



А. Н. Скрябин. 1910 г.



*Т. Ф. Шлёцер-Скрябина у А. Н. Скрябин, Л. Л. Сабанеев.
Образцово-Карново, 1911 г.*

Л. Л. САБАНЕЕВ

ВОСПОМИНАНИЯ
О СКРЯБИНЕ



"КЛАССИКА-XXI"

Москва 2000

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л.Сабанеев.</i> ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
ВОСПОМИНАНИЯ О СКРЯБИНЕ.....	11
<i>С.Грохотов.</i> ПОСЛЕСЛОВИЕ.....	370
ПРИМЕЧАНИЯ.....	375
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН.....	378

ПРЕДИСЛОВИЕ

Опубликовывая настоящие воспоминания свои об Александре Николаевиче Скрябине — воспоминания, охватывающие главным образом его последние пять лет жизни, когда мне довелось весьма близко его узнать, но касающиеся также и тех годов, когда я знал его только еще отдаленно, я должен предпослать этим воспоминаниям несколько вступительных строк.

Основной целью моей в этой книге было дать совершенно точный фактический материал, который бы мог служить впоследствии биографическими данными, который бы представлял в совершенно неприкрашенном виде личность моего гениального друга — такой, как она рисовалась мне в его беседах, в его планах, его словах. Личность Александра Николаевича Скрябина сама по себе слишком ярка, слишком характерна, чтобы даже из узко эгоистических, «приятельских» соображений стоило бы ее как-то прикрашивать, натягивая на нее те или иные чисто «партийные» шоры. Скрябин говорит сам за себя, своей деятельностью, своим творчеством, своей личностью, и эта личность настолько обаятельна, настолько цельна, что всякое ее изменение, искажение не идет в пользу общего впечатления. Именно точность передачи была моим основным желанием. Дело в том, что очень многие из друзей, которые по тем или иным соображениям хотели непременно видеть в Скрябине поборника определенных «направлений», так или иначе, часто, быть может, незаметно для себя, стремились перекрашивать его, приписывая ему ряд черт, у него не существовавших. Вокруг его имени созидалась легенда, которая начинала существенно изменять его истинный облик. Но Александр Николаевич Скрябин не нуждается в этой легенде, а та историческая точность, которая имеет право интересоваться только одной истиной о великом человеке, вправе требовать от нас — современников и друзей — только одной истины. Конечно, возможно, что и мне не удалось быть абсолютно объективным, но думаю, что для максимальной объективности у меня есть и было больше данных. И среди этих данных прежде всего именно то, что я, будучи всецело погружен и посвящен в мир скрябинских идей, мыслей и планов, тем не менее сам был как-то в стороне от них, сам ими не

был ни в какой мере заражен и относился потому к ним с большей объективностью. То сектантство, почти доходившее до созидания специальной «мистической» секты «скрябиниан», которое было развито в группе близстоящих к Александру Николаевичу лиц, меня вовсе не коснулось: в жизни Скрябина я был тем, что я сам называю «другом-наблюдателем». Этот гениальный человек не только привлекал мои симпатии как личность, но был для меня необычайно интересным психологическим объектом наблюдения, и как бы я ни был склонен, особенно в то время, к переоценке его личности, исходя из предпосылок этой исключительной симпатии, но объективизм наблюдателя-психолога всегда держал меня на страже точности фактической стороны, и я не считал себя вправе допустить хотя бы одну неверную черту в его характеристике.

Скрябин был сыном своей эпохи, своего века и своей среды. Как все гениальные личности, он особенно характерен для среды, *особенно ярко отражал ее идеологию*. И в этом отношении я не счел себя вправе что-нибудь изменить в его литературной фотографии. Беспристрастное наблюдение рисует нам А. Н. Скрябина определенным сыном определенной среды, с очень резко, почти до степени некоторой уродливости, выраженным мистически-романтическим уклоном своей идеологии. Можно соглашаться или спорить о том, насколько романтическая идеология нам сейчас «пристала», насколько она нам чужда или нужна, насколько «подходяще» творчество романтика для нашей эпохи, насколько оно созвучно ей; но нельзя опровергнуть того, что эта идеология Скрябина именно была *такова*, что он был именно «мистическим романтиком». Перекрашивание Скрябина в революционные колера, выкраивание из него какого-то неожиданного, невозможного в его время «певца пролетариата» — так же неуместно, как и обратное, имевшее, однако, тоже место в свое время, перекрашивание его в «православные религиозные краски», как и очень распространенное стремление некоторых придать его разрозненной и в существе очень сбивчивой путанице отвлеченных идей характер какой-то «стройной философемы», а ему самому — чуть ли не значение настоящего философа, могущего фигурировать в истории знания наряду с Кантом и Шопенгауэром или даже хотя бы с Ницше¹. Повторяю: Скрябин, как творческая личность, как великий композитор, слишком много говорит за себя, чтобы надо было его творческий багаж умножать сомнительными ценностями какого угодно направления.

Мне лично, которого и сам А. Н. Скрябин неизменно считал «позитивистом», легко было выдержать объективность в отношении его идей, которые я сам склонен был рассматривать как довольно редкий случай хронического психического возбуждения, постоянного аффекта, аналогичного тому, которое овладевает человеком во время наркоза. У Скрябина эти его мысли были сами как бы наркозом для него же, и они умножали сами себя, поддерживая его все время в том состоянии духа, которое он так любил и которое сам называл «опьяненностью». Прилагать к ним критерии логики и здравого смысла так же рискованно, как и к остальным состояниям возбуждения, иначе пришлось бы действительно очень «объективно» признать Скрябина просто ненормальным, что поставило бы под некоторый вопрос и все его творчество. Но я лично именно весьма склонен Скрябина считать вполне здоровым психически, но хронически пребывавшим в состоянии этой «опьяненности» своими собственными мыслями и умышленно, нарочно, сознательно поддерживавшим в себе этот наркоз, настолько, что когда он ослабевал, то сам он принимал искусственные меры к его восстановлению.

Я не был ни в какой степени заражен его мистикой, которая была мне чужда тогда в той же мере, как чужда и теперь. Но тем не менее, я не мог *не интересоваться* ею как отпечатком, чрезвычайно причудливым, его творческой психологии в «идеологическом плане». Конечно, скрябинская психология именно тогда становится для нас особенно понятной и цельной, когда мы не ограничиваемся в изучении его только его художественными творениями, но изучаем и его мысли. Какое бы то ни было изменение состава этих мыслей есть преступление против истории искусства — и против него самого. Мистика Скрябина не есть стройная система, это, скорее, отрывочные взгляды и разрозненные идеи, которые к тому же *не отличались, по-видимому, значительной устойчивостью*. Они менялись и эволюционировали очень быстро. Это последнее обстоятельство очень затрудняет дело и очень способствует тому, что о Скрябине в некоторых случаях можно с некоторым правом говорить что угодно — потому, что в числе беглых мыслей, им высказываемых, были нередко и такие, которые могли быть приписаны любому «направлению» и часто резко диссонировали с другими его утверждениями.

Генезис этой мистики, точнее — этой странной, фантастической романтики вполне ясен, и мне приходилось уже об этом говорить. Скрябин есть всецело порождение среды, той среды, которая коман-

довала интеллектуальными высотами русского общества до войны. Именно потому, что он был гениален, он особенно чутко и резко, с бурной художественной реакцией отразил эту идеологию среды. Он отразил некоторые специфические детали этой идеологии так резко и бурно, что его формулировки с полным правом могли испугать даже эту самую среду, которая их вызвала. Такова его мысль о Мистерии, ведущей к концу мира, мысль, выросшая из мистических настроений буржуазной головки общества в ту эпоху, но приобретшая в нем размеры, чудовищные настолько, что за *такой* формулировкой, конечно, именно эта самая головка буржуазии, ее породившая, не могла бы пойти.

Не надо никакой особой проницательности, чтобы в мистике Скрябина усмотреть те же самые социальные причины, которые вызвали одновременно или несколько ранее (как всегда бывает с музыкой, отстающей социологически от века) явление символизма в поэзии и литературе. Мы вовсе не хотим критиковать гениальную музыку Скрябина, которая имеет самостоятельную художественную ценность, если выразим, что все-таки она есть не что иное, как художественная кристаллизация тех настроений пресыщения и неудовлетворенности, которые характерны для буржуазного общества того времени, — она *из них* родилась, как может чистый и кристальный родник иной раз вытекать путем сложной фильтрации из довольно грязных водоемов. Но если чиста и кристальна вполне самая музыка Скрябина, то его идеология, которая не успела вся вылиться в музыку, вовсе уже не так отфильтрована, ибо не претворена художественно, и в ней мы прослеживаем гораздо в более яркой степени эти отсветы господствующей идеологии класса. Именно из пресыщенности и неудовлетворенности этого круга, в котором воспиталась личность Скрябина, одного из последних представителей «великого искусства дворянства», — именно из этих свойств легко и логически ясно выводится все его фантастическое мировоззрение, в котором так много общих черт со всем тем, что *модно* было в его время в его кругу: с салонной теософией — этой «философией дам», с любительской мистикой, имеющей определенный налет модного тогда дьяволизма и сверхчеловечества. Скрябин, выражаясь кратко, был не чем иным, как *символистом в музыке*, и все те предпосылки, которые ныне стали традиционны по отношению к символистам поэзии и литературы, целиком и даже в еще более категорической форме приложимы к нему. Мистика Скрябина — одна из страниц той книги, другие страницы ко-

торой называются Бальмонтом, Блоком, Вячеславом Ивановым, Мережковским, Гиппиус, Бердяевым, Булгаковым, редакцией «Нового пути», который вовсе не случайно имел меценатом и издателем то же лицо, которое покровительствовало и Скрябину². Особенность Скрябина была только та, что он был музыкантом, это было необычно, но это же было причиной того, что его идеология не смогла целиком перелиться в его искусство. И это спасло его искусство, которое *сейчас* оттого бесконечно ближе нам, бесконечно менее старомодно, чем поэзия символистов, слишком прочно связанная с жерновом идеологии потонувшего класса, который влечет и ее в бездну...

В составлении настоящих воспоминаний я старался возможно больше цитировать самого Скрябина. Его собственные слова большей частью, благодаря наличию у меня хорошей памяти, я смог цитировать почти буквально, даже сохраняя его идиоматические выражения и характерный способ речи. Некоторые из его мыслей были записаны мною в течение годов последнего с ним знакомства; к сожалению, интересуясь больше самым смыслом его речей и мыслей, чем другим, я редко помечал в этих отрывочных записях *время* (дату) сказанного, и тут многое пришлось восстанавливать опять-таки по памяти. Все же некоторые неточности в мелких хронологических датах тут возможны, тем более что мои посещения Скрябина были столь ежедневны (иногда даже по нескольку раз в день), что именно оттого стусеивались некоторые временные очертания, и в этой ежедневности каждый разговор терял свое специфическое временное обозначение, а кроме того, и тип разговоров был очень однообразный все время он вращался около его мистериальных замыслов или же около музыки. Главный интерес сосредоточивался вокруг Скрябина, потому в настоящих воспоминаниях остальные периферические фигуры очерчены только общими штрихами, лишь постольку, поскольку они составляли фон жизни Скрябина. Мне кажется, что, строго передавая только один фактический материал жизни А. Н. Скрябина, мне тем не менее удалось нарисовать довольно определенную картину *среды и ее влияния*, а также того, как изолированно, замкнуто, в стороне от всяких *иных* воздействий, кроме этой среды, протекала эта гениальная жизнь. Именно эта предельная изолированность была настоящей причиной того, что что-то не вполне здоровое прокралось в это гениальное творчество, которое при всех своих высоких достоинствах не может похвастаться тем, что мы именуем «психически свежим воздухом». Тепличная, изолированная атмосфера скрябинской

среды создала и такую же тепличную музыку, в которой даже грандиозное давалось неминуемо и неизбежно в некотором салонном преломлении.

Несмотря на то, что многие события и даже лица в этом рисуемом мною скрябинском мире сами напрашиваются на оценку, я старался этих оценок все-таки не давать, предпочитая передавать только факты и предоставляя самому читателю сделать вывод. Да не посетуют на меня те, кто еще остался в живых свидетелях этого ныне почти угасшего скрябинского мира, если они попадут в мою фотографическую группу не совсем в том виде, в каком им самим было бы это желательно.

Л. Сабанеев

Впервые я увидел А. Н. Скрябина на ученическом вечере в консерватории — это, должно быть, было в 1891 году.

В прежнем, старом помещении консерватории на Никитской, тогда это был дом князя Воронцова — старый «дом с колоннами» и садом впереди, — там происходили в длинном и довольно нескладном зале ученические вечера. Николай Сергеевич Зверев, преподаватель консерватории и мой учитель музыки, как-то раз потребовал, чтобы я и мой брат явились слушать ученический вечер. Мне было тогда девять лет. А. Н. Скрябин, еще одетый в мундир кадета (он был тогда в кадетском корпусе), играл в старшем отделении Сонату ор. 101 Бетховена. Помню, что никакого особенного впечатления на меня ни его личность, ни его игра не произвели — это было одно из стереотипных впечатлений от консерватории того времени. Выступавший вместе с ним Иосиф Левин запечатлелся в моей детской памяти куда как лучше и ярче — он играл «Исламея» Балакирева и поражал тогда всех своей техникой.

Следующее не столько «впечатление», сколько «известие» о Скрябине я имел случайно. В 1892 году наша семья поселилась на даче в Кунцево — у некоей почтенной и чрезвычайно претенциозной дамы, г-жи Б., владевшей маленьким участком земли около станции. Неожиданно она знала Скрябина и его семью и, когда у нас, как это всегда бывало, после первого знакомства разговор быстро перекинулся на музыкальные темы, то она не преминула сообщить, что знает одного необычайно даровитого молодого человека, ученика консерватории. Этот необычайно даровитый ученик был «Саша Скрябин». От этой г-жи Б. я впервые узнал, что «Саша» безумно обожает Шопена и не может заснуть, если не положит тетрадку с его сочинениями себе

под подушку. Помню опять-таки, что и эти разговоры пробежали по моей психологии как-то поверхностно, да я и не мог сочувствовать этому странному молодому человеку с Шопеном под подушкой: мои музыкальные симпатии в то время были завоеваны Бетховеном, и к Шопену я относился свысока, считая его «салонным композитором».

В 1893 году умер Н. С. Зверев, любивший меня и моего брата какой-то особенной, напряженной «педагогической» любовью. Насколько я вспоминаю, сам Зверев почти никогда не говорил нам про Скрябина, по крайней мере ничего особенного про него не сообщал. Я помню от него разговоры про его других учеников, часть которых жила у него пансионерами: про Максимова, про Пресмана, про Левина, очень много про Зилоти, но Скрябина он как-то обегал в разговорах. Было ли это по простой случайности или же действительно Скрябин в сонме тогдашних консерваторских звезд не блестел звездой первой величины — я не знаю. Вернее же, что даже если характерные качества игры Скрябина тогда уже и появились, то они еще не были всеми замечены, а его композиторское дарование тогда еще было немногим известно — Скрябин рассматривался у нас тогда только как «пианист», а про композиции его никто не слышал. Зверев после смерти завещал мне с моим братом свою нотную библиотеку, в которой, между прочим, были мною разысканы два ноктюрна Скрябина ор. 5 в издании Юргенсона и рукопись Ноктюрна *As-dur*, очевидно детское сочинение, которое было мною опубликовано уже значительно позднее (в 1910 году) в журнале В. Держановского «Музыка». По всей вероятности, происхождение этого ноктюрна таково: Скрябин посвятил эту свою детскую композицию Звереву, в нотах которого она и осталась, попав вместе с ними ко мне.

Все эти годы, с 1891 по 1898-й, я жил интенсивной музыкальной жизнью — это было время моих уроков с С. И. Танеевым, моих занятий с профессором П. Ю. Шлёцером, у которого я занимался с 1894 года, после смерти Зверева. Все время я вместе с моим братом вращался в музыкальной атмосфере, и музыкальном кругу. В центре этого круга был С. И. Танеев, бывший в нем почти что всепоглощающей фигурой, далее шли музыканты, группировавшиеся кругом него; у Танеева мне приходилось бывать очень часто, не считая того, что Сергей Иванович сам у нас постоянно бывал, и мы виделись почти ежедневно. Шлёцера я тоже часто видел, бывая у него на уроках два раза в неделю. В доме Шлёцера, жившего в Гнездниковском тупике, я впервые познакомился с молодой барышней, Верой Ивановной Исако-

вич, которой было суждено вскоре стать женой Скрябина; в эти же годы как-то мельком я видал в его доме маленькую востроглазую девочку, которая была не кто иная, как Татьяна Федоровна Шлёцер, племянница моего маэстро, Павла Юльевича, та самая, которой суждено было впоследствии сыграть такую видную роль в судьбе гения русской музыки.

Но, странное дело, разговоров о Скрябине и в эту пору было мало. Танеевский круг был не совсем тот, в котором вращался Скрябин, кажется, в эту пору переживавший «Sturm und Drang» своей юности. Аскетический и несколько пуританский Танеев держался от него в сторонке, и, видимо, сам Скрябин недостаточно интенсивно культивировал связи с Танеевым — ему, уже и тогда новатору в душе, хотя и не на деле пока, облик «хранителя традиций Баха» — Сергея Ивановича Танеева был в сущности глубоко чужд, ему с ним вряд ли было по пути.

Общительный и болтливый Шлёцер говорил со мною очень много и очень о многом — тут были и более или менее фантастические воспоминания о Рубинштейне и о Листе, в которых он сам принимал большое участие, были и неожиданные оценки музыкальных фактов современности. Шлёцер был бесспорно даровитый человек и прекрасный педагог, но его комическими свойствами были крайнее, карикатурное тщеславие и хвастовство. Он мог часами говорить «воспоминания о себе самом», о своих триумфах и победах, половина которых, как кажется, относилась к области фантастики. Его мнения о музыке и о музыкантах были неустойчивы и обуславливались целыми цепями привходящих обстоятельств; это замечал даже я, которому было еще всего 13 лет. Все-таки как-то у нас раз разговор зашел на тему о композиторах текущего момента, о нашей «композиторской молодежи». Среди нее блеснул тогда в представлении московских музыкантов на первом месте Рахманинов, кумир консерватории, далее шли Корещенко, Конюс и ряд иных, даже имена которых ныне с трудом припоминаются. О Скрябине говорили как-то мимоходом, и все-таки считали его за пианиста, а не за композитора. Музыкальная Москва того времени была в сущности забавной провинцией. Вагнер был для самых крупных музыкантов чем-то вроде пугала. «Вагнеризм» считался ужасным преступлением, и авторитетные имена Чайковского и Танеева поддерживали эту доктрину. Едва ли не наиболее тяжким преступлением «молодежи» считалось то, что они как-то и чем-то прикосновенны были к «вагнеризму». Я помню в связи с этим очень

суровый и сдержанный отзыв о скрябинских композициях Танеева. Я тогда знал всего-навсего «Два ноктюрна» (ор. 5) из его произведений и очень живо помню, что, спросив раз Танеева, какого он мнения о них, услышал от него, что «нехорошо кончать сочинение в положении квинты — это пусто звучит». Больше он ничего не сказал; ни поощрения к изучению нового композитора, ни даже внимания к нему от него нельзя было добиться. Тем более я был раз удивлен, когда неожиданно Шлёцер, к которому я пришел на урок, сказал мне радостно:

— Вот посмотри, какой превосходный композитор объявился. Это — Скрябин.

Я, помня его прошлые отзывы, недоумевал. Тем не менее Шлёцер показал мне рукописное еще «Allegro appassionato», продолжая его расхваливать.

— Ведь он же — мой ученик, — прибавил он гордо и многозначительно (хотя, насколько мне известно, Скрябин никогда учеником Шлёцера не был), — он мне посвятил это «Allegro».

Тут мне многое стало ясно. Достаточно было Скрябину принести и «преподнести» Шлёцеру свою композицию с подобающими внешними формами «почитания», чтобы тщеславный старичок уже изменил свое прежнее отрицательное мнение.

— Это настоящий композитор, — продолжал он, расхваливая «ученика», — не то что Рахманинов. Тот списывает себе Вагнера и думает, что он Чайковский.

Я не подозревал тогда, что дом Шлёцера для Скрябина делался в те дни уже роковым домом: как раз в это время шла процедура «опутывания» Александра Николаевича сетями Гименея, причем органом выбрана была В. И. Исакович, а организацию взяла на себя сестра П. Ю. Шлёцера, Ида Юльевна. При этих условиях ясно было, что Скрябин не мог уже быть не чем иным, как первоклассным и самым настоящим композитором. Но все это стало мне ясно только потом.

Вскоре я встретился со Скрябиным «живьем» — до тех пор я его видал мельком и бегло; кажется, раз у Шлёцера, если память мне не изменяет. Произошло это вот как.

Один раз пришел к нам Танеев, литавший ко мне нежные чувства и, между прочим, признававший во мне «необычайные», по его выражению, композиторские дарования. Это убеждение питалось в Сергее Ивановиче тем фактом, что я виртуозно умел в то время писать «под Моцарта». Я искренне увлекался Моцартом и, отчасти не без влияния самого Танеева, для которого Моцарт был тоже священным именем,

изучил его манеру и его композиции настолько, что почти до болезненности чувствовал остро каждое отступление от этого ясного и светлого стиля. Я помню, что в ту пору начинал делаться страшным музыкальным классиком: когда-то близкий эмоционально мне Бетховен стал заслоняться образом Моцарта, в Бетховене я начал видеть «упадок» музыки, а камерный мир Гайдна и Моцарта повергал меня в род аполлонического экстаза. В это время я был особенно дружен с Сергеем Ивановичем, который видел во мне своего полного единомышленника. Вместе с Танеевым я разделял и ненависть к Вагнеру, причем, однако, справедливость требует сказать, что ненависть эта была вполне априорная, она была так сильна, что я даже не желал знакомиться ни с одним произведением «еретика» и кроме какого-то несчастного попури из «Золота Рейна» сочинения некоего Иосифа Рубинштейна я ничего не знал, а это последнее ко мне попало из зверевских нот, случайно. Я честно не знал ничего из Вагнера, а С. И. Танеев, как это ни странно, видимо немногим был впереди меня, которому было 13 лет. Вагнер и вагнеризм были для него синонимами гибели музыкального искусства, чем-то проклятым и страшным. Помню его ужас, когда раз в концерте при исполнении «Вступления и Смерти» из «Тристана» по требованию публики повторили эту вещь — в каком ужасе был бедный поклонник классицизма, как он жаловался мне и другим.

— И эту гадость всю целиком опять сыграли — такой ужас. Вот прав был Петр Ильич*, когда говорил, что все это — «пакостный хроматизм»...

Я хотя, по совести, и не слышал «гадости», но солидаризировался с ним в мыслях. После Бетховена, по-моему, был конец музыки. Я был последовательнее Танеева и уже не признавал ни Шопена, ни Шумана, ни ... любимого Танеевым Чайковского. Моцарт сказал последнее слово музыки, после него гениальный Бетховен отворил в музыку дверь злым духам, приоткрыв какой-то мрачный ящик Пандоры³, — и с тех пор музыкальная вселенная померкла от зла...

И вот приходит Сергей Иванович и говорит мне (я был один в квартире):

— Леленька... — Он всегда звал всех своих учеников уменьшительными именами и всегда с окончанием на «енька». — Вот я взял из консерваторской библиотеки «Гибель богов» Вагнера, партитуру и

* П. И. Чайковский.

клавираусцуг. Пойдемте ко мне посмотреть и поиграть... очень любопытно...

И он засмеялся:

— Очень любопытно, там музыкой яблоки изображаются, и меч, и еще что-то такое...

И Сергей Иванович захохотал своим характерным «икающим» смехом. Для него вагнеризм заслонялся ненавистной для него системой лейтмотивов и ею исчерпывался.

Я пошел с Сергеем Ивановичем. Это вечер, проведенный «втроем с Вагнером», был очень важен для всех нас трех. Я после него неожиданно для себя и внезапно стал «вагнеристом» и совершенно изменил свою музыкальную ориентацию, к ужасу Танеева, но и сам Сергей Иванович «заинтересовался» Вагнером и решил его поизучать, как нечто любопытное, хотя и чудовищное, а Вагнер сам с этих пор получил некоторое признание в московском музыкальном мире.

С этого вечера Танеев стал устраивать у себя музыкальные «ассамблеи», на которые он приглашал музыкантов, и мы все проигрывали произведения Вагнера, а напоследок бывали угощаемы необычайным пирогом с капустой, изделия Пелагеи Васильевны — няни Сергея Ивановича.

