вновь гитары звон!
...
... вдали то грустный, то веселый
Раздался звук обычной баркаролы:
«Гондола по воде скользит,
А время по любви летит;
Опять сравнивается вода,
Страсть не воскреснет никогда!»

В. Брянцева справедливо предполагает, что условная венецианская атрибутика (добавим: неизвестная воочию ни Лермонтову, ни Рахманинову) должна была ассоциироваться у композитора с незабываемыми реалиями лета 1890 года, и ассоциации эти ясно вычитываются из писем времени создания Фантазии к Н. Скалон. За лермонтовскими поэтическими строчками, несомненно, вставали пруд в Ивановке, вечерние катания на лодке, распеваемые молодежью романсы и оперные отрывки. Между тем, «время летело по любви» уже ровно три года, но чувство отнюдь не слабело. И потому присутствие в этой весьма нарядной и картинно-живописной пьесе ведущих элементов лирики молодого Рахманинова легко предугадать.

Один из них – «лейтсеквенция любви», на которой основана главная тема Баркаролы. В. Брянцева, кому и принадлежит это определение, проследила и прокомментировала ее «судьбу» в раннем творчестве композитора. Начало свое она берет в опере «Алеко» (третья тема Интродукции, песня Земфиры в Сцене у люльки, Каватина Алеко – между речитативом и основным разделом), отчего автор монографии называет ее поначалу «секвенцией Земфиры». Согласно наблюдениям ученого, она восходит к «двум родственным между собой лирико-элегическим темам из опер Глинки и Чайковского – „секвенции Гориславы“ и „секвенции Татьяны“» [10, 113]. Однако в родословную этого мотива следует также включить источник, который в рамках нашей темы представляется особенно важным, ибо источник этот – лермонтовский. Имеем в виду мотив, играющий важную роль в опере А. Рубинштейна «Демон» (начало ариозо «На воздушном океане», романс Тамары «Ночь тепла, ночь тиха»). Сходство вряд ли случайно: оперу эту Рахманинов знал с детства [6, 35], а влияние на него Рубинштейна – не только пианиста, но и композитора, – современный исследователь считает несомненным [17, 92].

В переливах гармонических фигураций, звучащих то всплесками воды, то перезвоном гитары, мелькает и лейтгармония тоски и одиночества, наиболее явственно – в заключительной каденции, подобно автографу в конце послания. Эти элементы, в силу своей семантики, придают Баркароле черты не столько красочной картины, сколько лирической исповеди-воспоминания. (Тот же комплекс – лейтсеквенция и лейтгармония, – вместе с другими родственными элементами, пронизывает и следующий номер Сюиты, «И ночь, и любовь...», с эпиграфом из Байрона).

Последние лермонтовские сочинения – две хоровые партитуры. Документально подтверждено прижизненное исполнение именно этих номеров из шести, составивших сборник. Такое выделение лермонтовского микроцикла, сделанное, безусловно, с согласия автора, показательное. «Сосна» написана на текст стихотворения «На севере диком стоит одиноко...» (из Гейне). Рахманинов избирает лермонтовский перевод из нескольких, выполненных известными ему русскими поэтами. Мало кто из исследователей не обратил внимания на то, что Лермонтов проигнорировал важный для Гейне момент: немецкие существительные «сосна» и «пальма» принадлежат разным грамматическим родам – мужскому и женскому (это различие сохранили в своих переводах Майков и Тютчев: «кедр – пальма»). Таким образом, стихотворение, связанное с «Утесом» темой одиночества, вводит новый мотив – трагической разобщенности людей, непрочности человеческих связей вообще [8, 330; 18, 52, 377]. Иными словами, любовный сюжет заменен общефилософским.