В первом собрании играли «Тристана и Изольду». Были тут Рахманинов, Гольденвейзер, Игумнов (кажется), Скрябин (тут я впервые с ним познакомился), Катуар и еще несколько, кто — не помню. Кроме меня — неопита вагнеризма, вагнерист был только один Катуар, другие музыканты держали мрачный нейтралитет, который меня уже раздражал. Рахманинов сидел в раскачалке в углу с партитурой и изредка подавал оттуда мрачные реплики:

— Остается еще 1500 страниц.

Тут я впервые спросил Скрябина его мнение о Вагнере. Скрябин был тогда зеленоватый юноша с длинным лицом и сильно вздернутым носом. У него был рассеянный взгляд и очень сильно раздвоенный подбородок — бороды он не имел. Эта глубокая впадина на подбородке почему-то меня располагала против него, так же как и претенциозные «бачки» — модные тогда; кроме того, не понравился мне его надменный, заносчивый вид, сразу выказывавший адское самомнение. Особой интеллигентности в его лице я не заметил тогда и внутри себя грешным делом решил, что это просто «консерваторский молодой человек» — а таковыми у нас с братом назывались малоинтеллигентные, но развязные юноши из консерваторов, которые обычно не име-

ли ни малейшего представления о самых простых интеллектуальных вещах и понятиях, были классически неразвиты, но уже обильно награждены «художественным» самомнением.

Все-таки я поинтересовался узнать, как именно этот «консерваторский молодой человек» смотрит на Вагнера. Не могу сказать, чтобы меня интриговал результат моего опроса: я не видел никакой авторитетности в мнении тогдашнего Скрябина, которого уже успел причислить к «некультурным» элементам. Скрябин отвечал что-то довольно нехотя и односложно, что «Вагнер бесформенен и потому его увлекать не может». Мне было уже довольно - со Скрябиным мне было не по пути ...

Трудно сказать, когда Скрябин знакомился с Вагнером, именно в этих «ассамблеях» или уже он был осведомлен раньше о нем. В его взглядах, которые очень скупно он высказывал на этих ассамблеях, я не прочитал глубины, но прочитал самомнение и самовлюбленность. Привыкши к глубоко знающему, вдумчивому и бесконечно скромному Танееву, я не мог помириться с этим заносчивым стилем, за которым не чувствовал никакой внутренней силы и культуры. Тут же я не мог не заметить, что и другие музыканты как-то странно, несколько «скептически» относились к молодому композитору, и в этом отношении было нечто «не от» доброжелательства. После этого знакомства у меня нисколько не проявилось желания ознакомиться детальнее с его композициями...

Еще несколько раз мне довелось столкнуться со Скрябиным у того же Сергея Ивановича. Раз он принес свой фортепианный Концерт *fis-moll*, ему на просмотр, - это были только две первые части, финал еще не был написан. Скрябин сам играл фортепианную партию Танееву, - музыка на меня не произвела никакого впечатления. «Так это так-то ты пишешь, отрицающий Вагнера, - невольно подумал я, - разжиженный шопенчик, и все тут»... Танеев со свойственным ему серьезным и деловитым видом указывал Скрябину погрешности чисто технического свойства, в изложении, в деталях, не касаясь существа и стараясь, как у него была манера, мягкой интонацией смягчать неприятные вещи. Скрябин ушел. «Он очень, очень талантлив», - сказал мне Танеев после его ухода, но в тоне ощущалось несочувствие этой талантливости. Соната для скрипки и фортепиано Николаева, принесенная Танееву на просмотр автором около того же времени, встретила в Сергее Ивановиче несравненно более горячее отношение.

Так прошло еще несколько лет, в течение которых я плохо замечал Скрябина. Как-то раз слышал я его исполнение — он играл свой Концерт уже с финалом в симфоническом собрании Русского музыкального общества. Встречаюсь с В. Сафоновым, тогда директором консерватории. Решил у него спросить мнения. Сафонов меня удивил. «Скрябин не Шопен, — сказал он, — *он умнее Шопена*».

Как раз мне Скрябин показался по первым впечатлениям вовсе не умным. Я решил, что Сафонов к нему пристрастен, как к своему ученику.

Уже на пороге двадцатого века я услышал Первую симфонию Скрябина. Утром была генеральная репетиция⁴. В полутемном Колонном зале бывшего «Благородного собрания» собирались музыканты, чувствовалось, что ожидается нечто если не большое, то во всяком случае интересное. Мое скептическое отношение к Скрябину все еще сохранялось. Но многие музыканты были уже в восторге от симфонии, выслушав ее ранее или будучи с нею знакомы. Меня раздражало лично и то, что симфония была почему-то в шести частях и то, что она была с хором, «как Девятая Бетховена», — все это казалось мне почему-то претенциозным и заносчивым. Этот нескромный молодой человек с замашками на гениальность мне был решительно антипатичен, и тем страннее мне было слышать, как подошедший ко мне Ю. П., один из учеников Танеева, передавал классически первобытно сформулированное мнение Рахманинова о симфонии: «Я-то думал, что Скрябин — просто свинья, а оказалось — композитор»*.

Сафонов имел вид человека, открывшего некую драгоценность и имеющего ее продемонстрировать. Он разучивал симфонию с необычным рвением. Начали играть. Я поместился со своим братом где-то назад в зале, тут же был Танеев, Померанцев, Конюс и другие. Скрябин, уже с бородкой, но такой же невзрачный, сидел сзади меня и Танеева, ежеминутно бегая к эстраде и «дергая за фалду» Сафонова, требуя тех или иных коррективов.

В симфонии, помню, я уловил тогда общий тон «вагнеризма», и это мне понравилось. Сказать, чтобы много было там для меня нового, чтобы это было «откровение», чтобы это было то впечатление, которое на меня произвел некогда, в вечернем кабинете Танеева, Пролог «Гибели богов», раскрывший мне целый новый и величественный

* За достоверность «авторства» этого афоризма я, само собою разумеется, не отвечаю. — Л. С.

мир, — этого я никак бы не мог сказать. Помню, что странно подействовала лаконичность форм симфонии в связи с непонятым изобилием частей, некоторая «мелкость» музыки была мною отмечена тогда же, а более всего понравилось *Andante* с его увеличенными гармониями и предфинальное *Allegro* — эти части и теперь мне нравятся более других. Впечатление от самого хорового финала и на меня и на других было очень неважное, бледное и скучное; кто-то отметил сходство с «упражнениями Таузига», кто-то сказал, что это «экстемпорале»... вообще иронизировали. Но интегральное мнение было таково, что как-никак «появился композитор» — и во всяком случае незаурядный.

Это было мое первое более пристальное и близкое знакомство с композицией Скрябина. И после того все-таки мой интерес не возгорелся и я не стал заниматься изучением его творчества, которое уже тогда дало много своих достижений, и даже очень существенных. Почему-то не тянуло меня к нему даже после того, как он стал симфоническим автором. Изредка до меня доходили разные смутные слухи о Скрябине, о его странных идеях, о том, что он «полусумасшедший», что он хочет соединить музыку с философией. «Куда ему, — думал я, — он и философии-то никакой не знает». Все это было дальнейшим развитием той самонадеянности, которую я в нем давно еще отметил, и к этой самонадеянности прибавлялось еще непростительное, на мой взгляд, «дилетантство» в науке и в искусстве. Соединять философию, которой он сам не знал, с музыкой, которой он недоучился, — это верх верхоглядства и любительства, чисто «консерваторского», глубоко некультурного. Так я думал тогда, будучи сам весьма горд своей культурностью и своим прикосновением к ученым мирам (я тогда был на математическом факультете и даже собирался уже его кончать). В это время я, сильно отвлеченный научными занятиями, забросил музыку, как-то реже бывал среди музыкантов, вращаясь преимущественно в университетских сферах. Оттого в это самое время, когда Скрябин, так сказать, созревал в московском музыкальном мире, когда он становился постепенно величиной, у меня к нему никакого интереса не пробуждалось и сохранялась вынесенная от прежних знакомств антипатия. Рассказы о его каких-то довольно предосудительных похождениях, которые передавались музыкантами и в которых, быть может, только очень ничтожная часть была истиной, еще более отталкивали меня. Я встречался с ним в эту эпоху только на концертах: это был большой фронт об ту пору — маленький, вертлявый, невзрачный с виду и неза-

метный в большой толпе, он был всегда изысканно одет, и меня всегда приковывали его ноги в лаковых штиблетах, которые он выворачивал носками наружу — как балерина. Мне казалось все это фатовством и желанием оригинальничать. «Вот так философ, думающий музыку еще с философией соединять, — думалось мне, — как же вяжутся его пестрые жилеты и лаковые ботинки с философией?» В это время он был уже профессором консерватории. Мне как-то не верилось в его композиторскую будущность. Но уже тогда доносились до меня из музыкальных сфер некоторые сведения о том, что «Скрябин — новатор», что в его музыке какие-то необычайные вещи; необычайность его композиций мне казалась невероятной. Как-то я не удосужился узнать ничего про его композиции, не поинтересовался их даже купить. Появившийся в то время Второй фортепианный концерт Рахманинова, одна за другой появлявшиеся оперы Римского-Корсакова — все это были для меня куда как более важные музыкальные события, чем Скрябин. Да и не только для меня. Я думаю, что тогда большая часть музыкальной Москвы мало знала Скрябина: наверное, только в ограниченной кучке лиц, близких к Сафонову и Беляеву, Скрябин был уже оценен как интересное явление.

У Сафонова на ужине как-то встретился я со Скрябиным. Он пришел, помню, очень поздно, чуть ли не во втором часу ночи (это была эпоха как раз наибольших его «приключений» и выходов). Скрябин сел как раз рядом со мной — в это время он был уже автором Второй симфонии, которая еще, впрочем, не была исполнена тогда. Сафонов относился к нему с огромной нежностью и отеческой шутиливой иронией.

— Саша Скрябин ведь у нас не простой, — говорил он, — вы его побаивайтесь, он что-то замышляет...

Я не знал, что такое замышляет Скрябин, и не понимал этих намеков. Но потом уже догадался, что дело шло тут о тех грандиозных планах, которые уже были в голове Скрябина в это время.

За ужином острили, смеялись, шутили. Сафонов говорил, что «у Саши теперь уже четверо детей — две дочки и две симфонии». Скрябин имел зеленоватый, очень утомленный, изнуренный и потасканный вид. В ту пору он был ницшеанцем и увлекался «сверхчеловечеством», за что ему доставалось в намеках от Сафонова. Сидя рядом со мной, он развивал теорию о том, что «гораздо труднее делать все то, что хочется, чем *не делать* того, чего хочется». И потому следовал вывод, что эта первая задача — делать только то, что хочет-

ся, — благороднее и предпочтительнее. В отношении к нему Сафонова я увидел, что он его *очень* высоко ставит как композитора. Это было причиной того, почему я решился проинтервьюировать Сафонова о Скрябине.

В одно из следующих свиданий с В. И. Сафоновым я спросил его о Скрябине—композиторе.

— Вы его не знаете? — удивленно спросил Сафонов. — Ничего не знаете? А еще пианист... Удивляюсь я этому Сергею Ивановичу* — учит вас всякой дребедени; наверное, нидерландцев-то своих любимых всех вам переиграл? Зарылся в старье, а жизни новой не видит... Да вы бы сами-то посмотрели.

— Саша Скрябин — большой, большой композитор, — сказал он, немного погодя. — Большой пианист и большой композитор.

— Ведь это что-то под Шопена, — вставил я.

— Что такое вроде Шопена? — вскричал Сафонов. — Не вроде Шопена, а вроде Скрябина. Скрябин *умнее* Шопена, я сколько раз это говорил и теперь говорю.

— Да что спрашивать, — сказал Сафонов. — Пойдите в магазин к Юргенсону, купите его сочинения и смотрите.

— Вот я на Скрябина какой написал акростих, — улыбаясь, вдруг сказал он.

И прочел мне «акростих», который мне настолько понравился, что я его просил мне записать, что он и сделал.

Вот это сочинение, любопытное по некоторым особенностям:

**Силой творческого духа
К небесам вздымая всех,
Радость взора, сладость уха,
Я для всех — фонтан утех.
Бурной жизни треволенья
Испытав как человек,
Напоследок без сомненья
Ъ-омонахом кончу век.**

Сафонов прочитал и засмеялся.

— Правда, хорошо? А особенно я дорожу вот этим «Ъ-омонахом». А вот еще недурно — «фонтан утех». Как вы находите?

*С. И. Танееву.

— А почему же вы его в «ъ-омонахи»-то записали? — спросил я недоуменно. Что могло быть общего у Скрябина с монастырем?

— А вот вы его не знаете, потому так и говорите. Саша у нас ведь святой человек, в жизни, правда, он не очень святой, но тем больше вероятности, что станет иеромонахом. Ведь иеромонахи всегда — сначала нагрешат, а потом проходят курс святости... Нет, — засмеялся он, — это я так говорю, а на деле ведь он в самом деле очень любопытный. Вы вот с ним не говорили, а поговорите как следует, не так, за ужином, а по-настоящему — вот он вам на бобах-то разведет. Он ведь у нас ницшеанец и *мистик*.

— Что-то вид-то у него не мистический, — недоверчиво сказал я.

— Вам нужно, чтобы уже все сразу было... Вот поступит в иеромонахи — и вид мистический будет, — засмеялся Сафонов.

После этого разговора я решил действительно купить сочинения Скрябина и проштудировать. Мне попались Прелюдии ор. 11, Этюды ор. 8 и Соната ор. 6 — это были первые мои близкие знакомые.

Не могу все-таки сказать, чтобы изучение этих произведений на меня сразу произвело какое-то «огромное» впечатление. Я, слыша про него такие отзывы, ждал какой-то совершенно необычайной музыки, какой-то сверхъестественной силы, после слов Сафонова о «иеромонахе» думал найти какие-то мистические в ней глубины, настроения. Ничего подобного не было. Была, правда, интересная, «вкусная», красивая музыка шопеновского типа, с некоторым «заострением» гармоний, но меня, съевшего тогда с головой всего Вагнера, конечно, это заострение гармоний не могло удивлять, я привык к еще более острым звучаниям. Тонкость вдохновения Скрябина как-то прошла мимо меня, а несомненная салонность подействовала раздражающе. Я искал глубины...

«Где же тут мистицизм, глубина? — думал я, — все это что-то очень мелкое».

И я решил, что наверное в симфонии (Второй), что-нибудь есть такое сильное. Но симфонии еще не было в продаже. Больше впечатление на меня произвела Соната ор. 6, и ее похоронный марш. Тут что-то было, и даже «мистика» как будто какая-то намечалась...

Скрябина я долгое время так и не видел, так и не встречал. Спорадические редкие встречи у Танеева — и те прекратились. Вскоре я узнал, что Скрябин уехал из России. В обществе передавали по этому поводу разные сплетни и слухи самого каверзного содержания. А на деле это были как раз те роковые в его жизни годы, когда он разо-

шелся со своей первой женой, чтобы соединиться с Т. Ф. Шлёцер, — это одновременно была эпоха его максимального творческого подъема, это было настоящее цветение его гения. Но для меня тогда все это было еще закрыто — я был в стороне.

Как-то порвалась моя связь с музыкальным миром в это время, начиная с 1903 года. Причин было много — и мой идеологический и ученический отход от того Танеева, который, собственно, и был моим музыкальным миром, ибо в том мире музыкантов, который пребывал главным образом в концертах, буржуазных домах и в ресторанах, я почти не вращался. С Танеевым у меня было слишком мало общего в музыкальных симпатиях, после того как я прозрел в новую музыку и прельстился гением Вагнера. Мои классические симпатии были сильно поколеблены. Но с другой стороны, нельзя было сказать, что я стал какой-то крайний музыкальный прогрессист. Напротив, скорее я страдал от того, что современность не давала мне настоящих поводов для восторга. Тот Скрябин, Скрябин ранних сочинений, с которым я познакомился, не произвел на меня впечатления и не вызывал желания знакомиться дальше. Мой кумир современности был Римский-Корсаков — единственный, на кого я возлагал надежды, хотя и не мог сопоставить его с Вагнером. Как раз в эту эпоху появлялись его последние сочинения, его «Кашей», «Китеж», «Золотой петушок». Привозившиеся с Запада новинки современной музыки казались мне страшно однообразными, серыми, надоедал и этот ставший трафаретом эпигонический бесплодный «вагнеризм», и эта вязкая, ставшая тоже чем-то будничным, звучность оркестра. Все это было *не то*, и страстно хотелось чего-то иного, нового, яркого, свежего, что бы разрядило застоявшуюся атмосферу музыкального мира.

В это время я ничего еще не знал о Дебюсси и его школе, как впрочем и мало кто, по-видимому, из других музыкантов знал о нем тогда. Лишь Р. Штраус подавал мне некоторые надежды. Я тщательно изучал его партитуры: «Смерть и просветление», «Жизнь героя», купил клавир его «Саломеи». Во всем этом было и что-то интересное и что-то одновременно в высокой мере антипатичное.

В это время вновь до меня дошли какие-то сведения о Скрябине, именно в такой редакции, что это — *человек, нашедший новые пути в музыке...* «Неужели он?» — подумал я, и передо мною опять встал

его образ по прежним впечатлениям и воспоминаниям: этот маленький претенциозный человечек, со страшным самомнением и малой культурой, изысканно одетый, совсем фронт, «мистик» и кандидат в «иеромонахи». И опять я не хотел этому верить.

Мне скоро сообщили, что Скрябин собирается строить какой-то храм в Индии. Я вспомнил про иеромонаха. Подробности передавали очень многочисленные. Говорили, что храм будет именно в виде шара, что он будет на озере. Затем говорили, что Скрябин задумал устроить конец мира и что какую-то роль в этом конце мира будет играть его музыка. Все это мне показалось вероятным, что он занимается такого рода делами — это было похоже и на его оставшуюся у меня по впечатлениям самонадеянность и на его «дилетантство», вообще эти грандиозные и нелепые слухи были в какой-то гармонии с тем образом его, какой у меня остался. Наконец мне сообщили, что у Скрябина прогрессивный паралич и что он сходит с ума... Это тоже было не лишено вероятности.

Чего только не наговорили на него в эти его годы отсутствия из России. На него ввали, как на покойника. Один музыкант серьезно уверял меня, что в Париже у Скрябина от его новой жены родился «не мышонок, не лягушка, а неведомый зверушка» и что этого мистического монстра посадили в спирт и поместили в музей. Считалось это ярким и убедительнейшим доказательством того, что Скрябин — «дегенерат». Но толком никто не мог ничего объяснить ни о замыслах, ни об идеях Скрябина. В редкие моменты свидания с Танеевым я иногда спрашивал о нем, думая тут найти объективное повествование от всегда корректного и точного Танеева. Но Сергей Иванович только смеялся своим икающим смехом, когда говорили о Скрябине.

— Он как-то там соединяет философию с музыкой. Я только не понимаю, как он соединяет философию: ведь он же ее не знает, — говорил Танеев. — Он, говорят, затеял конец мира, стал каким-то священником или пророком новой религии, — добавил Танеев то, что я уже слышал от других.

— А сочинения его? Знаете вы их?

— Мне не нравятся, — просто сказал Танеев. — Он очень способный, но у него эта модная страсть к оригинальничанью, чтобы ничего толком и в простоте, все вверх ногами, — объяснил он.

И действительно, трудно было тогда получить точные данные о скрябинском творчестве. Его фортепианные сочинения мало кто играл из-за их трудности, оркестровые не исполнялись из-за сложности.

Чудовищные слухи о его безумных замыслах не способствовали возрастанию интереса к его сочинениям. В печать проникли сведения о написании им «Сатанической поэмы», затем о том, что он написал «философскую симфонию» (это была Третья — «Божественная поэма») и что в этой симфонии звуками изображается развитие мирового духа, который приходит к какому-то «самоутверждению». Помню, я читал эту заметку и смеялся — что за чепуха? Какое такое самоутверждение и почему [надо] такие вещи излагать музыкой, когда их лучше изображать словами, если только вообще это все нужно. Бедный какой-то мировой дух, который еще нуждается в «самоутверждении». Брат мой*, бывший тогда профессором органа в консерватории, приносил мне эти вести о Скрябине и комментировал их недоброжелательно:

— Все это консерваторская и офицерская философия... она к добру не приводит.

Маловразумительные эти сведения усугубляли впечатление того, что либо действительно Скрябин за границей, что называется, «рехнулся», либо что он стал нечто вроде декадентского «рекламиста», который этими методами желает на себя обратить внимание.

Таково было мнение очень многих.

Наконец в Москву была доставлена эта самая «философская» симфония.

Я ее купил, купил вместе с нею и некоторые другие сочинения человека, творчество которого, при всей моей антипатии к нему, начинало интересовать.

Помню я, что этими первыми сочинениями, купленными тогда, были прелюдии ор. 48 и этюды ор. 42. И еще Третья симфония.

Несколько странными показались мне прелюдии ор. 48, в особенности первая. Прежде всего я убедился, что действительно новый, мне прежде неведомый Скрябин — уже не Шопен ни в каком случае, что он несомненно «оригинален». Но душа еще не лежала к этой оригинальности. В той части его творчества, которая была призрачно-лунная, «декадентская» по настроениям, в звуках которой было нечто «бальмонтское» — я его принимал, как и в трагических его контурах. Трагический язык Скрябина сразу стал мне близким, язык его *cis-moll'*ного этюда из ор. 42. Но вот вещи вроде первой прелюдии из

* Б. Л. Сабанев — ученик С. И. Танеева, профессор органа в Московской консерватории с 1902 г.

ор. 48 были чужды. В их исступленности, и взвинченности я видел тот облик Скрябина, который мне был именно антипатичен, они мне казались ходульными, психопатическими, надменными — это был тот Скрябин, которого я помню по своим впечатлениям.

Брат мой тоже не одобрил этих вещей.

— Ну и Скрябин твой, — сказал он мне с неудовольствием, проигрывая прелюдию, — кричит, точно лошадь зарезанная.

Тем не менее и он и я заинтересовались этой «лошадью», в которой оказывалась какая-то странная притягательная сила.

Зато впечатление от симфонии было уже совсем иное. Это было нечто настолько сильное, что я могу его сопоставить только с теми впечатлениями, которые я испытал от вагнеровской «Гибели богов» на памятном вечере у Танеева. Мы проиграли симфонию в четыре руки с каким-то чувством раскрывающегося перед нами нового мира, странного, острого, утонченного и чрезвычайно самобытного и сильного.

Даже как-то больно и странно стало, когда я убедился, что действительно мы пропустили «большого композитора», как говорил Сафонов, что уже это все довольно давно было на свете, что эти звуки существовали, а я их не знал.

Трагический лик Скрябина мне открылся раньше его лика утончения и ранее его лучезарного лика. Быть может, это было именно оттого, что в его трагическом лике было больше элементов любимого мною Вагнера. Но как-то постепенно я полюбил и его лучезарность, и его исступление. Одним словом, к лету 1906 года музыка Скрябина уже звучала у нас в доме на все лады. Безумный и нелепый автор проектов о конце мира и философских симфоний оказался огромным, глубоко чувствующим и совершенно свежим композитором.

Именно чувство *необычайной свежести* его музыкального мира поразило меня. Но как было примирить его странные идеи, слухи о которых все более и более укреплялись, с этим ясно гениальным творчеством? Я вспоминал самого Скрябина, эту его маленькую франтоватую фигурку и чувствовал, что действительно к нему как-то «шло» все то, что о нем говорили, что как-то весьма вероятно было, что он действительно способен и задумать конец мира, и прочее — его самомнения на это бы хватило...

Я так и не смог этого примирить и решил не думать об этом. Но как бы то ни было, а с этой поры в моих музыкальных переживаниях появился новый элемент, наряду с прежними моими кумирами Вагнером, Шуманом, Шопеном, Григом, кучкистами, — это был Скрябин...

Чтобы уразуметь то настроение, какое было в Москве и московском музыкальном мире в те годы, о которых я хочу теперь писать, в годы, когда началась моя близость к этому человеку, которого я так долго не признавал и чуждался, — надо несколько слов сказать об ориентациях, которые были тогда в наших кругах, кругах музыкантов.

Можно сказать, что тогда Москва музыкальная разделялась на две половины, далеко не равные. Большая составляла партию «консервативную» — ее вождем и выразителем был Танеев. Это была партия музыкантов, которые не признавали Вагнера, которые музыку считали только до него. Группа эта находилась под сильнейшим влиянием Чайковского, идеология которого целиком перешла к ним. Авторитет и вкус Чайковского тут доминировал и этим можно объяснить то обстоятельство, что наряду с Вагнером попали в категорию «непризнаваемых» в этой группе и такие академические, вполне консервативные явления, как, например, Брамс. Тут не любили и наших «кучкистов», ибо тоже... Чайковский их не любил, особенно же вредным считался Мусоргский.

Кумирами этой группы были романтики старого поколения, классики Чайковский, Рубинштейн, Аренский. Огромное большинство музыкантов и композиторов принадлежало к этой группе. Огромная часть музыкальной прессы тоже так или иначе принадлежала к этому лагерю. Тут были такие силы критики, как Кашкин, Кругликов, Сахновский, отчасти Энгель, к ним же примыкали и критики «желтой» уличной прессы. Большинство «парламентских» мест было на этой стороне.

Противоположная ориентация не была столь сплоченна и столь однотипна. Наши тогдашние «прогрессисты» или, как их именовали, «модернисты» не имели ни одной определенной вкусовой линии, ни особенного единодушия во вкусах и взглядах. Одни ограничивались тем, что скромно принимали «кучкизм» и неоромантиков, тут были всех типов вагнеристы, листианцы и проч. Были и такие, которые, принимая кучкизм, отвращались от Вагнера, были и более крайние, которые делали из Ребикова и Грига себе кумиров. Сюда же должны были попасть и «скрябинисты», когда они появились на свет. Критические силы этой группы были немногочисленные, и в первое время только Держановский и А. Крейн (Рейн), а несколько погодя — пишущий эти строки составили кадры этой «передовой критики».

Скрябинский культ проникал в массу музыкантов очень медленно, причем чувствовалось, что страшные «легенды» о Скрябине, как это ни странно, но определенно мешали его признанию — они своей странностью как бы выдавали ему плохой «психиатрический» аттестат, и тем клали какую-то тень и на его творчество. Скрябинисты, которые были у нас в Москве первоначально, были исключительно «музыканты-скрябинисты», то есть такие, которые увлеклись только его музыкой. Но я не видел в то время ни одного, кто бы увлекался его теориями, которых почти, впрочем, никто точно и не знал. Но и этих музыкантов было немного. Первичная ячейка группировалась около Сафонова и учеников Скрябина, его выучеников и воспитанников по консерватории. К ним примкнули некоторые немногочисленные «изолированные» музыканты. Когда-нибудь история отметит большую роль этой маленькой, но энергичной и сплоченной группы «первичных скрябинистов» в деле пропаганды Скрябина и в деле приготовления его «победоносного» возвращения в Москву. Чтобы отдать этим лицам, заслуга которых перед искусством чрезвычайно велика, хотя бы часть того, что им должно, — я не могу не упомянуть их имен. Это: М. К. Морозова, М. С. Лунц — обе ученицы Скрябина, которые много способствовали агитацией в его пользу при приготовлении должной почвы к принятию Скрябина уже в более широких массах, А. Крейн, Сараджев, Держановский, отчасти А. Могилевский — одни более активно, другие более пассивно, но незаметной обработкой общественного мнения путем «утверждения» значительности Скрябина делали то, что понемногу пробивалась стена инертности, которая так часто трагически определяет судьбу композитора. Мало быть великим автором, надо еще как-то уметь побороть косность музыкантов, которые не так-то любят знакомиться с новым, надо уметь заставить говорить о себе.

Я не стану говорить о тех причинах, которые «подготовляли» приезд Скрябина в Москву — тем более, что фактическая сторона мне тут не очень хорошо известна⁵. Поворотным пунктом моих отношений со Скрябиным был, одним словом, тот момент, когда он вернулся в первый раз в Москву, когда в концерте Русского музыкального общества под управлением Купера — тоже одного из первых и активнейших скрябинистов — была исполнена, несмотря на страшнейшее противодействие консерваторской партии «реакционеров», шипевших и строивших всякие козни, Третья симфония и «Поэма экстаза». Среди этих шипевших и козлотворцев были и все критики противоположной

партии, в частности и в особенности Юрий Сахновский, бывший тогда одним из директоров РМО, были и многие такие, которые теперь уже давно «друзья» если не скрябинского дела, то хоть скрябинского «музея» и которым напоминание об этих былых подвигах едва ли будет приятно. Как бы то ни было, но козни были преодолены, кажется, благодаря настояниям Морозовой и Купера, и концерт состоялся. Скрябина выписали из-за границы. Пророк понадобился в своем отечестве.

С этого момента начинается новая страница моих взаимоотношений с А. Н. Скрябиным. Прежнее абстрактное, чужое, теоретическое отношение, иногда сопряженное с большим интересом, иногда с недоверием, сменилось настоящей дружбой, которая все углублялась и росла. Скрябин в эти пять лет, которые прошли с момента его приезда в Москву на это исполнение «Экстаза» и симфонии в РМО, стал у меня не только любимым композитором, но беспредельно близким *своим* человеком, которого я полюбил уже не только как творца, но как личность. Это была совершенно особенная по яркости полоса моей собственной личной жизни, ибо несомненно, что эти пять лет (1909—1915) у меня прошли сплошь под знаком Скрябина, под знаком его близости и интимной дружбы с гениальным человеком. Те, на долю которых вообще не выпадало счастье близости гения, не могут даже вполне понять, какие неизгладимые впечатления оставляет эта близость. А Скрябин был к тому же из тех гениальных натур, которые действительно светили направо и налево, которые не были в этом смысле замкнутыми эгоистами, не запирались в свою скорлупу, но давали свет своей гениальности окружающим — это был человек редкой общительности и открытости душевной, который расцветал духовно в обществе близких и сам способствовал их расцветанию. Пять лет я был почти ежедневным посетителем скрябинского мира, пять лет это непрерывное общение лишь изредка нарушалось его отъездами в концертные поездки. Почти все его творчество этого времени, то есть как раз его наиболее совершенное и зрелое творчество, прошло в моем поле зрения, я видел возникновение и расцвет отдельных его произведений, которые от этого приобретали для меня какую-то особенную насыщенность и яркость, ибо они жили и живут для меня не только жизнью своего окончательного облика, но и жизнью своего процесса творения. На моих глазах они были эмбрионами, они обрастали подробностями, они приобретали огранку и окончательный вид. Эти пять лет в сущности мне пришлось жить с семьей Скрябина почти одной душевной жизнью: все интересы этой семьи

были и моими тоже — весь духовный мир самого Александра Николаевича ежедневно нам раскрывался не только в музыкальном творчестве, но и в его мечтах, в его верованиях, в его идеалах. Это было нечто совершенно неотделимое от его музыкально-творческого процесса, несмотря на различие результатов. И я в эти годы полюбил эту крылатую душу, этого беспредельного мечтателя, который умел так безгранично и так безоглядно мечтать, что совершенно утрачивал чувство реальности. Но даже его ошибки, даже крайности его были в нем или трогательны, или очаровательны. Это не был тот человек, который как-то призван нести логическую и моральную ответственность за все свои мысли и поступки: это была именно крылатая душа, которая фантазировала, сама в это верила и действительно заражала всех кругом каким-то энтузиазмом веры и красивой мечты. В близости и в соседстве этого удивительного человека можно было действительно поверить во все его фантазии, и если не поверить, то *захотеть* поверить. Его никто никогда не посмел бы «обвинить» в том, что он так безоглядно фантазирует, считая это сам философией и мудростью, никто никогда не мог бы его упрекнуть за его несомненную грандиозную манию, ибо она в нем была тоже бесконечно красива. Не я один пользовался благами этого солнца, оно светило всем равно, и всякий мог его воспринять в той мере, на какую был способен. Это был какой-то лучезарный, напряженный, чем-то насыщенный, совершенно отличный от всех остальных человеческих миров мир. Он был, правда, тепличный, не совсем нормальный своей экзальтированностью, своей отрешенностью от того здравого смысла, который оставался за дверями этого мира и сторожил его, но он был несомненно *засасывают*, он увлекал, как фантастическая песня nereиды. Только когда погасло солнце этого мира, погасло так внезапно и так странно, когда замолчала эта nereида, увлекавшая всех в свое царство, даже *несмотря* на противодействие, только тогда я и все другие поняли по-настоящему, как бесконечно много дал нам Скрябин не только теми своими творениями, которые у всех на глазах, но непередаваемым обаянием своей личной гениальности, своего духа, своего интимного, вдохновенного, неведомого для других исполнения, своих мечтаний и фантазий — вообще, всеми этими лучами, которые он расточал окружающим совершенно просто, свободно, с щедростью бесконечного богатства...

И когда он умер, то как-то неприятно и сумеречно стало в музыкальном мире без него. Пять лет он освещал наш музыкальный мир, был вождем и вдохновителем. Не стало его — и все расползлось и до

сих пор еще нет ни одной фигуры, которая могла бы так собрать вокруг себя и так вдохновить, как вдохновлял он.

В этом большом дневном зале Консерватории, похожем на какой-то гигантский вагон («style Safonoff», как говорили в Москве), нелепом и неудобном, царило в этот день необычайное оживление. Музыкальный мир, этот большой муравейник врагов и друзей, оживился и заволновался, молодые и почтенные люди появились с партитурами в руках, повсюду слышны были разговоры и толки. Я думаю, что в этот день стали скрябинистами многие, до того дня не слышавшие о Скрябине и многие, которые до этого момента были его «убежденными врагами». Неудобно «не признавать» человека в момент, когда он того гляди всеми будет признан, и это произойдет вот-вот сейчас... Выползли из своих нор музыкальные ихтиозавры и маститые уважаемые личности, посмотреть и послушать «новую музыку» — того самого страшного, сумасшедшего Скрябина, который хотел учинить кончину мира, который имел какие-то «темные дела» в Индии, который мнит себя философом, который разошелся с первой женой, кого-то соблазнил, что-то такое криминальное наделал... Слышны разговоры — то восторженные, то скептические. «Скрябиниане» — маленькая группа — держатся сплоченно, нервничают и ожидают начала репетиции как события, другие шушукаются группами. Тут и «враги», тут и убежденные «сторонники его первой жены», и, соответственно, враги его самого и второй жены, а заодно и его сочинений, сочиненных при второй жене...

Вот идет С. И. Танеев своей бычачьей походкой; конечно, он с партитурой; к нему бросается целая стая музыкантов, желающих его расспросить, узнать его мнение. Увы, мнения у него еще нет никакого: сдержанный и добросовестный Сергей Иванович ничего не может сказать, раньше чем услышит в оркестре. Правда, несколько иронических замечаний он отпускает, но эти замечания касаются «философии» Скрябина, а еще не его музыки. Дело в том, что накануне появилась в «Русских ведомостях» статья Бориса Шлёцера, брата новой жены Скрябина, информирующая о новых воззрениях Скрябина и об идее его произведений. Статья эта, написанная невероятно вычурным языком, толкующая о какой-то «психее» и о «духе играющем», крепко не понравилась москвичам, музыкантам и не музыкантам одинаково —

в ней никто ничего не понял. Вот ей-то и достается от всегда язвительного Танеева. Новоявленный пророк нового бога — Скрябина, Шлёцер возбуждает в позитивно мыслящем Танееве чувство какого-то не то отвращения, не то брезгливости...

— Это какое-то шарлатанство, ерунда какая-то, — говорит Танеев своим высоким, почти жалобным голосом, — к чему это писать всякую дребедень? Это прямо поразительная беззастенчивость, — и Танеев даже повышает голос от раздражения. У него в руках отпечатанная к вечеру программа концерта с тематическими разборами Третьей симфонии и «Экстаза».

— Вот смотрите, шесть нот и... *«сущность творческого духа раскрыта перед нами»*. Какое жалкое надо иметь представление о сущности творческого духа, чтобы его уместить в шести нотах!

И наш московский «оплот консерватизма» кажется рассерженным окончательно.

Взбудораженные «скрябиниане», к которым я еще не принадлежу и в круг коих еще не вхожу, ожидают появления «самого». Его еще нет, оркестр уже в сборе. Купер в восторге от симфонии и от «Экстаза» — говорит об огромной работе, которую ему пришлось проделать. Вот появляется Скрябин. Он такой же маленький и невзрачный, «сероватый», каким я его помню и раньше, только франтоватости стало как будто меньше. В среде «скрябиниан» сильное движение, его обступают. Наверное, он был сразу ошарашен огромным количеством проявившихся поклонников его творчества. Огромная масса «музыкального мира» стремится всячески выразить ему свои отличные и отменные чувства.

Он все тот же... Такая же у него невзрачная бородка и пушистые, неожиданно *лихие* усы, какой-то пережиток от его «офицерства». Мой брат, скептик, неспособный приходить в явные восторги, иронически замечает, что вся музыка Скрябина — в усах... «и музыка сама усатая», «для испорченных институток», прибавляет он ядовито. Физиономия у Скрябина — нервная, зеленоватая, глаза смотрят куда-то вверх и рассеянно, у него глаза карие, маленькие, с широко открытыми веками, с каким-то «хмелем» во взоре, в них что-то звериное, но не хищного зверя, а маленького зверька, вроде суслика. Только потом я в этих глазах прочитал нечто иное. Высокомерия прежнего как будто нет, напротив, этот маленький человек, который так близок с самим «мировым духом» и занимается организацией конца всего света, имеет скромный, извиняющийся вид. Он ласков и изысканно вежлив — и

в этой вежливости страшная *далекость* от всех этих людей, которые его окружали с дружескими излияниями. Я потом всегда замечал у Скрябина эту странную его вежливость, которая сразу устанавливала между ним и собеседником расстояние в несколько миллионов километров: он этой вежливостью и джентльменством как бы защищался от вторжения в его психику. Мы здороваемся с ним после долгой разлуки, здороваемся мило и довольно тепло, но несколько отвлеченно: он вовсе не знает моих взглядов, я их не высказываю никак.

Друг или враг, или, может быть, и неинтересно это ему вовсе... Известный московский музыкант, с почти стелющимся по земле сюртуком, от избытка восторженности говорит ему сладчайшие слова: «Где же вы были, дорогой Александр Николаевич?» Я вспомнил, что этот самый музыкант недавно распространял про Скрябина самые гнусные инсинуации и презрительно отзывался о его музыке. Это было дня два-три назад... Скрябин с извиняющимся лицом и выражением нервной, напряженной скуки потирает привычным жестом свои руки (это был его любимый жест, когда он говорил — особенно с мало знакомыми людьми).

— Мы были в Брюсселе...

— Ах, в Брюсселе, какой это чудеснейший городок... — и я уже чувствую, что все, до чего касается «Александр Николаевич», делающийся модным человеком, принимает обаятельные формы для этого музыканта, исходящего сладостью, все становится чудесным и необычайным...

Модный человек... Нечто вроде зверя, на которого все пришли смотреть... Уже это одно заставляет меня пока держаться в стороне от той группы, которая его окружает как кольцо Сатурна, и первое время меня особенно не тянет даже ближе познакомиться с ним, которого я все-таки так плохо знаю. Тот, кто знает музыкальный мир, имеет представление о той бездне фальши в отношениях, которая царит тут. Одно — в глаза, противоположное — за глаза, и все под соусом «дружеских отношений». Сейчас, ясно, все были друзья нового гения, все были в восторге от всех его сочинений, кроме немногих прямолинейных чудаков, вроде Танеева, умевших говорить неприятности в глаза. Есть такой момент в жизни каждого композитора, когда становится неловко его «отрицать», по крайней мере в его ближайшем соседстве...

Тут я замечаю «свиту приближенных» Скрябина, которая ранее как-то выпадала из моего поля зрения. Прежде всего это была его новая жена, Татьяна Федоровна Шлёцер, бледная маленькая брюнет-

ка с узкими, злыми губами и редкими взорами в лицо собеседнику. Она держится с преувеличенной строгостью. «Как принцесса крови», — подумал я. Скрябин не знакомит ее со мною... Потом я понял причины этой «осторожности»: слишком много было тут врагов у Татьяны Федоровны, и Скрябин не знал, кто из музыкантов друг и кто враг, боялся налететь на неприятность...

Затем в свите старушка—тетушка, которая его растила и кормила — тихая, восторженная и бесконечно преданная своему «Саше». Седой генерал — дядюшка, еще какие-то сателлиты, сущности которых я сразу не мог определить. Сателлиты стремятся наперерыв оказать «почтение» Скрябину и его новой жене.

В этот ясный и солнечный день впервые я услышал оркестр нового Скрябина. Я и мой брат сидели вместе с Ю. Померанцевым, ныне дирижером в одном из оперных театров Германии, учеником Скрябина по фортепиано, и смотрели партитуру. Да, Третья симфония была поразительна и в оркестровом одеянии, но уже тогда я заметил, что многое, превосходно звучащее в фортепианном изложении, теряло в оркестре, комкалось и туманилось. «Что-то у него с оркестровкой неладно», — подумал я, и как бы в ответ на мои мысли сидевший рядом ученик Танеева сказал мне, уже подобно всем в этот день, усваивая вид знатока и ближайшего наперсника Скрябина:

— Надо слышать, как это Александр Николаевич сам на фортепиано играет, эту Третью симфонию: он сделал из нее вроде фортепианной поэмы — и это бесподобно, куда лучше, чем в оркестре.

Скрябин сидел во время исполнения в боковой ложе; за ним силуэт Татьяны Федоровны. Мне ее фигура сразу показалась какою-то трагической, роковой, впечатление усиливалось от ее темного цвета и неподвижности. Во время исполнения Скрябин был нервен, иногда вдруг привставал, подскакивал, затем садился. Его облик был очень юн для его действительного возраста — ведь ему было почти сорок лет, но он был подвижен, как мальчик, и что-то детское было в выражении его усатой физиономии. Я заметил, что слушая свою музыку, он иногда как-то странно замирал лицом, глаза его закрывались и вид выражал почти физиологическое наслаждение, открывая веки, он смотрел ввысь, как бы желая улететь, а в моменты напряжения музыки дышал порывисто и нервно, иногда хватался обеими руками за свой стул. Я редко видел столь подвижное лицо и фигуру у композитора во время слушания своей собственной музыки: он как будто не стеснялся прятать свои глубокие переживания от нее...

Мое внимание разделилось между наблюдением автора, слушанием музыки и глубоким ее переживанием и просмотром партитуры. Музыка приковывала властно своим ослепительным напряжением, но вид самого автора этих исступленных звуков не уступал в интересе.

Уже после Третьей симфонии можно было почувствовать утомление от слишком большого внимания и сильной впечатляемости самой музыки. «Поэма экстаза», почти незнакомая московским музыкантам, должна была вытянуть у нас еще добрую порцию нервов. Но по правде сказать, первое впечатление мое было — смесь огромных ожиданий с чувством чего-то незавершенного. Не то чтобы меня озадачил новый гармонический план Скрябина, но несколько утомило однообразие этого плана, единство гармонического типа, гомогенно-исступленный язык, на котором написана поэма. Помню, что не понравилась мне тема «самоутверждения», показалась назойливою и плоско-крикливою, неинтересною с точки зрения мелодического профиля. Слушая эти исступленные вопли труб, я вспомнил слова брата про прелюдию: «кричит словно зарезанная лошадь», и мне стало смешно. Вообще я старательно старался отмахнуться от вторгавшегося в меня мира скрябинского колдовства. Большим подспорьем к этому отмахиванью служили разборы с текстами и темами, составленные братом Татьяны Федоровны Борисом Шлёцером. «Дух играющий», увлекающийся в «полет», и приключения с этим духом, описанные в натянуто-изысканных словах, — все казалось дико, смешно и нелепо, подавало повод к иронизированию и мешало отдаваться чистому обаянию самой музыки. Я не хотел попасть в плен к Скрябину и в то же время чувствовал, что это может случиться, что эта музыка имеет данные и шансы завладеть безраздельно. Огромный подъем в конце поэмы, звуки органа и вопли «восьми валторн», густая и вязкая звучность оркестра, через которую эти голоса валторн, провозглашающие «тему самоутверждения», казались какими-то человеческими криками, — это физически импонировало, но давило и как-то внешнеэстетически восторгало. Все-таки, когда после этого оглушительного звукового наводнения шумный зал показался молчащим и в ушах все еще не успели успокоиться какие-то звуковые отзвуки, я почувствовал, что я все-таки еще не поклонник «Поэмы экстаза», что Третья симфония мне по душе больше...

Был, кажется, гром аплодисментов, были приветствия оркестра, хлопавшего по пультам смычками, Скрябин был предметом овации — я почувствовал только, что этот Скрябин стал мне неожиданно дорог,

несмотря на то, что я его не принимал до конца еще, что его философия была мне смешна, что его «Поэма экстаза» казалась криклива. Зал обратился в музыкальный митинг, всюду обсуждались впечатления. Действительно, впечатлений было много. Оркестр, всегда самый сдержанный в оценках, был, казалось, покорен массивной мощностью звучности. Я помню фигуру А. Ф. Гедике, неожиданно для меня впавшего в экстаз и почти кричащего: «Это гениально, гениально!» Гедике считался консервативным музыкантом, и я никак не ожидал тут встретить симпатии к новаторству. «Если и консерваторов проняло, так это что-нибудь да значит», — подумал я, направляясь в артистическую, где уже был и Скрябин, и его свита, и сателлиты, и все ставшие скрябинианами в этот день.

Я застал группу из Танеева, Скрябина и Г. Конюса оживленно беседующих, в окружении целой толпы, желавшей знать результаты словесного турнира двух «вождей партий» — реакционной и новаторской.

Скрябин, с улыбкой на лице, спрашивал С. И. Танеева:

— Ну, какое же ваше впечатление, Сергей Иванович?

— Да какое мое впечатление, — говорил Танеев, красный как рак и как бы надувшийся от внутреннего напряжения, — как будто меня палками всего избili — вот какое мое впечатление.

Танеев пытается при этом мило и приветственно улыбаться, но видно — улыбка дается ему с трудом. Скрябин смеется, потирая руки, и многозначительно молчит. Музыкальный критик П.⁶ начинает пространно доказывать Танееву, что он неправ, что у него ослаблено восприятие музыкальных впечатлений. Я еще раз вижу, как велик в этот день урожай скрябиниан самых разных достоинств.

— Вы, Сергей Иванович, все время занимались контрапунктами, вот у вас и притуплено восприятие к новым впечатлениям музыкальным, — говорит П.

Я вспоминаю, что П. — по профессии учитель географии и к музыке имеет очень малое отношение. Слышу, как Танеев ему говорит, смеясь своим диковатым хохотом «в себя»:

— Правду вот вы говорите, — говорит он смиренно, — вот всю жизнь музыкой занимаешься, так и перестаешь в музыке разбираться. Вот вы, — неожиданно ядовито прибавляет он, — лучше путь выбрали: вы все время географией занимались — вот вы музыку-то и понимаете.

Вокруг раздается взрыв хохота на ядовитую реплику Сергея Ива-

новича. Впрочем, «избитый палками» Танеев совершенно не склонен переносить антипатии к его музыке на его личность, они говорят необычайно нежно и дружно. Да и по отношению к музыке дело не так уже безнадежно. Сергей Иванович сознается, что Третья симфония произвела на него огромное впечатление, и говорили иные, что он даже прослезился в одном месте...

— Только вот что, — неожиданно говорит он, обращаясь к Скрябину, — я в первый раз вижу композитора, который вместо обозначений темпов пишет *похвалы своему сочинению*. — И Танеев тыкая пальцем в партитуру, указывает. — Вот тут «Divin, grandiose», затем «Sublime, divin» и так далее. — И Танеев, довольный своим остроумием, дико хохочет икающим смехом.

Эти недели прошли «под знаком Скрябина». Музыкальная Москва жила им и была полна впечатлениями от «Поэмы экстаза» и «Божественной поэмы». Как в каком-то экстатическом сновидении прошел самый концерт. Тут я сам почувствовал, что во время исполнения Третьей симфонии начинаю сидеть на стуле «по-скрябински», чуть-чуть иногда не вскакивая — эта музыка необычайно действовала на нервную систему... Овации и триумфы сопровождали Скрябина. Слово «гениальный» было произнесено и стало уже частичным «общественным мнением». Широкая публика была и обрадована и озадачена, масса «снобически настроенных» перекинулась к «скрябинистам», консервативные музыканты шипели и негодовали. В этом концерте Скрябин играл в промежутке между симфониями Пятую свою сонату. Это было невыгодное положение для него как солиста: его слабый, нервно-изящный тон, который плохо наполнял большие залы и как-то не доходил до публики, еще усугублялся контрастом с оглушительной звучностью скрябинского оркестра. Пятая соната с ее и фантастическим и внетональным, тогда непривычным окончанием была далеко выше понимания публики, она вызвала только недоумение, публика не уразумела даже, кончилась ли она или же композитор по непонятной причине «сбежал с эстрады»...

— Что такое — или у него живот схватило? — спросила меня одна известная певица, сидевшая рядом.

Ядовитый Танеев деловито заметил, что «это музыка, которая не оканчивается, а *прекращается*». Впрочем, он с видимым интересом,

хотя и мучением, досидел до конца концерта, особенно негодуя на тематические разборы в программах с философскими излияниями — сочинения Б. Шлёцера. В этот день я написал свою первую рецензию о Скрябине, рецензию восторженную...