Казалось бы, эти наблюдения ставят под сомнение наш тезис о «скалоновском» подтексте лермонтовских сочинений композитора. Нет, подтекст сохраняется. Из начальной дневниковой записи юной Веры Дмитриевны: «...Мы разговорились. Сергей Васильевич рассказал мне про свое детство и жизнь у Зверева; бедный, сколько он перенес горя! Немудрено, что у него характер стал такой неровный» [5, т. 2, 378]. Очевидно, что с первых же дней знакомства Рахманинов, уже тогда отличавшийся скрытностью, почувствовал в ней человека, которому можно доверить сокровенное, в том числе и томившую его тоску по духовному общению.

Композитор тонко почувствовал завуалированную внутреннюю связь «героев» стихотворения: роковым образом разъединенные, оба страдают от одиночества, оба тщатся преодолеть его, рвутся навстречу друг другу. В сумрачной, мужественно-суровой «теме сосны» слышатся отголоски «лейтсеквенции любви»; в женственно-лирической «теме пальмы» она звучит более открыто. Словом, догадка о том, что «Сосна» – своеобразный «автопортрет с возлюбленной», что хор этот – послание к ней, не кажется нам натяжкой.

Хор «Ангел» (на текст одноименного стихотворения) возник последним из Шести хоров и принял на себя функцию финала цикла. В ряду лермонтовских произведений композитора ему также суждено было стать своего рода эпилогом. В нем нет ни страстного протеста, ни мольбы, ни тоски и одиночества, ни любовных терзаний, ни других привычных для ранней исповедальной лирики Рахманинова настроений. Подобно тому, как романс «У врат обители святой» воспринимается предощущением надежд и разочарований, рожденных любовью к Вере, «Ангел» – предчувствие расставания.

Композитор истолковал знаменитое стихотворение своеобразно. Важнее томления «души молодой» по небесной песне, важнее противопоставления «скучных песен земли» ангельскому пению, важнее «мира печали и слез» оказались иные мотивы: сладкое погружение в тихие райские звуки, которые невозможно ни доподлинно припомнить, ни забыть. При господстве единого состояния мечтательного покоя, Рахманинов тонко дифференцирует три музыкально-поэтических образа – ангела, его песни и несомой им в объятиях души, – которые сплетаются в разных сочетаниях. В интонационно-образную композицию хора входит, неназванная словами, тема сна, чрезвычайно дорогая поэту и композитору (звучит она и в «Сосне»). Душа словно грезит наяву – это сон-забвение и сон-припоминание одновременно. Статика настроений вызывает соответствующий тип тематического развертывания, характерный для воплощения Рахманиновым образов сна: мелодико-гармонические педали, преобладание мотивов неширокого диапазона (см. [19, 106]).

Сыграл ли Рахманинов исторически заметную роль в музыкальной интерпретации лермонтовского наследия? Скорее, нет. Но если поставить вопрос иначе – сыграло ли искусство Лермонтова существенную роль в творчестве Рахманинова? – ответ будет положительным. Лермонтовские сочинения композитора носят ярко выраженный автобиографический характер. Созданные в период активного формирования индивидуального стиля, они решающим образом участвовали в этом процессе, который протекал под воздействием двух мощных, связанных друг с другом доминант, психологической и художественной. Их сплачивают друг с другом многочисленные переключки – образов и настроений, средств выразительности. Есть основания полагать, что эти связи – нечто большее, нежели проявление общности раннего стиля: произведения образуют группу, не обособленную от всего остального, созданного Рахманиновым в молодые годы, но все-таки особую.

Однако нет ли в предложенных умозаключениях вульгаризации? Не слишком ли прямолинейно соотнесены на этих страницах жизнь и творчество художника, чем, как

известно, часто грешат беллетризованные биографии? Серьезные ученые настойчиво остерегают от подобных облегченных походов, предупреждают об опасности «ополшить облик гения». «Случаи психологических совпадений» душевного состояния художника с созданным произведением «не надо абсолютизировать», – пишет М. Друскин [20, 234, 235]. Непререкаемый авторитет в этой области, Ю. Лотман, не без иронии отмечает устарелость традиции рассматривать творчество поэта «как один огромный автобиографический роман, в котором стихотворения и поэмы образовывали главы, а биография служила сюжетом» [21, 57]. Действительно, содержание художественного произведения всегда шире жизненных стимулов к его созданию.