Скрябин стал решительно частью моего внутреннего мира, хотя я еще брыкался против вторжения в этот мир некоторых теоретически мне антипатичных моментов его творчества, против этой несуразной философской фразеологии, против экстатической узости его диапазона настроений. Мне стало невыразимо жалко, что тот огромный, почти вагнеровской ширины мир, который я слышал в Третьей симфонии, мир, полный и наслаждений, и радости, и трагедии, и глубоких скорбных, титанических настроений, — он как-то стянулся в «Поэме экстаза» в этот несколько плоский, только исступленно-лучезарный мир, где уже не было ни трагедии, ни скорби, никаких контрастов к свету и самый свет оттого был не так мощен, и скучно в нем было, ибо все препятствия были преодолены и все трагедии жизни расшифрованы...

Скрябин стал мой. Но я не хотел с ним внешне сближаться. Окружавшая его группа сателлитов меня как-то пугала и отвращала, в них было что-то мне чуждое, впрочем, многих я тогда совсем не знал. Так я с ним встречался только бегло, только на концертах. Помню, он давал тогда свой концерт в маленьком зале «синодалки» — Синодального училища; он уже был кумиром музыкантов, зал ломился от публики, он играл на бис чуть ли не еще целый концерт, в том числе неизбежный теперь *dis-moll'*ный этюд. В этот вечер я наконец познакомился совершенно неожиданно с его новой женой — Татьяной Федоровной.

Вышло это как-то очень просто и случайно. Мы просто поздоровались и друг на друга посмотрели «доброжелательными» взорами. Видимо, для вступления в круг планетного мира Скрябина это было главное условие — смотреть на Татьяну Федоровну доброжелательно. Я узнал уже после, что имелись к тому веские основания: враги преследовали бедную женщину своими инсинуациями и отвратительной, огромной сплетней, ползшей по городу, как какая-то гнусная пласмодическая масса. Не было никакой возможности противостоять этой закулисной атаке — это работали люди «из партии первой жены»*. Скрябинская чета явилась в Москву сильно настороженная,

* Надо для точности отметить, что, по моим впечатлениям, это была именно работа «партии», и сама Вера Ивановна тут никак не участвовала. — Л. С.

готовая отразить ежеминутно могущие возникнуть атаки из-за угла. Оказывается, еще в Европе и в Америке Скрябины научились знать цену людским отношениям, узнали власть и силу сплетни и были осторожны и насторожены. Кажется, даже больше, чем надо было, ибо Москва с ее благодушием была все-таки не мещанская Европа и не ханжеская Америка, где Скрябины сильно пострадали из-за странной и нелепой интриги, организованной дирижером Сафоновым, его прежним другом, который, будучи большим мещанином в душе, не мог перенести такого оскорбления «нравственности», как уход Скрябина от первой жены... и умышленно скомпрометировал его перед ханжами-американцами, достигнув того, что Скрябины принуждены были уехать спешно из Америки⁷.

Так мы посмотрели дружелюбно, по-хорошему, друг на друга, и я почувствовал, что эта трагическая фигура, маленькая и в то же время величественная, «как принцесса крови», — вовсе не такая важная и неприступная, как казалось, что это была «маска для врагов», а за этим замыкающим взором светился другой, доверчивый и простой, почти как и у самого Скрябина. Татьяна Федоровна была почти религиозно предана Скрябину: для нее все было в том, чтобы данный человек принимал его музыку, его убеждения и его гениальность, чтобы он к тому еще не был причастен к «тем», что запятнали себя распространением сплетни о них в прежней Москве...

Итак, мы познакомились и поговорили просто и по душам. Правда, я с первого слова убедился, что разговор в присутствии Татьяны Федоровны мог быть почти только «о Скрябине» и непременно в оптимарных выражениях.

— Заходите к нам, Леонид Леонидович, — сказал великий маленький человек с пушистыми усами и бородкой, и его голос прозвучал совсем, совсем просто, по-домашнему, а взгляд его был светлый, детский, доверчивый... Зайти было, впрочем, к нему не так просто — он остановился в доме Кусевицкого, в его шикарном и довольно безвкусном особняке по Глазовскому переулку. Там, за охраной парадных лакеев и породистых французских бульдогов, а также под прикрытием того, что Кусевицкого недолюбливали в Москве и не всякий рискнул бы идти к нему в дом, Скрябин чувствовал себя как бы в крепости и вряд ли мог жаловаться на избыток дружеских визитов.

Я же тоже не мог его посетить по этой же причине: как-то неловко было являться в чужую квартиру, к человеку, которого я почти не знал: Кусевицкого я видел только раз у С. И. Танеева.

Скрябинские дни довольно быстро кончились: чета Скрябиных уехала вновь за границу. Они вернулись только в январе 1910 года, на этот раз уже для того, чтобы окончательно сделать Москву своей резиденцией. Но у меня остался большой след от этого периода: в пантеон «моих» композиторов был включен этот человек — живущий среди нас гений, первый, которого я мог тогда назвать, ибо, как ни велико было мое преклонение пред Римским-Корсаковым, но в гениальность его я не верил, в ту гениальность, которая «мне была нужна».

В этом году я познакомился с Кусевицким, всходившим на московском музыкальном горизонте подобно крупной и яркой планете, возбуждая ненависть большинства, зависть других и лицемерное преклонение третьих. Этот человек с пунцовым лицом и маленькими усиками «как у парикмахера» возбуждал негодование исключительно потому, что на него смотрели как на выскочку, как на «parvenu» в московском «буржуазном» и музыкальном мире, который такими большими поверхностями соприкасался с буржуазным. Не любили его за то, что он женился на миллионерше Ушковой, за то, что он «смел научиться дирижировать», учась у Никиша и затрачивая на это огромные суммы, имея за границей даже свой оркестр специально для обучения на нем. Зависть — одно из самых популярных свойств музыкального мира, и Кусевицкого ненавидели главным образом за то, что он стал богат, примешивая к истории его разбогатения самые неаппетитные подробности. Наибольшего расцвета достигло негодование на Кусевицкого, когда этот «несчастный контрабасист» решил стать дирижером и во главе отдельного концертного предприятия. Не надо быть слишком проницательным, чтобы догадаться, что экономические предпосылки играли тут немаловажную роль. Конкуренция между нашими главными музыкально-концертными учреждениями, Филармонией и Музыкальным обществом, была во всем разгаре, враги не знали, как только удавить противника, а тут еще появился третий конкурент, да еще какой, независимый, сам «и директор и дирижер», со своим капиталом. Кусевицкого немедленно обвинили в том, что он желает «трестировать» музыку в Москве и поглотить ее своим капиталом, что он решил съесть сначала Филармонию и Музыкальное общество, потом все издательства, основав свое собствен-

ное — «Российское музыкальное *издевательство*», как его звали московские остроумцы, а таким образом монополизировать все музыкальное дело. Очень может быть, что в честолюбивом воображении Кусевицкого что-нибудь подобное и действительно рисовалось. Как бы то ни было, но этот самый Кусевицкий приехал в Москву как власть имущий, с невероятной помпой, купил себе дом в Глазовском переулке и окружил себя всеми буржуазными ресурсами пышности и важности. Его товарищи, помнившие его еще бедняком, удивлялись внезапно обуявшей его торжественности и усвоенному им стилю разговора — он говорил по меньшей мере как коронованная особа. Я посетил в качестве музыкального критика его первый концерт в Колонном зале. Здесь Кусевицкий при почти пустом зале впервые демонстрировал свое искусство дирижирования музыкальному миру — злему, враждебному, дышащему ненавистью именно к нему и его богатству.

И я был, помню, первоначально настроен против него, увлекаемый неприметным гипнозом общественного мнения. Тем приятнее было мне разочароваться: этот разбогатевший буржуа, когда-то стипендиат миллионера Ушкова по классу контрабаса, а ныне женатый на его дочке и обладатель шести миллионов капитала, неожиданно оказался настоящим, прирожденным, *прекрасным* дирижером, с ярким темпераментом, чувствовавшим оркестр, которого он не знал, лучше, чем чувствовали его знающие музыканты. Мое впечатление было тем ярче, что оно было совершенно неожиданно. Притом подкупала глубокая культурность начинания, прекрасный вид изящных «по-европейскому» программ с тематическими разборами исполняемых сочинений и объяснительными текстами. Я отметил концерт сочувственной рецензией и выделил талант нового дирижера. Помню, что прочие критики были во власти антипатии к Кусевицкому и не удержались от более или менее тяжелых травматических «лягнуваний» по его адресу. Музыкальный «дисконтёр»⁸, как термин, попал даже на страницы прессы. Не знаю, было ли Кусевицкому приятно единичное проявление сочувствия во враждебной атмосфере или иные побуждения руководили им, но на другом же концерте он познакомился сам со мною и в изысканных, несколько торжественных выражениях благодарил меня за «справедливую оценку». Тут я узнал от него его планы, которые если и не грозили полным завоеванием музыкального «рынка», то во всяком случае были определенно направлены против существующих косных и отсталых, пронизанных интригами музыкальных

учреждений. В Кусевицком мне понравилась широта взглядов, величественность планов: этот миллионер определенно хотел тратить свои деньги именно на музыку, на ее развитие, на ее процветание, а не на разврат и не на кутежи, правда не без пользы и для себя лично, для своей художественной славы, — ну так что же? Разве это славолубие предосудительно? Его планы были грандиозны: он хотел основать издательство европейского масштаба, для того чтобы издавать все лучшее, что появляется, он хотел организовать свой собственный оркестр для музыкального обслуживания всей России, заграницы, не исключая и провинции, даже самой глухой, он хотел поддержать творчество всех наших композиторов, он хотел устроить ряд концертов в Москве и Питере, как дорогих, так и общедоступных, где давать выступать молодым силам, хотел построить «Дворец искусства», где были бы концертные залы и картинные галереи для выставок, — одним словом, планов было хоть отбавляй... Но мне он решительно понравился — это был человек, который мог действительно *сделать* все это. И мы подружились... Он был, как оказалось, рьяным «скрябинистом». Это обстоятельство еще больше сблизило меня с ним. Только что перед этим он заключил со Скрябиным условие на издание его сочинений, всех, которые бы он ни написал. Дружба его со Скрябиным была недавней, но имела тогда все видимости большой близости и прочности. Незадолго до того Кусевицкий, застав Скрябина в крайней нужде за границей, в момент, когда издатели перестали его издавать, предложил ему свою помощь, свое «Российское издательство», только что основанное в Берлине. И теперь Скрябин в сущности жил на те средства, которые ему доставляло это издательство.

Вскоре после этого нового знакомства приехали и Скрябины в Москву. Скрябин тогда носился с планами и проектами своего «Прометея», которого эскизы начал в последнюю заграничную поездку. В плане его работ, как возвестили программы Кусевицкого, были кроме «Прометея» еще «Танцы для оркестра»⁹, исполнение коих было назначено на весну, но они, увы... еще не начинались сочинением, и им так и не суждено было образоваться. Мы встретились со Скрябиным уже по-приятельски, как настоящие друзья, но все же редки и спорадичны были наши встречи.

Одна из таковых была после весеннего концерта, в котором под управлением Кусевицкого превосходно была исполнена «Поэма экстаза» вместо обещанных «Прометея» и «Танцев». В первый раз вся тонкость звукового строения «Экстаза» предстала в оркестре, над кото-

рым работал Кусевицкий с огромным тщанием. Композитор и дирижер были предметом настоящих оглушительных оваций. Кусевицкий верно рассчитал: через Скрябина был его естественный путь к признанию как дирижера. Его прирожденный дирижерский темперамент и тонкость оркестрового ощущения были чрезвычайно подходящи для исполнения Скрябина, его близость с композитором облегчала ему проникновение в самые тайники его замыслов, в его мысли, идеи и мир настроений. Кроме того, тут не затрагивалась конкуренция, ибо Скрябина вообще тогда еще никто так уж не хотел дирижировать и исполнять, боялись неуспеха у публики. Кусевицкий рискнул, и номер его вышел...

Мне пришлось приветствовать их вдвоем, гениального композитора и замечательного дирижера, проникшего в мир композитора, столь трудного для восприятия. После концерта мы были у Кусевицких. Тут я впервые узнал некоторых новых сателлитов Скрябина, в том числе одного из наиболее близких к нему впоследствии — некоего доктора В. В. Богородского, который был приглашен Кусевицким как врач для сопровождения организованной им тогда же весной грандиозной поездки с оркестром и со Скрябиным по приволжским городам. Это был еще молодой человек высокого роста и решительного вида, увлекающийся и прямой. Он когда-то был социал-демократом, судя по его словам, но сейчас он был весь во власти мистических умозрений теософического типа, в сфере которых вращался и Скрябин. В доме Кусевицких Скрябины были окружены огромным почетом, но в этом пышном и мрачном доме все было смертельно натянуто, от хозяина и его миллионной супруги и до лакеев и... бульдогов, которые составляли тоже органическую часть обстановки. В огромном кабинете, где с потолка свешивались какие-то лиловые огурцы-лампы, похожие на баклажаны, и стиль напоминал отдельный кабинет ресторана, было неуютно и чопорно, но мне показалось, что Татьяна Федоровна до некоторой степени наслаждалась этой буржуазной пышностью. Скрябин сидел на кончике стула, как во время визитов, деликатный и вежливый, как всегда, но *далекий*. Кусевицкий его звал «Саша» и дружески-фамильярно похлопывал по плечу, как хорошего «камрада». Тучная и надменная Наталья Константиновна Кусевицкая, с ястребиным носом и подтянутыми губами блондинка, из которой исходило все это великолепие, не умела поддерживать никакого разговора и величественно молчала. «Как пышно, как богато быть в гостях у человека», — подумал я цитатой из Леонида Андреева... Тут же я заметил,

что в отношениях Скрябина к Кусевицкому, видимо, не было настоящей, товарищеской искренности.

Разговор мало клеился в этот вечер. Я помню из его подробностей только несколько авгурского типа диалогов, касавшихся, очевидно, тех самых происков «партии первой жены», в которых я был чрезвычайно мало в курсе и просто ничего не понимал, хлопая, как принято выражаться, глазами. Кусевицкая и Кусевицкий были настроены как будто очень против этой злополучной партии. Довольно неожиданно для меня Кусевицкий внезапно объявил меня «единственным критиком в Москве».

— Вот, — сказал он, — это единственный критик-музыкант... Что все остальные! — патетически прибавил он, — им музыка, музыка чужда, им искусство не нужно, — и он потряс в воздухе рукой со скрюченными пальцами, тем жестом, которым он «добывал» во время дирижирования звук из скрипок...

Видимо, моя персона уже была ранее предметом частных разговоров со Скрябиным. Странные, далекие и какие-то нечеловеческие глаза Скрябина, небольшие и карие, смотревшие то совершенно мимо, то совершенно прямо в упор, обратились ко мне. Он вдруг сказал мне:

— Какие планы у меня, какие планы!.. Вы знаете, — неожиданно прибавил он, — что у меня в «Прометее» будет... — он замялся, — свет...

Я ничего не понял...

— Какой свет? — довольно наивно спросил я.

— Свет, — повторил он. — Я хочу, чтобы были симфонии огней... это поэма огня. Я вам сейчас покажу.

И он быстро побежал за огромными партитурными листами и, показывая мне их, стал объяснять:

— Вся зала будет в переменных светах. Вот тут они разгораются, это огненные языки, видите, как тут и в музыке огни...

Я посмотрел на него почти с испугом, легенды о мистическом сумасшествии Скрябина, распространяемые его противниками и «партией жены» вспомнились мне все и сразу. Он казался совершенно убежденным в том, что я не могу иначе как сочувствовать ему в его огненных языках. Его открытая физиономия дышала полнейшим ко мне доверием. Я посмотрел на дипломатическое лицо Кусевицкого и подумал: «Ну и связался чёрт с младенцем!»

Да, что могло быть общего у этих двух столь различных по психологии людей? И однако, почему же так хорошо исполнял Кусевицкий

Скрябина? Где разгадка этой тайны? Один — полубезумный мечтатель, живущий в иррациональных мирах, мечтающий об огнях в огненных звуках, — и тут рядом это благополучное, размеренное и реальное величие. Лица супругов Кусевицких выражали только одну мысль: «При наших капиталах все возможно»... И они были почти правы.

Я пытался расспросить у Скрябина подробности об его языках. Я чувствовал, что этот фантазер и мечтатель серьезно начинает занимать мое воображение, что мне надо наконец узнать «правду о Скрябине», о его мистериальных планах, об этой легендарной «Индии» и прочем, о чем говорили до сих пор мне только с иронией и насмешками... Но в этот раз было трудно, обстановка дома Кусевицкого не располагала к таким беседам. Мне показалось даже, что Кусевицкому неприятны эти и подобные разговоры, он как-то стремился отвлечь разговор на иные, более обычные темы. Или ему неловко чувствовалось в мистической обстановке?

Скрябин сам как будто почувствовал это и сказал мне: «Заходите ко мне, Леонид Леонидович, я вам расскажу подробно все». Он жил в то время в «Княжьем дворе», гостинице на Волхонке. Среди этих свисающих с потолка электрических баклажанов и под сухими взорами мадам Кусевицкой трудно было говорить об огнях и мировых катаклизмах. Слишком мало, наверное, сочувствия к каким бы то ни было катаклизмам было у тех, кто обладал всеми этими баклажанами и бульдогами...

Но мне так и не удалось в этот раз с ним поговорить подробно. Я раз зашел к нему в «Княжий двор», застал там его, Татьяну Федоровну, совсем простую и приветливую, лишенную тени той трагической официальности, с какой я ее ранее всегда видел, — она была тут преданная подруга человека, в гениальность которого, видимо, глубоко верила... Застал двух его детей, Ариадну и Юлиана, чрезвычайно милых; из них дочка была похожа на мать, а сын — на отца и с таким же курносим носом, как был в молодости у Скрябина. Зато у Ариадны была на подбородке отцовская «дырочка». Скрябины дома у себя между собою говорили почти исключительно по-французски... Тут же я застал моего прежнего товарища по университету, а ныне поклонника Скрябина — профессора Мозера, химика по специальности. Что-то помешало моему визиту быть продолжительным, и разговоры на «отвлеченные темы» не состоялись вовсе...

Вскоре Скрябин уехал с Кусевицким в организационное предприятие. Кусевицкий вез целый оркестр в специально заказанном парохо-

де, вез рояли, вез солиста — Скрябина. Торжественный сей кортеж, нечто вроде музыкального «передвижничества», должен был объехать все города, начиная, если не ошибаюсь, от Ярославля и до Астрахани и дать в крупных городах по два и более, а в мелких по одному концерту. Кортёж сопровождался еще «почетными путешественниками», целым штатом прикосновенных лиц. Тут был и владелец рояльной фабрики Андрей Андреевич Дидерихс, и музыкальные критики, заграничные корреспонденты — Оскар Риземан и мадам Тидебель, доктор Богородский, семейство Кусевицких полностью. Вся эта аристократия ехала в первом классе, а «пролетариат» в виде оркестровых музыкантов ехал в значительно менее комфортабельных условиях. Путешествие это имело огромный успех, кроме того, оно было своего рода приятной прогулкой и по отношению к Скрябину имело еще «агитационное значение» — Кусевицкий хотел показать нового композитора российской провинции. Должно быть, учитывая все эти обстоятельства, а также свои дружеские отношения, Кусевицкий, как аккуратный предприниматель, решил сэкономить гонорар Скрябину за его 11 выступлений, сначала долго «скрывал его размер», а потом выплатил в размере тысячи рублей за все путешествие... Но тогда отношения были хороши, Скрябин вовсе не хотел ссориться с человеком, столь много все-таки для него сделавшим, и, хотя он и в бытность учеником консерватории получал больше, решил ничего не говорить... Тем не менее, этот анекдотический по тем временам гонорар любопытен потому, что он был одной из тех причин, совокупности коих привели потом к разрыву бывших друзей.

Я не видел Скрябина с весны до поздней осени. Лето он жил на даче в имении Марк. Лили Гуговна Марк, одна из наиболее богатых московских дам, была поклонницей всех вообще сколько-нибудь и чем-нибудь выдающихся людей — она предложила Скрябиным прожить лето в их подмосковной. Тут он много работал и почти уже закончил своего «Прометея».

Увидел я его вновь, когда начался сезон концертов.

Осень 1910 года в нашем «передовом» музыкальном кругу проходила под знаком «ожидания Прометея». Были такие счастливицы, которым уже удалось подслушать отрывки из этого еще неведомого творения. Впрочем, не так-то трудно было попасть в категорию этих

счастливец. Скрябин был чрезвычайно общителен в том, что касалось его творчества, и окружавшим его людям открывал, как оказалось, не только вновь написанные сочинения, но и еще вовсе ненаписанные. Делился эскизами, элементарными набросками. Вскоре мне пришлось в этом лично убедиться...

У Марии Соломоновны Лунц-Неменовой был своего рода музыкальный салон передового толка. Тут собирались те, которым тесновато было в кругу настроений культа «Петра Ильича», среди рахманинистов и иных «...истов», которых взоры были обращены в приятное прошлое. Тут культивировался Скрябин, Вагнер, Дебюсси — тогдашние властители передовых дум. Тут собиралась небольшая, замкнутая, но тесная и убежденная компания. Сама Мария Соломоновна была ученица Скрябина по консерватории, пианистка. Этот кружок состоял, между прочим, из скрипача Могилевского, который был уже давно, еще по Кавказу, знаком с семейством Шлёцер — родителей Татьяны Федоровны; на его долю выпало исполнять у Кусевицкого в концерте знаменитые скрипичные соло в «Поэме экстаза», и он делал это великолепно, весьма не в пример многим иным скрипачам, которым не удавалось схватить тонкой эротики скрябинского мелоса. Тут бывал Эмиль Купер — тогда дирижер большой сцены; композитор, теперь уже известный, а тогда еще только начинающий — Александр Крейн, Володя Метцль — тоже когда-то подававший надежды на композитора, но не оправдавший их... В кружке собирались нечасто, но зато, собравшись, музицировали и злословили вдоволь по адресу «политических противников», то есть консервативной партии. Бывали и еще разные люди, но уже менее «свои» в этом кружке...

На этот раз нас позвали «на Скрябина». Я пришел довольно рано; тем не менее, застал почти полный сбор музыкальных частей. Не было лишь четы Скрябиных: сии личности имели буржуазное обыкновение всегда запаздывать и приходить поздно на зовы. Отчасти это объяснялось тем, что Александр Николаевич, как выяснилось, имел обыкновение совершать свой предвыходный туалет с почти женской тщательностью, и он отнимал у него массу времени, пока все его части несколько редющей уже шевелюры и его пушистые усы бывали приводимы в надлежащий «лихой» вид... Было почти одиннадцать часов, когда в передней появились две маленькие фигурки, принадлежавшие автору «Прометея» и его вдохновительнице.

Скрябин всегда долго останавливался у зеркала в передней, чтобы после дороги вновь придать надлежащий вид своей раститель-

ности. Эта привычка задерживаться перед зеркалом была для него очень характерна. Он был опять такой же ласковый и вежливый, такой же как будто далекий от внешнего и от всех, как бы заслоненный своей вежливостью. Я в этот раз изучал Татьяну Федоровну, стараясь узнать в ней ту черненькую девочку, которую когда-то видел пробегающей во время уроков в квартире Павла Юльевича Шлёцера, — и не мог никак связать знаком равенства эти две личности.

Изысканно одетый, миниатюрный Скрябин со своим сероватым, «незначительным» лицом как-то терялся в людях, не производил внешнего впечатления. Его разговоры в салоне были общи и трафаретны, они были салонными в буквальном смысле слова, это были разные обывательские расспросы о здоровье и о житье-бытье. Человек, привыкший ожидать от «гения» какого-то особого внешнего проявления, был бы всегда разочарован в Скрябине: он казался самым заурядным «господином чистым», приглаженным и салонным. Его особенности начинали проявляться только при более близком знакомлении с ним, а так, с первого раза, в незнакомом кругу или в кругу, где просто один или два лица были незнакомы, он как-то нейтрализовался и обобщался и даже свою фантастику умел так далеко прятать, что о ней никто не догадывался. Я помню, что и тут, в среде дружественной, Скрябин сначала как-то держался официально-корректно. В этот раз я познакомился тут с одним лицом, которому впоследствии суждено было играть некоторую роль в жизни Скрябина и его семьи — это был некто Алексей Александрович Подгаецкий, бритый мужчина актерского типа, с кривым ртом и лысой головой, но еще молодой. Он говорил, мотая головой (у него был какой-то тик), говорил необычайно изысканно, постоянно впутывая в разговор французские слова, с фатовским произношением. Судя по его разговорам, он недавно вернулся из-за границы, где учился в консерватории. Первое мое впечатление от этого типа было, что это шарлатан, но он рекомендовался другом Скрябина и все время вел с ним преимущественный разговор на теософские темы, обнаруживая в этих вопросах известную начитанность. «Манвантары», астральные планы¹⁰, Блаватская — все это не сходило с его языка. Попутно вплетались в разговор разные эстетические соображения о сущности искусства и давалось понять, что он вообще чрезвычайно начитан во всем и нет ничего в искусстве ему незнакомого. Через каждые три слова у него был риторический вопрос по-французски «N'est-ce pas?» [Не так ли?].... Мне был он весьма противен, но его несомненной заслугой

было в этот вечер то, что он вывел Скрябина из состояния официальной салонности и поверг его в бездну философских рассуждений, а мне только этого и было надо.

Видимо, у них были общие знакомые и друзья за границей. В разговоре поминались какие-то имена... Сигоня, насколько я могу припомнить, и Дельвиля. Сигонь был бельгийский декламатор с теософским направлением, Дельвиль — художник такого же толка. Скрябин, сначала как бы не совсем охотно, но понемногу разговорился.

С самого первого раза я понял, что у этого человека есть сложившееся, прочное, постоянное миросозерцание, ставшее догмой. Он говорил из него исходя, и почти постоянно у него прорывалось, что ему всякое иное миросозерцание дико и смешно, как будто нечто страшно устарелое и отсталое. Казалось, будто он охотнее замолчит и замкнется в свой, ставший для него истиной мир, чем подвергнет его «унижению доказательств». Откровенно говоря, все это было даже для меня, вполне знакомого с «оккультными» теориями, настолько странно, что я мало что понимал. Скрябинский оккультизм, видимо, не был обычным оккультизмом, а каким-то иным. Каким — я еще тогда не уразумел.

Наткнулись мы друг на друга случайно, когда в разговоре дело зашло о «дематериализации»...

Видимо, повторяя какую-то старую, для него заезженную истину, тоном, каким говорят о том, что Волга впадает в Каспийское море, Скрябин в разговоре сказал:

— ...когда этот миг гармонии наступит, то в это самое время должна произойти дематериализация. Созерцание гармонии — вот условие дематериализации. Ведь это же как дважды два — это логический вывод из «принципа единства» (он выговорил «прынцип»)...

Я тут прислушался. Никогда не видал раньше музыканта, говорившего в такой плоскости и вообще вращающегося в этом мире отвлеченных идей. Наши музыканты меня не избаловали в этом отношении. Редко когда их разговоры вылезали из уровня технических рассуждений и обывательских пересудов. И вдруг человек рассуждает, видимо что-то глубоко по-своему продумав в этой области, рассуждает уверенно, как свободно в этом мире ориентирующийся. Я попросил объяснений.

Но объяснений я не мог опять получить, ибо Скрябина стали просить играть из «Прометея». Как будто эта просьба была ему более по душе, и он охотно пошел к роялю. Тут только я увидел, до какой сте-

пени открыта была его творческая психология: он всей душой стремился поделиться со всеми своими новыми музыкальными мыслями.

— Вот я вам сыграю начало, а вы скажите, какое у вас впечатление, — довольно неожиданно сказал он, не обращаясь ни к кому в особенности. Вид его был лукавый, как будто он приготовил какую-то замечательную штуку. И он сел за инструмент.

Сейчас же лицо у него изменилось. Я и потом замечал всегда, что он садился за рояль всегда как-то преображаясь, лицо его становилось далеким, он смотрел мимо рояля вперед и вверх, глаза его немного закрывались. Сначала это могло показаться даже позой, и притом не лишенной известной сентиментальности. Не скрою, что и я подумал плохо; «закатывает глаза, как барышня», — подумал я и вспомнил ядовитые слова моего брата об «усатой музыке для испорченных институток». Вот, подумал я почему-то, что значит долго быть в институтах ведомства императрицы Марии инспектором музыкальной части¹¹. Но звуки, которые раздались, отвлекли мои дурные мысли: они вовсе не годились даже для «испорченных институток».

Это был начальный аккорд «Прометея», этот самый знаменитый аккорд, урчащий, как голос предмирного хаоса. Его тогда вряд ли кто еще слышал даже из присутствующих, кроме разве Татьяны Федоровны, которая с фигурой и лицом античной Мойры¹² поместилась в изгибе рояля, и лицо ее выражало предвкушаемый восторг.

Урчащий аккорд, который Скрябин играл тремоло, оборвался. Он посмотрел на меня и лукаво сказал:

— А вот вы скажите, какие ноты. Не смотрите только...

Я постарался воспроизвести аккорд, но сделал ошибку в одной ноте, к великому торжеству автора.

— Не вот так, — он поправил, — здесь у меня очень строгий принцип (он опять выговорил «принцип»), я вам его потом объясню.

Наступило молчание, во время которого он смотрел вверх, как бы соображая. Он заиграл опять то же, но уже с продолжением. Это казалось очень новым и даже очень диким. Я видел на лицах некоторых смешанное чувство. Какие-то судороги звуков, которые еще подчеркивались этой нервной игрой. Скрябин подскакивал на стуле в миг этих нервных судорог звуков — он был слабосилен, как пианист, а хотел дать мощность звука, подобную оркестровой. Он оборвал игру.

— И так далее, — сказал он.

Он взял этот первый аккорд вновь.

— Правда, ведь совсем новое ощущение? — спросил он.

Вокруг слышались какие-то неопределенные восторженные уверения. Кто-то спросил, какое тут имеет отношение «Прометей» как миф... Скрябин вразумительно и как бы объясняя простительную наивность вопрошающего, сказал мягко:

— Ведь это не тот Прометей. Прометей — это ведь активное начало, творческий принцип (он сказал опять «принцип»), это отвлеченный символ. Ведь и тот, мифический Прометей — это только раскрытие этого символа, сделанное для первобытного состояния познания.

Скрябин говорил очень складно, правильно строя фразы и почти всегда округляя их «литературно».

Его опять просили играть. Татьяна Федоровна просила его играть из Мистерии:

— Саша, — сказала она своим гортанным, по-французски грассирующим голосом (голос у нее был, между прочим, неприятный, несколько скрипучий), — сыграй «мерцающую тему».

Мерцающая тема относилась, очевидно, к тем эскизам, которые были подготовлены Скрябиным для Мистерии, но не развиты. Эти фрагменты проигрывались им своим друзьям, проигрывались очень часто, но большая часть их так и исчезла даже незаписанной...

Скрябин играл. Играл и «мерцающую тему», полную несказанной тонкости и нежности, он сочинил ее еще давно, еще в эпоху Третьей симфонии. Играл и «колокольное шествие», на торжественно и медно звучащих гармониях — под это шествие, как сказал он, должна открываться Мистерия, и народы пойдут на зов этих колоколов к его храму, куда-то в Индию... Сначала эти колокола были в ритме торжественного марша, потом вдруг сразу звучали вдвое более медленным ритмом, этой переменой создавая какое-то особенное ощущение...

Вскоре был концерт Скрябина. Он выступал уже в большой зале, считая маленькие залы ниже своего ранга. Но публика не валила на его концерты так, как на концерты хотя бы Рахманинова. Изящная и слишком утонченная игра Скрябина была не для широкой массы. Публика не улавливала тонких нюансов его необычайно оригинального исполнения, а улавливала только внешние признаки — слабость тона, нервную ритмику, — большая часть которых квалифицировалась как недостатки. Тем не менее, уже ясно было, что у Скрябина в Москве есть большая группа настоящих преданных поклонников, которая поддерживает его любое выступление.

Как помню, он выходил на эстраду, нервный и маленький, но всегда с победоносным видом. Его усы и внешность как-то заносчиво

выдвигались и чем-то не вязались с его музыкой. Сидя за инструментом, он смотрел вверх и вперед, часто закрывая глаза, особенно в *pp*, и его лицо выражало томление и наслаждение в эти моменты. Он сидел очень прямо за роялем, никогда не наклоняясь к клавиатуре, никогда не ища в ней, как многие пианисты, а напротив, часто откидываясь назад. Momentами он подпрыгивал на стуле и как бы задыхался от внутренней эмоции. Тон его был настолько интимен, что в задних углах большого зала его часто не было слышно в *pp*. Обычно половина программы игралась им еще не в духе и не в настроении, и по-настоящему он начинал играть только к концу и особенно к «бисам», когда зал уже темнел и около эстрады оставалась сплоченная, восторженная группа поклонников. Ему необходим был этот полный контакт с аудиторией, хотя, как я замечал и как он потом сам подтверждал, и выражения неодобрения и вражды его тоже поднимали и вдохновляли — он тогда «сердился», как он сам говорил, и выступал на эстраду как на бой...

Интимный, нежный и обольстительный звук Скрябина был непередаваем. Этой огромной тайной звука он владел в совершенстве. Звук в *pp* открывал ему свое полное очарование, он касался клавиш словно поцелуями, и его виртуозная педаль обволакивала эти звуки слоями каких-то странных отзвуков, которых никто после из пианистов не мог воспроизвести. В сильных моментах он был изумительно нервен — эта нервность действовала как электрический ток, но красота звука тут изменяла ему. Эта фигура вдохновенного Скрябина за черным роялем в полупогашенных огнях залы, темная масса энтузиастов, замерших около высокой эстрады, его устремленный ввысь взор и полузакрытые глаза и звуки бесконечного томления, шедшие из этого одухотворенного рояля, — эта картина стоит как живая в моей памяти; столько раз я видел ее и вникал в нее, как бы желая ее запечатлеть ярче в памяти. И мне думалось: вот этот самый человек, маг этих звуков, хочет вести за собою человечество в путь экстаза и безумия, в путь непонятного иррационального счастья уничтожения. Не лежит ли в природе этих самых звучаний эта жажда уничтожения и растворения? И сколько раз я самого себя ловил на этой экстатической жажде уничтожения в миги этих волшебных звуковых огней... Да, но это мы, изолированные, несчастные «верхние 10 000»¹³, — а ведь он, этот человек с пушистыми усами и ясным взором, так изысканно одетый, ведь он собирается вести, шутка ль сказать — *все человечество*... В чем тут дело? Или гению простительно быть и безумным?

Он думает повести человечество к огненному преображению в каких-то непонятных созерцаниях гармоний. Видел ли он человечество вблизи — не друзей своих, не нас, а ту массу, которая составляет это человечество? И я сокрушенно смотрел на него, в то же время провожая взором тучную фигуру враждебного критика С, которая обменивалась какими-то, видимо весьма ядовитыми, словами со своим приятелем из той же компании... Куда же он денет этого толстого С. в своей Мистерии, думал я...

Днем мы собрались у Кусевицких, опять в этом кабинете с баклажанами и с надменным бюстом хозяйки дома в углу, работы Голубкиной, которая давала ей уроки скульптуры. Скрябин, сидя у рояля в «музыкальной комнате», увешанной картинами Врубеля, что-то перебирал пальцами по клавиатуре. Тут же был энтузиастический доктор Владимир Васильевич Богородский. Вспоминали «волжскую экспедицию»...

В этот вечер я решился добраться до Скрябина и поговорить с ним.

Сидя у рояля, он показывал мне пока «гармонии» из «Прометея».

— Как вам это слышится? Не странно? Не дико? — спрашивал он. И он играл начало разработки — эти наслаивающиеся друг на друга звучания, в железные, рубящие ритмы облеченные...

— У меня тут по шести звуков в гармонии. А вот в Мистерии у меня есть и в девять и в десять звуков, различных...

Мы разговорились, не о теософии, в которой я чувствовал себя все же не совсем ловко, а в области той идеи «об огнях», которую он бросил мне, разговаривая когда-то раньше, в этом же доме Кусевицких...

У Скрябина и тут была уже догма, и он в нее уже верил. Он не спрашивал, не узнавал, а уже поучал.

— Ведь каждому звуку соответствует цвет, — сказал он, как бы высказывая всеми признанную аксиому. — Вернее, не звуку, а тональности. Вот у меня в «Прометее» в начале — тут как бы совмещение тональности *A* и тональности *Fis* поэтому тут должны быть цвета розовый и синий.

— Позвольте, Александр Николаевич, — запротестовал я, в котором проснулся старый физик, ученик материалиста П. Лебедева, —

где же тут у вас тональность *A* или *Fis* — я не вижу никакой тут тональности... И почему вы думаете, что каждому звуку соответствует цвет, и почему именно *A* соответствует розовый?

— Так нет же, — и лицо Скрябина выразило легкое неудовольствие, что приходится объяснять вещи столь ясные. — Ведь вот же основной аккорд, — и он взял прометеевское шестизвучие, — это же у меня заменяет трезвучие. В классическую эпоху трезвучие соответствует плану равновесия. А теперь оно заменяется у меня вот этим созвучием. Это совсем иное ощущение, правда ведь?.. Это должен быть свет, лучезарность... Вы не думайте, что это тональность *D*, — прибавил он видя, что у меня выразилось недоумение на физиономии, каким образом аккорд, имевший все признаки нонаккорда на пятой ступени в ре мажоре, мог оказаться в тональности *A*...

— Это не есть доминантовая гармония, а это основная, это консонанс. Ведь правда, это мягко звучит, совсем консонанс.

И он взял несколько раз этот консонанс, который все еще плохо укладывался в уши как таковой. Но в нем, правда, была и мягкость и даже, пожалуй, консонантность...

— Вот почему это тональность *L*. В до мажоре это будет вот что!! — И Скрябин взял звуки *до-ре-ми-фа-диез-ля-си-бемоль*. — Вот у меня они тут все подряд, — он сыграл какой-то из пассажей «Прометей». — Это и мелодия и гармония одновременно... Ведь так и должно быть, гармония и мелодия — это две стороны одного *принципа*, одной сущности, они сначала в классической музыке все разъединялись — это процесс дифференциации, это падение духа в материю, пока не стала мелодия и сопровождение, как у Бетховена. А теперь у нас начинается синтез: гармония становится мелодией и мелодия — гармонией... И у меня нет разницы между мелодией и гармонией — это одно и то же. В «Прометее» этот принцип строго проведен. Тут у меня *комар носу не подточит*, тут ни одной лишней нотки нет.

Скрябин улыбался с наивной гордостью, что он поймал какую-то художественную и одновременно мировую тайну, какой-то общий принцип, выражающийся и в звуке, и в духе, и в мироздании...

— Почему же вы протестуете, что звуку соответствует свет? — спросил он недоуменно. — Ведь должен же быть единый *принцип*, ведь надо же все привести к Единству. Иначе же бессмыслица, хаос, гибель... Оттого должно быть соответствие между светом и звуком — оно необходимо, иначе бессмыслица, нет принципа, нет единства...

— Только это не параллелизм, — таинственно сообщил он вдруг. — Это совсем другое... Я узнал, что это. Вы знаете спектр? — спросил он меня, вытаращившего глаза: как же не знать спектра? — Вот спектр; в нем цвета: красный, оранжевый, розовый, желтый и т. д... Ведь если Единство есть, то, значит, должно быть соответствие, связь... Как вам, например, кажется, вот у вас есть это чувство, созерцание звука в свете? Кажется вам, что звуки светятся цветами?

Это было уже интересно и увлекательно. Этот обаятельный Александр Николаевич со своим детским и радостным взором и блестящими глазами, точно весь горевший каким-то внутренним огнем, меня прямо увлекал... Я не стал даже протестовать против кольнувшего меня помещения розового цвета в состав спектра. Пусть он выскажется, подумал я...

— Да, — согласился я, — действительно у меня есть это ощущение, и я о нем даже давно думал. Звуки представляются часто окрашенными. Но только разве вы не думаете, что это вполне индивидуально?

— Это не может быть индивидуально, — твердо сказал Скрябин. — Должен быть принцип, должно быть единство. Игра случайностей — это зыбь на поверхности, а основное должно быть общее. Ведь иначе — безумие и хаос, отсутствие принципа...

Мне тут показалось, что еще немного — и окажется, что этот безумец, у которого все так уже ясно и принципиально, скоро окажется единственным здравомыслящим, а все мы, омываемые волнами хаоса и неизвестностей, будем безумцами, ибо еще не обрели этого убеждения в существовании единства и принципиальности. Впервые я соприкоснулся с бездной скрябинского философского схематизма, который ошарашил меня, как он ошарашивал всякого своей прямолинейностью и той дикой смелостью, с которой он доходил до самых страшных логических выводов из основных предпосылок...

— Вот вам до мажор каким кажется? — спросил Александр Николаевич несколько задорно и, не дожидаясь ответа, сказал: — Красный, ясно, что красный... А вот *Fis* — синий, это тоже совершенно очевидно... Это мне так же ясно, как то, что вот вы стоите и я стою...

— Но мне-то как раз до мажор представлялся белым, — пробовал я протестовать.

— Нет, это ошибка, — уверенно сказал Александр Николаевич, — это не может быть потому, что белый цвет сложный, он есть весь спектр целиком, а тональности соответствуют основным цветам спек-

ра. До мажор — красный, и вот как только мы это возьмем, смотрите как все стройно получается. А это доказательство того, что я прав.

И он начал мне еще подробнее развивать свою теорию соответствий. Нас отвлекли, позвав к чаю... Появилась торжественная Наталья Константиновна, шумный и экзальтированный доктор.

— Как мы тут интересно говорили с Леонидом Леонидовичем, — сказал Скрябин, нежно на меня смотря, видно было, что он голоден по беседе, что он любит страстно общаться с людьми своими заветными думами, и что мало людей, которые бы понимали его. Конечно, это не был Кусевицкий и не были вообще наши музыканты, у которых и со спектром и с философией не было никакого ладу... с этими людьми он мог говорить только о музыке, и то редко. А этого было ему мало.

Мне тоже не хотелось расставаться с ним. Что-то надо было, необходимо было от него узнать, куда стремилась эта изысканная и так странно отчетливо мыслящая душа, каким образом безумные мистерии уживались в ней с этим логизмом рядом?

В этот вечер я пошел со Скрябиным к нему домой, в Толстовский переулок, где он только что нанял квартиру. Татьяна Федоровна с Кусевицкими решили приехать погода — торжественно, в автомобиле, а Скрябин не хотел меня выпускать и прекращать беседу...

Мы шли по темнеющим улицам, разговаривая. Путь был краток, и мы только успели досказать кое-что о световых симфониях, меня странно увлекала эта мысль об огнях — резонансах к музыке. Когда-то в детстве я выдумал что-то подобное, но сам устыдился смелости сего проекта. И вот *этот* не убоился и не устыдился, быть может, вообще гений есть «высшее бесстыдство» — подумалось...

Мы входили по освещенной лестнице традиционного большого квартирному дома — только что была нанята квартира и перевезена туда из Брюсселя мебель Скрябиных. Большие высокие комнаты казались пустоватыми, в них была обычная, слишком модная декадентская мебель. Угловой кабинет с роялем был весь устлан рыжим ковром. Бросившись в качалку у рояля, Скрябин закрыл глаза, как бы от утомления или от избытка ощущений...

— Какие мне сны снятся иногда, не сны, а видения! — сказал он томно-мечтательно, откидываясь в качалке. Мне он в этот момент почему-то показался позирующим и в то же время ненормальным...

— Призраки, которые уплотняются, — продолжал он, — это великое наслаждение, звуки в образах... — Он замолчал, закрыв глаза.

«Что это — безумие или проявление гениальности?» — подумал я, глядя на его фигуру в качалке.

— Какие же видения? — спросил я его.

— Что это будет, что это будет! — продолжал он, отвечая на свои мысли. — Вы знаете, что у меня будут такие медленные темпы в «Прометее», как никогда ни у кого не было, медленные как угодно — они должны длиться как вечность... — Он посмотрел на меня загадочно. — Потому что ведь это вечность должна пройти от момента томления до полной материализации. Вам не кажется, Леонид Леонидович, что *музыка заколдовывает время, может его вовсе остановить?*..

Я начинаю понимать стиль высказываний этого странно и самобытно мыслящего человека... Да, среди безумных гипербол суждений, среди какого-то необузданного полета фантазии в нем все время чувствовалось острое логической мысли, балансирующей все эти фантазмагии. Среди мыслей, иррациональных как молнии, блестели поразительные по остроте психологического схватывания афоризмы...

— Да, — согласился я, — ритм можно было бы определить как заклинание времени.

— Ритм — заклинание времени, — задумчиво повторил Скрябин, — это очень хорошо сказано. Да... И в этом смысл ритма. Творческий дух посредством ритмов вызывает самое время и управляет им.

Он помолчал...

— У меня будут и такие быстрые темпы, как никогда не были... в самом конце, когда «vertige». — Я еще не знал ни про какой «vertige». — Вы знаете, это будет как бы *последний танец перед самым актом*, — он говорил так, как будто все мне должно было быть вполне известным. — Когда... — и он сделал такое движение, как будто он задыхается не то от избытка блаженства, не то от какого-то стремительного полета...

— В этот самый момент и будет созерцание гармонии, и наступит дематериализация, потому что это — одно и то же. Мне это так ясно теперь, а как вам, тоже ясно? — спросил он.

Мне, по правде сказать, далеко не было ясно. Но я чувствовал, что прекращу порыв его вдохновения, если признаюсь, тем более, что вид Александра Николаевича был такой, что в сущности ему никакого дела не было до того, ясно мне или не ясно, ему хотелось только выговорить некоторому сочувственному собеседнику все то, что выносилось в его душе и мыслях.

Приехавшие Кусевицкие с Татьяной Федоровной прекратили нашу беседу. Скрябин вновь вобрался в свои официальные деликатности, опять как-то пригладился... Не было и следа от экстатического мечтателя, и передо мною был холодный, милый, вежливый «джентльмен», готовый расспрашивать о погоде и о здоровье каких-то тетушек...

С этого дня дом Скрябина стал мне близок, стал своим. А я сам — едва ли не наиболее частым посетителем его. Это было нечто вроде «скрябинского запоя», продолжавшегося все эти пять лет нашей близости. Я не мог дня прожить без того, чтобы не навестить его хотя бы на минутку, мы видались почти ежедневно, и только моменты его гастрольных поездок или летних каникул были антрактами в этой симфонии душевного общения...

Постепенно, из сначала сбивчивых, потом более и более ясных разговоров мне удалось схватить нить его переживаний и понемногу освоиться с той основной мечтой его жизни, которая одна и вдохновляла его творчество. Скрябин был *однолюб* в своей психологии: он всю жизнь любил одну идею, и все остальное для него было только рамками, окружениями, аксессуарами к этому основному. Он любил говорить про эту идею, правда, никогда не излагал он ее докторальным, последовательным изложением. Обычно его разговоры были намеками, развитием, как бы продолжением серий его собственных мыслей. Я никогда не был навязчив в этом деле и избегал выпрашивать его, как делали многие, желавшие детально ознакомиться с его образом мыслей. Мне более нравилось естественное, органическое раскрытие этого цветка мыслей под натуральным воздействием лучей дружеских симпатий, и, видимо, сам он тоже предпочитал «расцветать» подобным образом, а не быть допрашиваемым в порядке ученого следствия. Да и мысли его не так-то уже поддавались точной систематизации; это причудливое здание его теорий было зыбко и переменчиво, самая материя его неуловима и протокольного фиксирования часто вовсе не выдерживала... Так постепенно, изо дня в день я изучал его, как какой-то пышный яркий цветок художественной мысли, экзотический, страстный цветок, в котором так причудливо сочетались логическая линейность форм и необузданный романтизм фантазии...

Скрябины жили замкнуто. Их мир не был в том обыкновенном смысле слова «музыкальный мир», каким его привыкли понимать

в Москве. Некоторая, очень небольшая часть музыкального мира входила и в их мир, но огромная, несравненно большая часть оставалась вовне и даже как-то окрашивалась в представлении Скрябиных в несколько «враждебные» тоны. Затем, в этом кругу близких были лица, не входившие в понятие «музыкального мира» вовсе — лица, чуждые музыке или периферически, не по специальности с нею соприкасавшиеся. Круг их был очень тесен. Я могу пересчитать всех, так или иначе имевших к ним сколько-нибудь прочное отношение.