И все же литературоведы кладут немалые усилия, дабы определить, к примеру, стихотворения, навеянные теми или иными конкретными жизненными впечатлениями, в том числе сердечными привязанностями поэта. В цитируемой книге Ю. Лотман утверждает: «Переживания Пушкина-человека оказывали исключительно мощное воздействие на его творчество» [21, 97] – и убедительно показывает механизм и формы такого воздействия. Он же, говоря об интимных увлечениях поэта, об их, несмотря на кратковременность, страстности и глубине, замечает, что «психологически совершенно невозможно предположить отсутствие связи между столь высоким эмоциональным напряжением» и сложными процессами, протекавшими в его духовном мире [21, 92].

Столь же невозможно («совершенно невозможно») вообразить, чтобы любовь к Вере Скалон, сомкнувшаяся в сознании молодого Рахманинова с приверженностью поэзии Лермонтова, не проросла в его искусстве. Косвенное подтверждение нашей гипотезы – в афоризме композитора, вынесенном в эпиграф. Мысль эта высказывалась им не единожды. Отвечая на вопрос об источниках его творческого вдохновения, уже на шестом десятке лет мастер сказал: «После музыки я больше всего люблю поэзию. <...> У меня всегда под рукой стихи. Поэзия вдохновляет музыку, ибо в самой поэзии много музыки. Они – как сестры-близнецы». Но начал он свой ответ словами: «И, конечно, любовь, любовь – никогда не ослабевающий источник вдохновения. Она вдохновляет как ничто другое» [1, т. 1, 94-95].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Рахманинов С.* Литературное наследие. Т. 1. М., 1978; Т. 2. М., 1980; Т. 3. М., 1980.
2. *Киравосова М.* Рахманинов и поэзия // Рахманинов в художественной культуре его времени: Тез. докл. науч. конф. Ростов н/Д, 1994.

3. Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. Т. 1 (1858–1869). М., 1935.
4. *Сатина С. С.* В. Рахманинов // Муз. академия. 1993. № 2.
5. Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Изд. 5, доп. М., 1988.
6. *Рахманинов С.* Воспоминания, записанные О. фон Риземаном. М., 1992.
7. Лермонтов в музыке. Справочник / Сост. Л. Морозова, Б. Розенфельд. М., 1983.
8. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
9. *Келдыш Ю.* Рахманинов и его время. М., 1973.
10. *Брянцева В. С.* В. Рахманинов. М., 1976.
11. *Апетын З.* Художественный вымысел? Нет, авторский произвол // Сов. музыка. 1988. № 8.
12. *Висковатов П.* Михаил Юрьевич Лермонтов Жизнь и творчество // Лермонтов М. Сочинения. Т. 6. М., 1891.
13. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964.
14. *Берков В.* Рахманиновская гармония / Избр. статьи и исследования. М., 1977.
15. *Сосновцев Б.* «Утес» Рахманинова // Научно-методические записки Саратовской гос. консерватории. Саратов, 1959.
16. *Энгель Ю.* Глазами современника. М., 1971.
17. *Корабельникова Л. А. Г.* Рубинштейн // История русской музыки. В 10 т. Т. 7. Ч. 1. М., 1994.
18. *Лотман Ю.* Об искусстве. СПб., 1998.
19. *Паисов Ю.* Жизнестойкость романтического мирозерцания: Рахманинов // Русская музыка и XX век. М., 1997.
20. *Друскин М.* О биографическом методе / Очерки, статьи, заметки. Л., 1987
21. *Лотман Ю.* Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя / Пушкин. СПб, 2003.

*Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. статей. Ростов н/Д,
РГК им. С. В. Рахманинова, 2005.*