Из этого и без того тесного круга лиц, вообще бывавших у Скрябиных, выделялась еще более замкнутая группа близких, которая бывала *почти ежедневно*, которая, так сказать, непосредственно окружала Скрябиных, и до известной степени служила живым мостом от них к остальному миру. Это были, помимо пишущего эти строки, упомянутый выше доктор Богородский, А. А. Подгаецкий и художник Н. В. Шперлинг, странный, интересный лысый молодой человек, писавший «мистического» содержания картины педантической, досконально вырисованной, графической манерой. К этой же группе «ежедневных» относились и родственники Скрябиных, из породы тех, которые «признавали» Татьяну Федоровну и новое семейное государство Скрябиных, ибо родственники его включали и таких, которые остались верны его первому браку в большей мере, нежели он сам. Тут был старенький и добродушнейший генерал В. А. Скрябин, который, кажется, до тех пор преподавал или наставлял кого-то в кадетском корпусе, где некогда обучался и сам Скрябин; тетка его, ныне живая, Л. А. Скрябина и несколько лиц, менее мне известных. Насколько первая группа выказывала горячий интерес к идеям Скрябина и к живому процессу его творчества, настолько же родственники, которые, впрочем, играли в семье большую роль, казались невинны в делах Мистерии и вообще замыслов, и едва ли кто из них мог отчетливо отличать одно сочинение Александра Николаевича от другого. Несколько реже (первое время) появлялись Н. Жилев, один из наиболее пламенных поклонников музыки Скрябина и его личности, Л. Конюс, А. Крейн, А. Могилевский. Открытый и простой тип жизненного уклада Скрябиных позволял появляться в их доме во всякое время дня и даже по существу и ночи, ибо нередко наблюдались долгие засиживания у него за разговорами, и появление новых лиц чуть ли не во втором часу ночи... Скоро я заметил, что Кусевицкие, игравшие такую большую роль в экономике скрябинской жизни, на деле не были причастны к этому внутреннему кругу друзей: они появлялись изред-

ка, торжественные и величественные, доставляемые своим автомобилем, и при их пришествии обычно открытая и интимная скрябинская атмосфера мгновенно скисала и обращалась в натянутое салонное действо, мало содержательное по существу. Я заметил, что при них Скрябин почему-то избегал говорить и о замыслах своих, и о своих интимных фантазиях, словно не ждал, что его поймут тут. И его действительно не понимали...

Как еще более редкие посетители скрябинского дома, появлялись сестры Гнесины, профессор Мозер, горячий поклонник его творчества, — Скрябин ценил его знакомство как представителя позитивных наук, которые он по существу уважал, которых «боялся» и с которыми он все время стремился примирить свою мистическую философию. В несколько более позднюю пору появилась еще семья Гагариных — княгиня Марина Николаевна, сестра некогда знаменитого философа и ректора Московского университета кн. С. Н. Трубецкого, ее сестра, Лермонтова, важная и величественная, седая великосветская дама, и сам князь Н. В. Гагарин, плотный господин с окладистой бородой, видом похожий на купца или подрядчика, но он был художник и рисовал какие-то яркие цветы, прекрасно играл на фортепиано, имел развитой эстетический вкус и суждения и большие коммерческие способности. Появление Гагариных обычно, особенно вначале, сопровождалось таким же скисанием атмосферы, каким отличалось и пришествие Кусевицких: интимность исчезала, и начинался «интересный разговор», в котором только допускался больший процент отвлеченности, чем при Кусевицких. Некоторые более нервные друзья Скрябина из более близких не выносили этого скисания и испарялись моментально...

Квартира их была велика и просторна, но странным образом не выказывала самостоятельного художественного вкуса. Эти декадентские стульчики рыжего дерева, эта ужасно неудобная гостиная мебель, с подпирающими поясницу спинками, на которой почти никто и не сидел, — все это носило отпечаток какого-то нейтрального «буржуазного» вкуса; это была средняя обстановка бюргера, но не художника, да еще с такой оригинальной психикой. Мне всегда казалось, что в деле известного «мещанизирования» обстановки некоторая доля вины падала на Татьяну Федоровну — она, по-видимому, любила, грешным делом, внешность, буржуазный лоск, и оба они не имели настоящего развитого вкуса на эту внешность.

Говорили многие, что Скрябин любил «красивые вещи». Отчасти это было верно, но я, во-первых, не наблюдал, чтобы он много в этих

красивых вещах понимал толку, а во-вторых, мне всегда казалось, что именно эта любовь в Скрябине была весьма теоретична, а практически красивые вещи любила преимущественно Татьяна Федоровна, но тоже вкус и тут был весьма подозрительный. Если бы Скрябины действительно любили красивые вещи, то я думаю, что они бы имели их в своей квартире, а между прочим, чего другого, а именно красивых вещей я там не заметил. У Скрябиных кроме картин Шперлинга, очень специфических и во всяком случае вовсе не «красивых», почти не было картин. В столовой висела какая-то гравюра воинственного содержания, на которую никто из них не обращал внимания, и наверное даже они сами не знали, что там нарисовано, — и это из области живописи было решительно все. Татьяна Федоровна изредка привешивала на стену какую-то «вышивку» в виде панно, у Александра Николаевича висела на стене какая-то старинная икона — отнюдь «не для религиозных целей», но все это было случайно. Скульптур не было, если не считать скульптурой некоего перманентно лежавшего на письменном столе «китайца», которого все считали долгом вертеть в руках и пробовать.

Татьяна Федоровна, видимо, страдала, что в их квартире еще не все было «по-настоящему», по тому нейтрально «буржуазному», как обставлялись вообще ранее квартиры докторов, присяжных поверенных и подобных лиц «свободных профессий». Не было занавесок-гардин на окнах, не было ковра в столовой — все это *надо было* еще приобретать.

Скрябины были просты в приеме своих посетителей, особенно близких. Обычно в столовой происходил этот прием и «неизбежное питание», которое было гостеприимным, но скромным. Обычно это был чай, который разливала Татьяна Федоровна, сидя за самоваром, на узком конце стола, против окна. Александр Николаевич сидел традиционно напротив, в кресле-стуле. Марья Александровна, мать Татьяны Федоровны, ведала «внутренними делами» хозяйства. Мое место, освященное традицией, было слева от Татьяны Федоровны, между ней и Александром Николаевичем, но ближе к самовару. За чаем всегда были сушки, которые Александр Николаевич особенно любил и все время их ел, причем очень боялся, как бы сушка не упала с тарелки на скатерть, «тогда ее нельзя есть». Я как-то раз спросил, поинтересовавшись, почему же упавшую на скатерть сушку есть нельзя — кажется, это было потому, что раз я сам уронил эту сушку на скатерть и хотел ее тем не менее есть, но Александр Николаевич категорически этому воспротивился.

— Раз она упала, уже ее нельзя есть. На скатерти могут быть бактерии, мы руки ведь кладем на скатерть... вообще, мало ли что.

Я не совсем понимал, почему сушка непременно должна была заразиться, попав на скатерть, а находясь на тарелке, не рисковала своим и чужим здоровьем, но делать было нечего — надо было покоряться законам этого дома.

Александр Николаевич никогда не бывал в так называемом «домашнем туалете»; он всегда был одет «как следует» и обычно весьма элегантно. Я его никогда не заставлял в «дезабиле». Ел он всегда мало и как-то «осторожно», при этом у него было множество всяких «боязней» насчет того, что ему можно и чего нельзя есть.

— Вот этого мне нельзя есть, Тася, — говорил он, — ты же знаешь. Вот я тогда поел, и мне нехорошо было...

Он был вообще страшно мнителен, боялся невероятно всяких зараз и бактерий, но насколько я мог наблюдать, он болел чрезвычайно редко, несмотря на свой хрупкий вид. Он никогда не сидел «развалившись», а всегда торчком на стуле, откидываясь только на минуту, и то очень редко, обычно в случаях «мечтательных» разговоров! А обычная поза его была даже несколько наклоненная вперед. У него было несколько, как я заметил, любимых жестов. Среди них один — поглаживание носа двумя пальцами — имел очень древнее происхождение: этим путем Александр Николаевич, как он утверждал, выпрямил свой некогда курносый нос. Ему в юности казалось в высшей степени оскорбительно иметь курносый нос, и он подверг его длительному массажу такого рода, в результате которого, а вернее, просто в результате возраста нос его принял прямолинейный вид. Другой жест его был — играть пальцами по скатерти, сбоку поглядывая на нее, как бы примеряя; это был, в сущности, привычный жест пианиста. Происхождение этого жеста было тоже историческое: он проистек от того упражнения, которое делал с правой рукой Скрябин, когда он повредил себе руку, — это была трель четвертого и пятого пальцев. Эти два пальца его все-таки беспокоили всю жизнь, и он боялся их утомлять.

— Я ведь инвалид, — говорил он мне, — они у меня иногда все-таки и побаливают, и утомляются скорее остальной руки.

Наименее популярной комнатой в их квартире была гостиная, которая обладала всеми внешними признаками полной ненужности: в ней были эти убийственные стульчики, подпиравшие спину в самом неудобном месте. Там принимали малознакомых лиц, в отношении

которых надо было соблюдать этикет и официальность — обычно туда попадали и приходившие в первый раз.

Кабинет Скрябина, устланный рыжим бобриком, был довольно хаотичен: на его просторном письменном столе в беспорядке лежали его рукописи, настольные книжки, среди которых выделялись «Тайная доктрина» Блаватской на французском языке, маленькие партитуры «Жизни героя» Штрауса и «Моря» Дебюсси, которые, видимо, служили ему для справок по оркестровке, Шестая симфония Глазунова — для той же цели; несколько теософских журналов, вроде «Вестника теософии», в которых рассказывалось, как Лидбитер посетил «астральный план», что ему там показывали и какая музыка вызывает мистические состояния. Библиотека его вообще была чрезвычайно жидка — узенький шкафчик в простенке был наполнен самыми странными произведениями литературы, среди которых большая часть были все теософские книжки, несколько элементарных учебников по философии и психологии и популярных книжек по физике рядом со стихами русских символистов. Скрябин не умел и не любил читать книжки — он был слишком наполнен сам мыслями, чтобы еще поглощать чужие¹⁴. От этого, наверное, происходило то странное явление, что обычно он чужим приписывал свои мысли, оттого все философы были, в его представлении и по его словам, солидарны с ним и, стало быть, и между собою. В высказывавшихся им мыслях о философии видно было, что он представляет себе историю философии как какую-то прямую линию постепенного развития: все философы постепенно один за другим подходили к истине, которой оказывалась все-таки... эта самая теософская доктрина в трактовке Скрябина. Точно также и в музыке все музыканты — «предтечи» Скрябина, и как таковые все достойны были в его глазах уважения.

В этом кабинете стоял рояль, который был всегда закрыт крышкой, и на ней были помещены целые батареи портретов родственников, детей и Татьяны Федоровны. Большое кресло, которое откидывалось по уступам, стояло тут же — это было его любимое кресло; впрочем, любовь к нему оспаривалась еще доктором Богородским, который в противоположность самому Скрябину всегда сидел развалившись и заложив ноги. Резонанс скрябинского рояля был всегда очень погашенный, потому что рояль стоял на ковре, был закрыт и заставлен всякими штуками, а в комнате всюду была мягкая мебель. Но Александр Николаевич особенно любил именно такие погашенные звуки, и даже когда рояль оказывался слишком звучным (иногда он у

него менялся, ибо это был не его собственный инструмент, а ставился ему Дидерихсом), то он просил как-то его «загасить». Он не выносил крикливой и слишком «открытой» звучности...

В многочисленных не ящиках, а полках стола (стол у него был почти весь открытый, без ящиков) лежали его эскизы к Мистерии и большие листы нотной бумаги. Большая тетрадь с эскизами Мистерии иногда появлялась и на самом письменном столе — это было после того, как он ею занимался и не успевал ее убрать к приходу гостей. Впрочем, заглядывать в нее вообще не рекомендовалось. Если кто это производил, то Александр Николаевич обычно подходил быстро и говорил виноватым голосом:

— Это только так еще, тут не готово, — и поспешно убирал рукопись со стола.

На самом столе лежал большой розовый календарь-бювар какого-то старого года, а в его складках можно было всегда найти какие-то остатки его корреспонденции в виде недописанных писем или чего-то подобного. Александр Николаевич не выносил этого занятия — писать письма, и его корреспонденция, особенно деловая, была в чрезвычайно запущенном состоянии. Татьяна Федоровна иногда помогала ему в этом, когда могла, но самого его я довольно часто заставлял «страдающим» за каким-то письмом...

— Вы не можете себе представить, как это мне трудно, — говорил он, — я совсем не умею писать письма, у меня не находится никаких выражений. А ведь надо всегда еще, чтобы любезно было.

Остальные комнаты его квартиры были обычно недоступны для зрителя, даже не очень постороннего. У Скрябиных очень строго проводилось разграничение квартиры на две части — внутреннюю, недоступную для посторонних, и внешнюю, доступную. И как я ни близок был к ним, но редко попадал в эти интимные апартаменты.

Сколько раз входил я в эту ставшую для меня родной и дорогой квартиру — и почти всегда «внешнее» было одинаково: Александр Николаевич выходил из своего кабинета, приветливый и всегда почти радостный: он занимался преимущественно утром и днем, а вечером он с радостью поджидал друзей для бесед, в которых нуждался не менее, чем в тренировке на фортепиано и в композиции. Иногда в его глазах бывали как бы отблески недавно проскользнувшего вдохновения, он как будто что-то соображал и «довоображал»... Всегда один и тот же тип его деликатного приветствия:

— Добрый вечер, Леонид Леонидович.

И несколько незначащих «салонных» вопросов... Центр тяжести был не тут, а в кабинете, где было место и настроение для разговоров. Вскоре почти неминуемо появлялись и остальные члены кружка — то есть Подгаецкий и Богородский, и тогда беседа уже шла всю... Шепелявящий и вставляющий французские слова в речь Подгаецкий чувствовал себя знатоком в теософии — он нередко даже как бы застигал Скрябина, говоря какие-то столь отвлеченные вещи, что за них нельзя было даже зацепиться... Вскоре я убедился, что он, хотя и окончивший брюссельскую консерваторию, был неважный музыкант и, в частности, пианист, но ловко умел маскировать свое неумение высокопарными фразами. Странно, что Александр Николаевич — этот тонкий и чуткий человек — совершенно не умел разбираться в людях: для него пара сочувственных слов по адресу его мыслей — и он расцветал, он немедленно склонен был вводить этого человека в свой круг, доверять ему самое интимное, как бы не учитывая несколько обычную людскую коварность. Сколь многие, набравшись таким путем от Скрябина его мыслей, потом передавали их в искаженном и окарикатуренном виде, нарочно сгущая краски, чтобы показать его «безумие», или бездарность, или беспринципность. Сколь многие не могли даже понять его мыслей и искажали их уже поневоле, от собственной бездарности... Но зато как легко было приобрести доверие этого мотылька, настолько же было легко и потерять его. Не было ничего легче, как поссорить Александра Николаевича с кем угодно по выбору: достаточно было несколько раз ему сказать о том, что данное лицо плохо о его идеях или музыке отзывалось. И немедленно в отношении Скрябина к этому лицу вкрадывалось подозрение, мнительность — он уже не верил ему. Естественно, что при таких условиях те, кто его ежедневно окружали, имели огромное преимущество: они, так сказать, держали в своих руках весы скрябинских симпатий и антипатий, наклоняя их в ту сторону, куда это было нужно им и удобно... Скрябин был органически доверчив — он *хотел верить* людям, и ему было больно и мучительно, когда он ошибался, но редко в нем было достаточно критическое чувство к тому, чтобы проверить факты и оценить их.

И, как это ни печально, были среди интимного кружка Скрябина люди, в искренность отношений коих к самому Скрябину можно было бы не поверить. К ним, конечно, не принадлежал экзальтированный доктор Богородский, тип старого студента, вечно увлекающегося, вечно ищущего чего-то. Когда-то марксист и революционер, он те-

перь всей душой искал чего-то «иногo», искал какого-то энтузиастического пафоса, который он, видимо, отчасти нашел в Скрябине и привязался к нему всей душой; не понимая почти ничего в музыке, он глубоко почувствовал скрябинские звуки и, странное дело — умел в них хорошо и даже точно угадывать настроения, точно констатировать признаки этих настроений. Скрябин его ценил за прямоту характера, за прямолинейность его восторгов и преклонений, за горячую антипатию, которую он высказывал ко всему, что было Скрябину враждебно, хотя бы во внешнем плане. Его враги были всегда и врагами Богородского.

Мрачный и холодный, всегда замкнутый художник Шперлинг казался, напротив, всегда погружен в какое-то визионерное состояние. Его любил Скрябин за то, что он хотел в живописи высказать невоплотимое, за страстный эротический пафос его религиозности, которая именно этим была сродни скрябинской. Их сближала общая привязанность или влюбленность в экзотический и мистический Восток, в страну йогов, в которых Скрябин верил безусловно и все мечтал к ним отправиться. Шперлинг нарисовал некую голову мрачного вида (она сейчас находится в музее Скрябина), «восточного мудреца» — что-то «вроде Заратустры», который, имея очень раскосые глаза, созерцает некий белый цветок. Картину эту он подарил Скрябину, и тот ее очень любил, повесив над своим письменным столом. «Черный», как его называл Скрябин, смотрел на него своими раскосыми «мистическими» глазами, довольно жутковато, и сам Александр Николаевич соглашался, что этот «Черный» — «нехороший», «бедовый», но все-таки очень любил этого Черного и привык *его иметь* рядом с собою, у рабочего стола.

То было время работы над «Прометеем». Партитура не была еще вполне выписана, но все уже было готово. Скрябин любил играть нам отрывки из этого сочинения, только отрывки, потому что целиком он не умел воспроизвести его на фортепиано. Были у него такие излюбленные местечки, которые он повторял сам с упоением, всякий раз наслаждаясь ими. Самое начало, «первичный хаос», тема «разума», которая вырисовывается как ясный призрак из хаотических призывов, затем быстрый эпизод первой темы и таинственные гармонии заключительной партии, которые он сам объяснял как «колдовство».

— Вот тут-то *оно* и начинается, — говорил он, с необычайным мастерством передавая сдавленные звуки закрытых труб на фортепи-

ано, каким-то особым усилием туше. — Правда, бедовые гармонии? — лукаво спрашивал он.

— Вам нравится? — наивно вопрошал он неожиданно. — А потом подъем... больше, больше... а-а!.. — и он издавал задыхающиеся звуки, желая изобразить это «нарастание настроения».

— А вот *если вы любите Индию*, то вам это должно понравиться.

И он играл соло фортепиано из «Прометея» — эти нежные, ласкающие и как бы мерцающие звуковые прикосновения.

— Это — как звуковые поцелуи, — объяснял он.

Потом его любимцами были жестокие «меднозвучащие» гармонии начала разработки. Он их играл с пафосом, как бы физически подражая какому-то не то набату, не то наковальне гигантов.

— Это — полная материализация, — толковал он. — Тут полное впечатление творящего Духа на Материи. Все материализовано, все самое реальное. И тут должен быть свет — самый реальный, красный, багрово-красный.

Он был весь поглощен «Прометеем», но одновременно он, видимо, творил эскизы Мистерии и мелких вещей. Листы с текстами Мистерии лежали у него на столе в особой «секретной» тетрадке небольшого формата и в другой — огромного формата. Не раз приходя к нему раньше урочного времени и заставая его еще за работой, я видел эти огромные листы, исписанные его стоячим, заносчивым почерком, и Александр Николаевич, отрываясь от работы, иногда читал мне один или другой стих, спрашивая, достаточно ли концентрированно выражена в нем мысль. Он *должен* был стать поэтом — так говорила его теория, так была сконструирована его Мистерия. Но уверенности в нем в этой сфере не было еще.

— Вот в музыке я уверен в себе. Тут мне *комар носу не подточит*, — говорил он мне часто, — а в поэзии я еще не овладел самым материалом. Но я *овладею*, — твердо прибавлял он. — Иначе быть не может.

Иногда он в эти минуты говорил с некоторой тоской и томительностью.

— Как все это надоело! — («это» — было писание симфоний, сонат, концертное исполнение...) — Пора! — почти вскрикивал он...

— Но как ужасно велика работа, как ужасно она велика!..

Он напоминал мне в эти минуты «Иисуса в Гефсиманском саду» — человек, обуянный могучей идеей и весь в ее власти и в сознании — минутном, правда — слабости сил своих...

Я уже в это время знал многое в его замыслах Мистерии. Как-то раз спросил я, как же все-таки думает он успеть свершить это грандиозное дело.

— Ведь надо вам овладеть всей техникой всех искусств, надо вам найти метод фиксации, надо написать эту грандиозную массу музыки, слов... Когда вы все это сделаете, даже если не говорить о самом главном? — прибавлял я дипломатически...

— Вы позитивист, Леонид Леонидович, и неисправимый, — говорил Скрябин ласково, но укоризненно. — Я вам скажу, — и его лицо делалось таинственным, — что *только чудо мне поможет...*

— Собственно говоря, чуда нет, — добавлял он пояснительно, — но есть то, что в нашей теперешней обстановке должно было бы показаться чудом, а что в процессе развития таковым не станет. Ведь тут то же, что и в нравственности, например. Ведь вот грех, моральное преступление *теперь* — убивать человека. А ведь были эпохи, в предшествующих расах, когда убивать было, напротив, моральной добродетелью...

Я уже знал, что расы, о которых он упоминал, были теософские, оккультные расы, а не простые антропологические, и что все это, и теория «добродетельного убийства» в том числе, по-видимому, было вычитано у Блаватской и причудливо преломлено в его голове.

Он был в это время сильно занят вопросом о реализации «световой симфонии» «Прометея». Много было тут и расспросов, много, видимо, в процессе этих расспросов уяснялось и для самого автора, который как будто ранее неясно представлял себе, что же он, собственно, хочет. Была какая-то непомерная смелая мысль, блестящая, яркая, и повисла в воздухе, как призрачный замок...

— Что вы хотите, чтобы было у вас в этой симфонии? — спрашивал его я.

— Свет должен наполнить зал, — отвечал Скрябин таким тоном, как будто это было самое простое дело. — Я не знаю технической стороны дела, но мне тут помогут, вот Александр Эдмундович* очень этим заинтересовался...

Профессор Мозер действительно очень заинтересовался этим и прилагал всякие усилия к тому, чтобы дело это приблизить к реализации.

* А. Э. Мозер — один из друзей Александра Николаевича, профессор химии.

— Свет должен наполнить весь воздух, пронизать его до атомов, — диктовал Скрябин свои условия. — Вся музыка и все вообще должно быть погружено в этот свет, в световые волны, купаться в них.

После некоторых размышлений «позитивисты», то есть я и Мозер, решили, что лучше всего заставить купаться Скрябина с его симфонией в светах, если привесить рефлекторы к потолку, чтобы они давали рассеянный свет по всей зале, а источник света остался бы невидим. И скоро, придя к Скрябину, я увидел, что у него на потолке комнаты копошился монтер, привешивая некий примитивный пока еще аппарат, долженствующий служить базой для будущей световой симфонии.

— Плохо, — подумал я, — когда приходится создавать несуществующие инструменты для существующей уже симфонии.

Я ошибался: симфония не существовала так же, как и самые инструменты. В этом я убедился значительно позднее, когда после ряда тщетных попыток выяснить от него — как же он хочет, чтобы все это было, и какое значение имеет у него «строка света» в партитуре, я раз вечером завлек Александра Николаевича в ресторан «Прага» у Арбатских ворот и там, за кружкой пива и за партитурой «Прометея», к тому времени уже выпущенной, я заставил его написать над каждым тактом: в каком месте какой свет ему представляется, а затем сравнил это на досуге с его строчкой света, чтобы убедиться, что между строчкой с написанными в ней светами и его видением не было почти ничего общего... Эта партитура с его отметками до сих пор хранится у меня. Но об этом еще потом.

Все-таки первое время Кусевицкий — официальный исполнитель «Прометея» — считал, что «Прометея» надо поставить «со светом», и интересовался, как это все сконструировать и «сколько это будет стоить». А стоить это должно было очень много, хотя бы потому, что Скрябин хотел, чтобы в кульминационном пункте был такой свет, чтобы «в глазах больно было», — тут должны быть были пущены в ход самые что ни на есть сильные световые источники. Как-то раз в поисках световой симфонии мы с Мозером и Кусевицким в сопровождении неизменной Татьяны Федоровны совершили путешествие в Колонный зал, лазили куда-то выше хоров, смотрели прожекторы и то, что там было по световой части, — все это оказалось очень мало пригодным — и... печально ушли. Кроме того, выяснилось, что кабель не выдержит должного напряжения тока. Световая симфония уплыла в безнадежность мечтаний...

Но игрушка на потолке, тем не менее, была прилажена и засветилась в один день огнями. Разноцветные бумажки покрыли девять электрических лампочек, и в один прекрасный вечер я играл уже «на световой клавиатуре», в то время как Александр Николаевич исполнял начальный аккорд «Прометея» и по-детски радовался, что освещение это — которое получилось, «как было показано в световой строчке» из розового и синего, дававшее таинственный лиловый сумрак, — было именно таково, как ему казалось, чтобы оно было, и дальнейшие перемены цветов его тоже радовали, хотя аппарат был очень первобытен, контакты не отвечали, не было еще возможностей усиления и ослабления световой нюансировки. И Александр Николаевич пришел в полный восторг, когда при появлении «темы разума» потолок и кабинет засветились ярким *синим* светом — цветом разума, как объяснил Скрябин.

Когда он так интересовался световой симфонией и мыслями об ее реализации, кто-то из его друзей, не помню кто именно, дал ему английскую книгу о «световых симфониях». Наивный англичанин — автор сего сочинения просто занимался перекладыванием музыки на цвета, установив «соответствие» хроматической гаммы спектру и описывал какой-то сконструированный им «световой орган», где выскакивали какие-то раскрашенные пластинки. Александр Николаевич все-таки довольно долго читал это произведение, раньше чем, наконец, окончательно признать, что «это совсем не то», что было ему нужно. Тем не менее, я довольно долго видел эту книжицу у него на письменном столе между всякими Блаватскими и Штейнерами и симфониями Штрауса в среде «настольных» пособий.

Судя по его словам, ему нужно было, чтобы свет наполнял зал, но чтобы источник его не был видим. Некоторые предлагали ему проекты каких-то «светильников» вроде источников бенгальских огней, но он их неизменно и категорически отвергал. Отвергал он и экран, на который бы проектировались света — эта мысль (которая, между прочим, была именно реализована при исполнении «Прометея» в Нью-Йорке, кажется, или вообще в Северной Америке где-то) ему тоже не нравилась, казалась «плоскою». Помню, что был проект и сцены с облачными занавесями и декорациями, в которых предполагалось разыграть эту самую симфонию — и это его не устраивало. Александр Николаевич был необычайно упорен в своем желании видеть *именно зал наполненным* какой-то недостижимой «светящейся материей», которая бы вся просияла светом.

— Может быть, это облака туманов, но только не надо сцены, это должно быть все в них погружено.

Иногда, тем не менее, его желания расширялись, и он говорил о каких-то «огненных языках» и «молниях». Помню, что эти самые языки и навели меня первоначально на мысль, что самый замысел у него неясен. Но что он всегда определенно имел в виду — это ослепительный свет в кульминационном пункте, *белый свет*...

— Почему же вы тут имеете в виду белый свет? — спросил я его. — Ведь у вас нет тут полного слияния всех тональностей или хотя бы дополнительных по своей окраске?

Александр Николаевич отвечал мне очень авторитетно:

— Но ведь когда свет усиливается до ослепительности, то все цвета обращаются в белый, все в нем сливается, так что тут оттенки уже не так существенны.

— Мне *солнце* тут надо! — восклицал он. — Свет такой, как будто несколько солнц вдруг сразу засияло!

Только к весне 1911 года стало очевидным, что световая симфония не состоится. Расходы по ее организации оказались чрезмерными, и, кроме того, неведомо было, будет ли достигнутое удовлетворительно. Кусевицкий отказался довольно решительно от «света» и старался уговорить Скрябина, который согласился волей-неволею на исполнение «Прометея» *без света*.

Подготовка к «Прометею» отнимала много времени. Мне было поручено составить переложение «Прометея» для фортепиано. Александр Николаевич, который имел почему-то очень преувеличенные представления о трудности переложения своих сочинений для фортепиано, был удивлен и несколько недоверчиво поражен, когда я ему обещал предоставить переложение *в две руки*. Он думал, что меньше чем восемью не обойтись. Переложение необходимо было по двум причинам. Прежде всего, Кусевицкому надо было ознакомиться с партитурой и с вещью, которую сам Скрябин умел играть не в темпе и только отрывками. Как это ни странно, но в те поры (не знаю, как это обстоит сейчас) Кусевицкий не умел и не хотел читать партитур. Этот исключительно даровитый к дирижерству человек не получил своевременного музыкального шлифа, чтобы свободно ориентироваться в сложных партитурах современности, и, видимо, он не «представлял» себе написанного, или же это представление было у него настолько медлительно, что при его большой дирижерской продукции не могло поспевать за исполнением. Он выходил из этого по-

ложения тем, что имел музыканта, который проигрывал ему партитуры, ознакомляя его с содержанием. Такими музыкантами были в одно время П. Любошиц, позднее И. Добровейн. Вот для них-то и предназначалась моя аранжировка.

Первоначально проигрывание произведения для «маэстро» Кусевицкого выпало на долю меня и самого Скрябина. Было поставлено дополнительное пианино, и Скрябин играл свою партию фортепиано, я играл по своему переложению за оркестр, Кусевицкий дирижировал или, вернее делал вид, что дирижирует, потому что никто из нас на него не обращал внимания, да это было и ни к чему, ибо исполнители на этот раз знали «Прометей» лучше дирижера. Он шел за нами, и этим путем получал представление о темпах и настроениях отдельных моментов.

Для того чтобы я сделал переложение, мне дали только что отпечатанные и еще очень грязные корректурные листы партитуры. После Скрябина я был единственный, кто в те дни «ощущал» это творение реально и мог его изучать. Помню, что тогда моя квартира стала временным местом паломничества для музыкантов, которые хотели посмотреть, что это за «Прометей» такой. Помню, с каким трепетом и родом благоговения я приступил к рассмотрению и изучению этого нового звукового мира — как к какому-то новому откровению, и с каким рвением стал делать самое переложение, которое быстро подвигалось...

Скоро я был сам поражен тем, как просто и естественно вся эта сложнейшая по гармониям музыка укладывалась в фортепианный интимный «двухручный» мир. Мне иногда казалось, что я не переключиваю с оркестрового подлинника, а восстанавливаю с какого-то оркестрового переложения исконную фортепианную природу произведения. Это чувство все росло по мере того, как я научился быстро расшифровывать скрябинский оркестр и находить в его оркестровых приемах отражения его фортепианных методов изложения. Во время этого занятия я впервые убедился, что Скрябин не органически оркестровый композитор, что его истинная стихия — фортепиано, что оттого так легко его переключивать и оттого так складно и естественно все получалось, точно «Прометей» и сочинен был для рояля. Переложение было готово в несколько недель, меньше месяца я над ним работал. Наконец я его принес Скрябину, который был удивлен, что «можно было переложить в две руки», и, как мне показалось, несколько недоволен, как бы обижен тем, что оказалось, что

его сочинение не так уж предельно мудрено и сложно, как он сам ожидал. Эти опыты с переложениями «Прометея» были для меня чрезвычайно полезны — я выучил «Прометея» наизусть, да еще в две руки, так что единолично мог его играть. Это послужило мне очень удобным методом для того, чтобы «распропагандировать» его в разных кругах еще до исполнения в концерте. Интерес музыкантов, даже консервативных, к «Прометею» был очень велик. Одним из первых был мною «просвещен» С. И. Танеев.

Мы встретились, помню, с ним для этой цели у Н. С. Жилыева. Танеев следил по партитуре, я играл наизусть... Танеев был окончательно поражен этим последним фактом.

— Значит, есть же *какая-то закономерность* во всем этом, раз вы играете наизусть, — сказал он тоном «научной объективности». Но на вопросы о том, нравится ли ему, он только качал головою:

— Ничего, ничего решительно не понимаю.

Среди посещавших Александра Николаевича Скрябина был в это время и Н. В. П.¹⁵, преподаватель консерватории и музыкальный критик. Он, правда, «не привился» у Скрябиных ни в какой степени, тем не менее с ним связано у меня существенное воспоминание. Этот П. был любителем разных акустических вопросов и изучал этот предмет. Узнав, что Александр Николаевич имеет в своей гармонической конструкции какое-то «отношение» к обертонам, он решил его просвещать и далее в этом отношении. У него была фисгармония, кажется, не ему лично принадлежащая, но построенная каким-то его знакомым. У этой фисгармонии была клавиатура, издававшая натуральные обертоны. В один из своих визитов П. предложил Александру Николаевичу послушать эту фисгармонию. Мне казалось, что вообще главной целью его визитов к Александру Николаевичу было желание «сосватать» ему эту фисгармонию, чтобы так или иначе сделать ее полезной для его творчества. Несколько медлительный и тяжелый на подъем на всякого такого рода внешние экспедиции, Скрябин довольно долго откладывал сеанс с фисгармонией, но наконец решился ее посмотреть.

Мне он говорил:

— Леонид Леонидович, я не знаю, насколько *это мне нужно*. Ведь я же не акустик какой-нибудь, мне вовсе не то надо. Я нахожу интуитивно свои звуки и свои гармонии, а пусть акустики их изучают, если им надо. Мне очень приятно, когда научные данные совпадают с моей интуицией, и это, конечно, и неминуемо. *Это доказывает* справедли-

вость научных данных, — улыбаясь, говорил он. — У меня всегда будет примат интуиции. Конечно, «принцип единства» требует, чтобы наука и интуиция совпадали. Чего он хочет от меня, этот П.?

Тем не менее, он явился на «сеанс» в один из классов консерватории. В темном углу стояла эта самая роковая фисгармония. П. показал нам ее свойства, и мы начали вдвоем со Скрябиным пробовать его гармонии. Сначала примеряли первый аккорд Прометея...

— Это очень хорошо! — вдруг обрадовался Александр Николаевич — Да, это то самое ощущение, которое мне надо... Вот я говорил, что это должно быть в полном согласии с научными данными...

Он примерял аккорд несколько раз:

— Да, да, это то самое.

Но самая фисгармония его удручала, и остальные свойства обертонов, несмотря на красноречивые объяснения П., его вовсе не интересовали.

— Самый звук тут очень нехорош, некрасив, — говорил он. — Мне нужен для гармоний не только определенный звуковой комплекс, но и определенный *тембр*. У фисгармонии этого тембра нет. Притом тут же *мало звуков*.

Звуков действительно было маловато...

— Надо, — сказал он мне потом, когда мы уже были у него дома, — надо, чтобы новые инструменты были так созданы, чтобы они имели новые звуки, но чтобы от этого не уничтожались те, которые уже теперь имеются. Иначе это не обогащение, а обеднение музыки.

Но в общем было несомненно, что он одобрил свои гармонии, услышав их в точной акустической настройке. Мне тогда этот опыт казался совершенно исчерпывающим, но потом я стал сомневаться в его правильности. Дело в том, что гармонии Скрябина все-таки слишком связаны с энгармонизмом, и потому, если он их одобрил в статическом виде одного аккорда, то, быть может, в движении, в переходах одних гармоний в иные, чего на той фисгармонии нельзя было проверить, он мог уже их не узнать...

— Вы знаете, Леонид Леонидович, — начинал он обыкновенно свои разговоры, как будто продолжая свои мысли, — вы знаете, что у меня в «Прометее» будет хор уже *не просто*. У меня, я хочу, чтобы было уже *нечто от Мистерии*. Надо было бы одеть их в белые одежды... Так это плохо ужасно, как у нас... Неужели опять это «Русское хоровое общество» будет... Какое там полнейшее отсутствие понимания! Ведь они поют совсем не так, как мне надо. Мне надо такой звук,

истомленный, мистический, вот в этом месте, где вступает хор... Они должны вот так петь...

И он показывал какую-то странную позу, несколько запрокинувшись назад, как бы полупадая от «истомленности»...

— А они поют, ревут всегда, точно коровы, вовсю. — Он засмеялся. — Если бы их можно хотя бы одеть в одинаковые платья. Я попрошу Сергея Александровича. Вообще, как тут много таких подробностей, которые надо совершенно по-иному все исполнять. Ведь и оркестр у нас тоже имеет ужасный вид. В самой позе музыканта в оркестре так много от ремесленности... Никакого подъема, нет праздничности. Со временем я настою на том, чтобы играли мои вещи без нот... Собственно говоря, оркестр ведь должен быть в постоянном движении, — мечтал Скрябин. — Ему совсем не пристало сидеть. Он должен танцевать, должно быть соответствие с музыкой и в этом... Конечно, бетховенские симфонии или Чайковского можно играть и сидя, и даже лежа, — усмехнулся он.

— А как вы думаете, Сергей Александрович справится с «Прометеем»? — неожиданно спрашивал он. — По-моему, ведь он в нем еще ничего не понимает... Меня очень удивляет, как он быстро схватывает... Ведь он очень музыкальный, и это позволяет ему как-то проникать в мои замыслы, хотя он и не очень образован как музыкант... Вот, например, в «Экстазе», вот эти томления, они у него прекрасно выходят, и я ему показал и жесты при этом... вот такие, истомленные...

Его отношения к Кусевицкому были, в сущности, какие-то подозрительно-собственнические. Иногда мне казалось, что для него Кусевицкий просто «случай», удачный дирижер, который был удобен для него. И в то же время он как-то не верил в него, не верил не в то, что он хорошо исполняет, а в то, что он «искренне» исполняет. Александр Николаевич требовал предельной искренности при исполнении. Ему были нужны не только физически удачный результат, но мистическая настроенность самого художника при исполнении. Вот этого он не видел в Кусевицком и потому как-то подозрительно к нему относился...

Помню репетицию, на которой исполнялась, между прочим, и Вторая симфония. Мы сидели рядом со Скрябиными; как всегда, оба они были в торжественном, несколько приподнятом настроении. Шло *Adagio*, с этими его томительно-нежными, расплывающимися в какой-то растворенности гармониями...

— А ведь у него это хорошо выходит, — говорил мне Александр Николаевич, сидя рядом со мной. — Молодец!..

— А вот зачем он тут ускоряет? Почему это дирижеры всегда думают, что когда громче, тогда надо и скорее? Это примитивный способ восприятия. Как раз тут бы я сделал наоборот... Надо было бы, чтобы чем сильнее, тем медленнее, тем больше какого-то внутреннего напора... А тут вот... Вам это нравится, Леонид Леонидович? — неожиданно спросил он. — Правда, это хорошее место, я его до сих пор люблю... такая растворенность в сладости, до уничтожения...

Он глубоко переживал каждый слышимый им звук.

Финал он слушал равнодушно...

— Тут у меня не удалось, — сказал он просто. — Мне нужно было тут дать свет. *Свет*, радость... А у меня было тогда очень тяжелое положение... света-то никакого на самом деле не вышло. Это искусственно... Вместо света вышло какое-то принуждение, такая *нарядность*... Свет-то я уже потом нашел.

— Я тогда внутри себя еще не зажег света, — пояснил он, — надо, чтобы это ощущение было изнутри. А я теоретически его уже постиг, а внутренне еще не пережил... Тогда были тяжелые переживания, — повторил он.

Кусевицкий обставлял огромной помпой скрябинские исполнения. Всячески он стремился как-то выдвинуть эти концерты над обычным уровнем, создать то самое впечатление «празднества», которое так любил Скрябин. Иногда даже в этом отношении наблюдался некоторый «пересол» — внешняя помпа подавляла. Помню очередное исполнение «Экстаза». Зал был декорирован растениями, в специальной ложе впереди было приготовлено некое «седалище» вроде тронов для Скрябина и Татьяны Федоровны. Маленький и невзрачный Скрябин с завитыми лихо усами пробирался с Татьяной Федоровной среди первых рядов, чтобы попасть в эти седалища. Оба они были маленькие — ниже среднего роста — и как-то пропадали в толпе. Мне сразу показалось, что Александру Николаевичу неприятна была эта преувеличенная помпа. Его физиономия была какая-то раздраженная. Но нас, слушателей, ждал еще более неожиданный сюрприз: когда надлежало исполняться «Экстазу» и публика уже сидела на местах, а чета Скрябиных на своем троне в ложе, вышел на дирижерское место Кусевицкий, поднял палочку, и внезапно... верхние карнизы зала осветились светящейся лентой из тысяч электрических лампочек, которые никогда не зажигали обычно. Со своего места я заметил, как Алек-

сандр Николаевич чуть не подпрыгнул на своем «троне» от этой неожиданности...

Но исполнение было превосходно. Экстаз становился «специальностью Кусевицкого». Автор был в восторге. В артистической Большого Колонного зала были нескончаемые объятия и поцелуи между счастливым композитором и не менее счастливым дирижером.

— Это — величайшее произведение в музыке! — торжественно говорил Кусевицкий. — Это ... *черт знает* что такое!!!

От этих похвал Скрябин ежился, потирал руки, пятясь назад, и тоже говорил комплименты, звучащие несколько деланно:

— Да, но *ты тоже*... дал настоящий подъем...

— Изумительно, замечательно! — слышался хор окружающих «периферических» личностей, обычная «гармония артистических комнат»...

Мы ехали в «Метрополь» на ужин после этого «Экстаза»... Крытый автомобиль Кусевицкого перевез нас через краткое расстояние от концертной залы. Мы четверо сидели в нем, Наталья Константиновна была где-то в другом автомобиле. Скрябин говорил:

— А я правда так люблю это праздничное настроение после концерта. Никогда не хочется домой, хочется продолжения праздника... Хочется, чтобы празднество ширилось, росло, умножалось, чтобы оно стало вечным, чтобы оно захватило мир. Это и есть моя Мистерия, когда этот праздник охватит все человечество...

Мы вошли в большой верхний зал ресторана, занятый для нашего «послеэкстазного» пиршества. Скрябин, оставшись со мной и с Татьяной Федоровной, втроем в некотором уединении, сказал:

— Зачем только он это верх засветил? как это *пошло* вышло!..

— Ужасно, — соглашалась Татьяна Федоровна.

— И вообще, эта помпа — *не та*, что мне надо... К чему эта ложа и эти сиденья? Я и без того, как автор, достаточно выделяюсь над публикой. Правда, он не понимает. Но мне не хотелось его обижать, а то один момент я прямо думал *взбеситься* и выскочить из этих тронов и сесть в стулья. *Я ведь могу так*...

— Ну, конечно, Саша, — успокаивала его Татьяна Федоровна, — они это просто не поняли, ведь у каждого же свои понятия. Они хотели лучше сделать...

К «торжеству» почти все уже съехались: это были не столько музыканты, их-то было сравнительно мало, — это была блестящая буржуазия, родственники Кусевицкого, Ушковы и прочие. За ужином

были тосты. Один из них, после обычных, стереотипных, был «за вдохновительницу «Поэмы экстаза». Ею была Татьяна Федоровна...

Все встали, кроме Татьяны Федоровны, которая была в рыжем, почти желтом, платье. Старик Ушков, отец Кусевицкой, старый жуир, уже частично поврежденный параличем, громко кричал со своего места:

— А, вот он какой, экстаз-то... желтенький!!

Александр Николаевич говорил мне, сидя рядом:

— Вот такое празднество — это совсем не то, что надо. Это даже как-то разряжает, расхолаживает впечатление. Праздник должен все время нарастать... Ведь все эти люди ничего не понимают... среди них Сергей Александрович — самая выдающаяся личность. А ведь и он тоже мало в сущности понимает...

Но мне все-таки казалось, что Скрябину была приятна атмосфера чествования, тот почет, которым его окружали, и ему, и Татьяне Федоровне.

Мы ехали с ним втроем по домам в автомобиле Кусевицких, так как нам было по дороге. Дорогой Александр Николаевич сказал мне:

— Все-таки он великолепно передает многие моменты «Экстаза». Именно так, как надо... Только зачем у него такая делается при этом красная физиономия? А это все очень милые люди — эти Ушковы, только ведь это все «terre a terre» — это все очень примитивно... Я ведь когда-то так близко знал этот мир...

В этот «прометейский» сезон много волновал Скрябина вопрос об обложке для «Прометея». Александр Николаевич непременно хотел, чтобы обложка была не простая, а имела бы в себе известную мистическую символику, чтобы значение «Прометея» как символа было бы в ней отражено. После некоторого обсуждения было решено обложку заказать его старому знакомому, который был сам теософом. Списались с Дельвилем, и тот вскоре прислал обложку, которая изображала из себя в центре лицо «андрогина», включенного в «мировую лиру», а кругом были разные космические символы — кометы и спиральные туманности. Александр Николаевич, на которого всякая такая «мистика» почему-то действовала очень убеждающим образом, был очень доволен этой композицией, которая была прислана, исполненная в бледно-палевых тонах почти бело-черными красками.

— Вот я вам покажу сейчас, какая будет обложка у «Прометея», — сказал мне Александр Николаевич, подводя меня к столу.

— Вот видите... Вам нравится? Это тут все символы... В середине это *андрогин*, вы знаете, что ведь в *тех расах* мужское и женское начало сливалось вместе, что разделение полов еще не произошло. Это ведь древний люциферический символ... А глаза его вам нравятся?

У андрогина были вытаращенные и как бы подведенные глаза. Мне не очень они нравились, и я молчал, зная, что Скрябин сам заговорит. Он действительно продолжал:

— Эти глаза выражают *волю*. Это вот как раз эта тема воли, — он наиграл ее, — а кругом эти космические образования, первичный хаос, из которого мировая воля вызывает все к жизни.

Обложка стала предметом обсуждения. Она не нравилась Кусевицким, против нее что-то возражали и друзья Скрябина, но сам он был доволен, а за ним и Татьяна Федоровна. Было решено ее издать в оранжевом цвете... Это был цвет огня, пламени, которого символом был «Прометей». Но если это было хорошо как символ, то не очень хорошо просто как цвет обложки. Тем не менее Александр Николаевич настоял на том, чтобы его сочинения имели этот огненный цвет обложки.

Сблизившись со Скрябиным, я попал и в их интимный семейный круг.

Как выяснилось, родственники Александра Николаевича разделялись на две существенные группы: на сторонников Татьяны Федоровны и противников. Конечно, бывали у Александра Николаевича только первые, и их было не так много. Сам Александр Николаевич с Татьяной Федоровной изредка ездили в некое паломничество к его бабушке, куда-то очень далеко, в Лефортово, но эта самая бабушка у них не бывала, очевидно за древностью своего возраста, ей было 90 лет¹⁶. Из родственников бывали чаще всего генерал дядя и тетя Любовь Александровна. Последняя бывала чаще всего, это была воспитательница Александра Николаевича, вскормившая его и взрастившая. Тихая и скромная, бесконечно любящая, она была заранее в восторге от всего того, что делает ее любимый Саша. Будь то брак на Татьяне Федоровне, или разъезд с первой женой, или писание симфонии, или замысел Мистерии... Все она принимала с радостью. Мало разбиралась в тонкостях и деталях этих замыслов, но знала одно твердо, что Саша — гениален и что все, что он выдумывает, — гени-

ально. Когда я с ней говорил, то темами ее речей, всегда любящих и любовно настроенных, были обычно не современные планы Александра Николаевича, а воспоминания о прошлом, о годах детства, о его детских играх, о первых опытах музыки и «стихотворчества», о его необычайной одаренности.

Раз как-то заговорили о Мистерии. Любовь Александровна сказала мне:

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

Видно было, что для нее и замысел Мистерии был чем-то вроде той же детской трагедии, только расширенный и зрелый.

К ней была со стороны Александра Николаевича нежная и как бы привычная любовь. Но обычно он с родственниками не вступал в «глубинные» разговоры — видимо, не считал их подготовленными для этого.

Кроме тети и генерала дяди бывали еще кое-кто, в которых я как-то плохо разбирался, и впечатление было очень неопределенное. В общем, видно было, что это за круг, возрадивший Александра Николаевича. Это была военная дворянская семья, с традициями, с патриархальностью, по-видимому, с некоторыми консервативными правилами, даже с некоторым черносотенством в политических воззрениях. Дядя его и отец — те были определенно реакционеры, хотя и того «безвредно-добродушного» типа, который раньше был так распространен среди военного дворянства. С его отцом я виделся только два раза.

Это был старичок, плотный, маленький (вся порода Скрябиных была маленькая), с военными усами, хотя он служил по дипломатической части, был консулом на Востоке. Что-то общее было у него с Александром Николаевичем и в его довольно «лихих» усах, и в военном виде, в каком-то крепком, сильном, немного «бульдोजьем» подбородке, и в губах, и даже в глазах. Но все то, что у Александра Николаевича освещалось светом даровитости, у того было в померкшем виде. Это был, по-видимому, малодаровитый человек, упрямый и крутой деспот и даже самодур. Один раз я увидел его с женой — брюнеткой итальянского типа; он женился во второй раз. Разговор у него с Александром Николаевичем не клеился...

Когда отец ушел, Александр Николаевич стал рассказывать мне про него:

— Николай Александрович (почему-то он предпочитал его так звать) — человек прошлого века... Мы с ним никогда не сходились в

характере. Он так далек от всего того, чем я живу... Вы же, наверное, заметили сразу, что это за человек, он очень типичен, так, что сразу можно сказать. Он очень когда-то крутой был, ну теперь немного менее... Это знаете, такой тип старого дворянина, у него и вид такой, не правда ли? Он очень, очень реакционно настроен, знаете... так что на этой почве мы никогда с ним сойтись не могли. У него такие представления, самые, ну, как бы сказать... — Скрябин замаялся, — ну, просто черносотенные. И никаких уступок. Вот только в самое последнее время он что-то заколебался.

— А знаете, у меня с ним ужасно много общего, — вдруг сказал Александр Николаевич. — *Физически*. Я сам знаю, что мы очень похожи, и не только наружностью, но и нравом, и характером, и вкусами. Прямо иногда до смешного похожи. У меня в него здоровье, он такой маленький, а *крепьши*, и я ведь, собственно говоря, хотя и был как будто болезнен, но на самом деле именно я-то очень крепок здоровьем, мне все нипочем.

Я потом узнал, что вообще Александр Николаевич почему-то считал себя очень крепкого здоровья.

— И его упрямство у меня обратилось в известную твердость характера. Я тоже, когда уже раз что решу, так сделаю, что там ни произойди. А вот у нас с ним даже такие черты общие, например, — тут он понизил голос, — вот у нас совершенно к женщинам один вкус: он тоже любит только брюнеток, и вот такого типа. Вы не заметили, что у Ольги Ильинишны (это была его мачеха — жена отца) что-то есть общее с Татьяной Федоровной?..

Отдаленное сходство типа, правда, у них было.

В общем, надо признать, что родственники ни в каком случае не делали стиль и тип скрябинского дома. Они были как-то малосоизмеримы со всем кругом его интересов. Он даже как-то словно извинялся всегда за них, за то, что они были столь старомодные, какие-то словно из иного мира выскочившие — типичные дворяне военного поколения. Но странное дело — в самом Александре Николаевиче было много от этого военного мира, даже от этой выправки, от некоторого «офицерства». Эти черты в нем, по-видимому, понемногу сглаживались под влиянием его вращения в совершенно ином мире, но что-то все-таки оставалось в нем «офицерское» до последних его дней... Для меня, который быстро вошел в круг его мира и привык к нему, это впечатление сильно стусеивалось, как, по-видимому, и для всех его друзей. Но на человека свежего, не ассимилированного его

миром, это впечатление оставалось во всей силе. Так, мой брат*, который никогда не решился войти в круг скрябинских друзей, даже когда полюбил по-настоящему его музыку, утверждал это до последних дней, выражая это в несколько преувеличенной и часто саркастической форме.

— Твой Скрябин, — говорил он мне, — все-таки весь в шпорах; и музыка, и экстаз у него — кавалерийские, и «энигма»** вовсе не энигма, а просто *офицерская жена в молодости*...

Это, впрочем, не мешало ему с большим тщанием изучать «кавалерийские» сочинения и играть их в большом количестве.

Однажды я решил показать Александру Николаевичу большой орган консерватории. Поводом послужило то, что Александр Николаевич в последних своих сочинениях для оркестра постоянно пользовался услугами органа, употребляя его исключительно как массовый гармонический инструмент, для усиления мощи оркестрового звука. Я, как хорошо знающий орган, видел, что его употребление Скрябиным совершенно неправильно, в частности, особенно это было ясно в «Прометее» — потому, что гармоническая структура «Прометея» в этот момент фортиссимо, когда вступает хор и орган, явно нарушалась органом. Нарушалась потому, что, как известно, орган имеет призвуки, октавные регистры и так называемые «микстуры» — целые аккорды, звучащие весьма пронзительно и употребляющиеся органистами как раз в сильных местах. В области «классических» гармоний такие «микстуры» звучат очень хорошо, придавая только большую остроту звуку, но при гармониях Скрябина в «Прометее» они дают гармоническую кашу, примешиваясь к верхним голосам оркестра. Я пытался объяснить это Александру Николаевичу, и в результате мы решили посмотреть большой орган, тем более что, как мне казалось, можно было заинтересовать Александра Николаевича не только массивными звуками органа, но и его тонкими звучностями.

Александр Николаевич согласился с большой охотой. Целые три часа мы провели в большой зале за этой демонстрацией, причем, как я и ожидал, Скрябин особенно восторгнулся тем миром «тихих» звучностей, которые открылись ему в органе. Эти тембры квинтатонов, гамб и салиционалей¹⁷, особенно же странный и таинственный «квинтатон» произвели на него прямо потрясающее впечатление.

* Б. Л. Сабанеев — профессор органа в Московской консерватории.

** Загадка (лат.).

— Вот *настоящие мистические* звучности! — воскликнул он, — как это хорошо и как жаль, что я до сих пор не знал этого!

Я ему сыграл несколько гармоний из «Прометея» на одном «квинтатоне», с каким-то еще высоким регистром, получилось нечто столь фантастическое, что он был совершенно изумлен...

— Это как будто даже и не я сочинял... Какая странная звучность, как будто звуки *сами возникают*, складываясь в эти гармонии!

Вот эти тихие, действительно полные фантастики звучности и затем звук большой педали произвели на него потрясающее впечатление. Он сказал мне:

— Эта чисто *физическая* мощь все-таки иногда бывает нужна. Это прямо физиологическое содрогание. Вот почему я всегда настаиваю, что и физический момент в звуке так много значит. Мне хочется иногда таких оглушительных звуков, чтобы буквально, в прямом смысле, *стены рушились* от них.

Впечатление от органного сеанса было очень сильно, но, по-видимому, непродолжительно. Скоро Александр Николаевич забыл о прельстивших его «квинтатах» и больше о них не вспоминал...

Из посещавших в это время скрябинский круг я вспоминаю композитора Ф. С. Акименко, который одно время переселился в Москву и стал очень часто бывать у Скрябиных. Акименко был очень оригинальное существо. Это был человек совершенно оторванный от «земной поверхности». Его мысли и фантазии вращались в каких-то странных мирах, среди области, совмещавшей в себе одновременно астрономию, какую-то салонную мистику и детские сказочки. Была какая-то оригинальная утонченность в нем... Его сочинения, обычно очень небольшие и какие-то весьма, в сущности, водянистые, бесцветные, салонные, были снабжены очень высокими заглавиями, в которых участвовали и серафимы, и сатурновы кольца, и туманности... Он был, по-видимому, очень большого о себе мнения, но прирожденная внешняя скромность заставляла его не говорить о себе. В этой черте, как и в общей салонности и в стремлении к мистике и к грандиозному при явном миниатюризме, у него было какое-то определенное сходство со Скрябиным, конечно не принимая во внимание размеры самого таланта. Видимо и Александр Николаевич как-то увидел в Акименко своего родственника по духу, почему-то его отметил между своими знакомыми и, даже обычно столь скептический к музыке своих современников, в его весьма-таки пресной музыке любил находить какие-то достоинства. Акименко был свидетелем первых исполнений

Александром Николаевичем еще «фортепианного» «Прометея», присутствовал при всех таинствах его рождения и выхода в свет. Любопытная картина бывала, когда эти два фантазера начинали разговор друг с другом на разные «астральные» темы. Они словно старались перещеголять друг друга в оторванности от реального мира, и со стороны было очень странно их слушать...

В этом сезоне¹⁸ начали бывать у Скрябиных Пастернаки, преимущественно сам Л. Пастернак, известный художник. Между ними хотя не было интимных, ежедневных отношений, но Александр Николаевич очень хорошо к ним относился. Самое творчество Пастернака как художника-портретиста, по-видимому, не очень интересовало Скрябина — он этим жанром не увлекался и даже был совсем к нему равнодушен. Но он ценил в этом художнике его умение схватывать мимолетное сходство. Пастернак рисовал Александра Николаевича несколько раз: наиболее удачным изображением надо признать его фигуру за фортепиано — карандашный набросок, очень точно передающий позу и силуэт Скрябина во время исполнения. Эта картина висела все время у Скрябиных в гостиной на стене, репродукция с нее была опубликована в журнале «Музыка» (Держановского) в том же году. Это как раз силуэт Скрябина во время исполнения им «ласкательных» моментов своей музыки. Другой портрет Александра Николаевича, нарисованный Пастернаком несколько позднее и подаренный им тоже Александру Николаевичу, был гораздо менее удачен; это портрет его в сидячей позе, сходство тут не удалось, и сам Александр Николаевич это чувствовал.

— Я тут похож на молодого начинающего врача, — шутил он.

Но вообще не так-то легко было схватить неуловимое в облике Александра Николаевича. Фотография редко передавала обаяние его, улавливая случайный и нехарактерный момент, тем более что Александр Николаевич почему-то всегда, снимаясь, принимал более или менее торжественную и величественную позу, соответствующую «своему рангу». Эта поза выходила всегда в значительной мере натянутой и деланной. Таков он на своем известнейшем портрете в сидячем виде вполоборота. Лучшие из его фотографий, которые наиболее точно передают впечатление от его физиономии, это фасовые портреты последних лет (1913), снятые, кажется, за границей — они были воспроизведены впервые в скрябинском номере «Музыкального современника»¹⁹. Прекрасно передают Скрябина несколько любительских фотографий, большая часть которых сделана профессором Мо-

зером, к числу их относится и довольно известный портрет за столом, снятый в имении Марк, когда он писал «Прометея». Профиль Скрябина очень точно дается двумя силуэтными любительскими фотографиями, сделанными уже позднее в другой квартире у рояля, одна из них воспроизведена в «Музыкальном современнике», другая еще нигде не воспроизведена — хранится у меня.

— Александр Николаевич не умеет сниматься, — говорила Татьяна Федоровна, — он всегда выходит какой-то деревянный на карточках.

Он действительно не умел сниматься, а главное, он выходил на карточках слишком прилизанный и напомаженный и с каким-то нарочито победным видом. Еще менее ему повезло на карикатурные изображения: я не знаю ни одной удачной карикатуры на него, хотя нельзя скрывать того, что для талантливого карикатуриста в наружности Александра Николаевича было и над чем подтрунить, и даже зло посмеяться. Существующие на него карикатуры в высшей степени неостроумны и непохожи, и среди знакомых Скрябина не было ни одного карикатуриста, который бы смог схватить характерное в его облике.

Среди немногих появлявшихся спорадически на скрябинском горизонте музыкантов редко можно было видеть полное сочувствие его музыке в то время. За замкнутым кругом «друзей-музыкантов» как-то кончалось полное сочувствие и начиналось уже «условное» приятие Скрябина, большею частью только как автора его первых сочинений «до Третьей симфонии». Музыканты-«не друзья» приходили, он им играл свои сочинения, они обменивались мнениями... Видно было, как Александр Николаевич «скисал» после многих из этих визитов — ему как-то особенно становилось ясно, что именно музыканты его меньше понимают и не так целно приемлют, как люди, посторонние музыке, за редкими исключениями, и что именно эти музыканты особенно склонны были и его самого оценивать «только как музыканта», что всегда особенно раздражало Скрябина: он не хотел быть «просто» и «только» музыкантом. Притом из этого именно музыкального мира в тесном смысле слова так много было тех, кто был тайным или явным врагом в смысле принадлежности к «партии первой жены», в смысле враждебности к Татьяне Федоровне, — а это заставляло Александра Николаевича все время держаться настороженно. Все-таки справедливость заставляет сказать, что «неприятие Скрябина музыкантами» было гораздо слабее обратного «неприятия музыкантов Скрябиным», равным образом и непримиримость была сильнее и

непоправимее с его стороны. Те, кто принимал Метнера и Рахманинова и не принимал Скрябина, могли иметь надежду переменить ориентацию, но никакой надежды не было на то, что когда-нибудь скрябинский мир повернется в ту сторону...

Антагонизм, развившийся в музыкальном мире тех лет на почве борьбы «нового и старого» — нового, олицетворявшегося Скрябиным, и старого, которое группировалось кругом Рахманинова и Метнера, — был, в сущности, больше антагонизмом самих *партий*, а не их вождей. Метнер и Скрябин стали лозунгами, под которыми сражались музыкальные массы, и часто в пылу полемики враждебность самих вождей и непримиримость оказывалась очень преувеличенной.

В этом сезоне появилась, помню, книга Вольфинга «Модернизм и музыка», в которой проводилась определенная германофильская и «метнеровская» ориентация. Скрябин прочитал всю эту книгу, и она была одной из наиболее для него «раздражающих». Я помню, как он говорил о ней с нескрываемой антипатией. Кумиры этой партии, которая нападала на него (Скрябина) и которая как-то унижала в его представлении его функции, роль и значение, даже чисто музыкальное, эти самые кумиры — Рахманинов и Метнер — невольно и незаметно стали для него самого какими-то враждебными символами. Потом я замечал, что чем дальше шло дело, тем больше отчуждался и как-то суживался этот скрябинский музыкальный мир, он уже принимал более откровенно *одного* только *Скрябина*, и все другие явления даже самой живой музыкальной современности уже были для него чужды и часто враждебны.

Музыканты из породы консерваторов почти не бывали у Скрябина. Их мысли и настроения были слишком далеки от скрябинского мира, а его мир был слишком далек от чисто «музыкантских» интересов. За все время моего близкого отношения к Скрябиным я ни разу не застал у них крупных наших композиторов «других лагерей»: ни разу не видел Гречанинова, Метнера, раз встретил Танеева и два раза — Рахманинова. Из всех этих крупных музыкантов он больше всего любил Танеева, не как композитора, — в этом отношении он его не выносил, — а как личность и человека. Позитивный и рационалистический Танеев был бесконечно далек от скрябинских фантазий, они вызывали в нем в хорошие минуты улыбку, в плохие — досаду и даже брезгливость. Я видался с Танеевым не часто, но и не очень редко в это время. Наши убеждения были слишком различны, и мы больше могли спорить, чем соглашаться между собою. Я не любил Чайков-

ского и боготворил Вагнера, Танеев не признавал Вагнера и обожал Чайковского, Скрябин был ему органически непонятен, как и всякая современная музыка. Он искренне ее не понимал и огорчался, как глубокий и искренний художник.

— Мутные волны текут в музыке, — говорил он мне с печалью в голосе. — Грязь всюду, грязь...

— Какая-то *равель* пошла, — острил он, превращая композитора Равеля в нарицательное имя для «грязи».

У Скрябина я его встретил раз, и он был сдержан, тих и не говорил о «волнующих темах», словно боясь их затронуть. Вообще, консерваторы берегли в этом отношении Скрябина и не говорили ему неприятностей про его музыку, даже когда и мыслили их. Танеев же прямо любил Скрябина. После его визита Скрябин решил зайти к нему вместе со мной.

— Не так страшно будет, — смеялся он.

Мы вошли в маленький провинциального вида домик Танеева в Гагаринском переулке, среди тихого двора с каким-то мрачно-ленивым барбосом — Танеев любил жить только в таких домиках и чтобы непременно «не было» ни электричества, ни водопровода, ни отопления. На двери висела предупредительная надпись: «Сергея Ивановича дома нет»; но мы знали — это было для людей вообще, а не для нас. Танеев встретил нас, массивный и огромный в этих маленьких клетушках. Долго стояли Танеев и Александр Николаевич друг перед другом, многократно кланяясь и, видимо, испытывая какую-то обоюдную неловкость. Наконец Танеев прервал молчание.

— А знаете, Александр Николаевич, я ведь вашей музыки не люблю, — с места в карьер объявил он.

— Знаю, Сергей Иванович, — покорно и смиренно отвечал Скрябин, потирая руки своим привычным жестом, как бы извиняясь...

— Да нет, я не то чтобы не люблю, а просто *не выношу* вашей музыки! — не унимался Танеев, видимо, желая сразу высказать все свое неудовольствие и «очистить душу».

— Да знаю, знаю, Сергей Иванович, вы не любите и не выносите...

— Да не то чтобы не выношу, а *меня прямо тошнит от нее*, — договорился Танеев.

— Ну послушайте, Сергей Иванович, это уже не любезно, — пошутил Скрябин, которому было и смешно и неприятно от такой оригинальной встречи. Видимо, Танееву уже очень «дошло» в его отношениях к скрябинским новшествам. Он, оказывается, после визита

к Скрябину решил поизучать его музыку и пришел в полное отчаяние. И это были результаты «изучения».

— Расскажите-ка, Александр Николаевич, как это вы там конец мира готовите - это очень любопытно, — ядовито спросил Танеев, усаживая нас и угощая чем-то вроде конфеток.

Скрябин, который не любил, когда к его идеям относились с насмешкою, молчал, сдержанно улыбаясь.

— Что же вам говорить, ведь вы никогда не согласитесь со мной.

— Я надеюсь, — засмеялся Танеев сардоническим смехом, и в глазах его было даже что-то недоброжелательное, — я еще с ума не сошел. А как это у вас с бенгальскими огнями симфония будет?

Он не унимался, хотя Скрябин уже беспокойно двигался на стуле...

— Это мне напоминает, — продолжал Танеев мучить своего собеседника, — в провинции одного скрипача, который играл, а ему в физиономию какой-то луч фиолетовый пускали. Это у вас оттуда световая симфония?

И он хохотал своим икающим смехом, и нельзя понять было: шутит он или в самом деле сердится.

— Все-таки, как же это *от вашей музыки* конец света наступит? А если кто не хочет конца света? как ему быть? Застраховаться надо где-нибудь? Я вот совсем не хочу, чтобы был конец света.

— Для вас его и не будет, — таинственно отвечал Скрябин, спокойно смотря на недоуменное лицо Танеева.

— Ничего не понимаю. Это мороченье какое-то, — досадливо отмахнулся он. — Ну, а что же Кусевицкий, вам выстроил этот световой инструмент? — спросил он.

— Нет, — отвечал Александр Николаевич, — в первом исполнении света не будет — инструмент оказался очень дорог.

Он уже был несколько скисшим и отвечал вяло и неохотно.

— Значит — *конец свету!!* — захохотал Танеев оглушительно и заходил по комнате.

Я смотрел и видел, что никакого контакта тут быть не может и никогда не будет: никогда позитивный, научный ум Танеева не примет скрябинских построений, *даже* как метафор, как поэтических образов, — и для этого он был слишком рационалист...

Мы вышли от него. Скрябин был задумчив.

— Как он далек, как он далек от всего этого! — проговорил он. — Для него все тут, в этой реальности, в этой материи, вот в этом «*plan physique*». — Почему-то он это сказал по-французски, очевидно

как реминисценция из Блаватской. — И он не понимает, что этим он отрицает свое собственное искусство. Я *тоже отрицаю* свое искусство, но я *отрицаю его через его конечное предельное утверждение*, сознательно.

Я заметил, что как ни любил Скрябин Танеева, но он все-таки избегал с ним встречаться, говорить о музыке, и в особенности избегал разговоров о своих идеях. Он в его присутствии прятался в свою скорлупу и становился неинтересным, общим человеком, так что едва ли Танеев даже знал и имел представление о настоящем Скрябине. Сочинений же его он так и не принял, даже и потом.

Систематическое познание об идеях Скрябина я в итоге получил довольно случайно. Это случилось, когда мне понадобилось по поручению Кусевицкого составить объяснительные тексты к исполнению «Поэмы экстаза» и «Прометея». Я решил эти тексты составить, руководясь подлинными мнениями Скрябина, желая выразить и высказать в них то и только то, что сам автор хотел своей музыкой изобразить. И мне пришлось просто и прямо спросить Скрябина о «предмете содержания» его двух последних оркестровых сочинений.

Я пришел в этот день к Скрябину — он занимался, что-то сочинял. Отрывочно извлекал из инструмента какие-то звуки в соседнем кабинете, как будто примеряя какие-то новые сочетания. Он сочинял всегда за фортепиано, как бы импровизируя, большей частью вполголоса. Я сидел с Татьяной Федоровной, и мы оба прислушивались к тому, что он там делает.

В присутствии Татьяны Федоровны я не чувствовал себя так просто, как со Скрябиным. В ней чувствовалось всегда нечто настороженное и немного официальное. Она говорила или о внешних вещах или о Скрябине. О нем — только в самых оптимарных выражениях. Она иногда мне напоминала какого-то «официального представителя интересов» Скрябина, что-то вроде посланника великой державы, который каждое свое слово тщательно взвешивал ранее, чем произнести. Она любила говорить о его идеях, и казалось, что она их довольно хорошо восприняла, но выражалась о них всегда осторожно, в аксиоматических терминах и самых общих контурах. Я никогда не мог понять, верит ли она в его фантастическую мечту *действительно* или только дипломатически притворяется, что верит. Но общий ее тип был гораздо более рационален, чем у самого Скрябина, — здравый смысл в ней играл большую роль, и мне потому как-то больше верилось в «дипломатическое принятие» Мистерии с ее стороны.

Я многократно разговаривался с ней о темах Мистерии. Она всегда избегала категорических формулировок. Иногда мне казалось, что в ней доминирует преклонение пред Скрябиным как музыкантом — только. Но никак нельзя было отрицать огромного влияния ее на Скрябина и даже на его мысли. Некоторые ее любимые житейские выражения, как, например, «дивный» — слово, которое она часто употребляла, — попадали в скрябинский «поэтический» лексикон. Думаю, что многим обязан ей Скрябин и в деле того несколько салонно-надушенного уклона его мистики, в котором его многие основательно упрекали. Стиль поэзии Скрябина сильно напоминал довольно слабые стихотворные опыты Татьяны Федоровны на французском языке.

Что Александр Николаевич был *величайшим* из всех композиторов — это для нее было такой аксиомой, что она молчаливо признавалась обязательной для всех присутствующих. Мне часто думалось, что причины непосещения Скрябина другими композиторами именно заключались в этом исключительном преклонении, в том, что они там именно как композиторы чувствовали себя какими-то вынужденными нулями. Тут был один Скрябин и больше никого, и вообще рядом с ним казалось смешно говорить о композиторах — что за чудачки, сочиняющие, когда есть Скрябин?

Итак, я сидел в этот день с Татьяной Федоровной, и она рассказывала мне о первых этапах знакомства с Александром Николаевичем. Эти воспоминания, видимо, ее глубоко затрагивали. Еще 17-летней девочкой она вместе с братом увлекалась им, тогда автором еще только двух симфоний.

— Нам уже тогда ясно было с Борисом Федоровичем, что это выше Вагнера, — говорила она просто, точно все с этим должны были всегда согласиться. Я вспомнил, что тогда Скрябин не написал еще Третьей симфонии. Что же собственно было в нем тогда «выше Вагнера»? Но я промолчал...

Она погрузилась в воспоминания. Она обладала чрезвычайно живым умом и умением ядовито отпарировать слова, а часто и даром метких характеристик. Ей, между прочим, принадлежало «*bon mot*» [острота] — «Российское музыкальное *издевательство*». Таких «*mots*» было очень много. Все время у нее был вид человека, оберегающего Скрябина от чего-то. Вид был взаимный: и Александр Нико-

Б. Ф. Шлёцер — брат Татьяны Федоровны.

лаевич всегда при Татьяне Федоровне имел склонность ее «оберегать», причем едва ли не имел к тому больше реальных оснований. Говорить с Татьяной Федоровной было приятно и интересно: она довольно хорошо знала музыкальную литературу, по-видимому, была очень музыкальна, и если любимым словом оценки у Скрябина было «мило» — это была его высшая похвала, — то у Татьяны Федоровны это заменялось словом «дивно». Дивными были и сочинения Листа, к которому она питала нежность едва ли не большую, чем сам Александр Николаевич, и Вагнер, и сочинения Скрябина, и какие-нибудь приобретенные или подаренные ей фарфоровые чашки. Я заметил, что она, говоря об идеях Скрябина, всегда избегала определенности в выражениях, сохраняя общий тон абсолютного преклонения. Я заметил еще, что она не любила женщин и стремилась всеми мерами уменьшить их количество в своем и Александра Николаевича кругу. За мое с нею знакомство не менее двадцати представительниц прекрасного пола получили в разных формах, более или менее деликатных, такую «отставку» от дома. Им дано было понять, что без них тут лучше себя чувствуют. Сам Александр Николаевич часто и не знал об этих «мистериях», а часто и знал, но как будто не выражал в этом никакого несочувствия, хотя его-то антифеминистом назвать было нельзя. Обратное можно сказать, что женщины платили Татьяне Федоровне той же монетой, и редко о ней можно было слышать дружески искреннее сочувственное мнение из их уст. Александр Николаевич сам боялся женской сплетни, и потому нетрудно было его настроить двумя-тремя умело подобранными фразами против любой представительницы женского пола, независимо от ее внешности. За все время моего знакомства и близкой дружбы со Скрябиным я ни разу не видел его ухаживающим за кем бы то ни было, даже наедине в товарищеской обстановке, говорящим что-нибудь такое, из чего можно было бы заключить о наличии у него этих эмоций. Он был всегда с дамами почтителен, в высшей степени корректно-джентльменски себя вел, но никогда ничего похожего на пробуждение «интереса» у него я не заметил. Мне это было тем более удивительно отметить, что старые ученики и приятели Александра Николаевича единогласно утверждали, что раньше он был «совсем наоборот», что не было более увлекающегося и «воспаляющегося» человека, что он не мог сидеть вообще равнодушно около особы женского пола, и что были у него похождения и менее безвредные и очень многочисленные. Угасло ли все это сейчас само собою или было вытеснено мягкой, но вла-

стной рукой Татьяны Федоровны, я не знал, но отчетливо видел, что «сильна ее держава», и видел, более того, что эта сила приятна и удовлетворяет самого Скрябина.

Вспоминать было для Татьяны Федоровны великим наслаждением.

Предметом этих воспоминаний на этот раз служила их жизнь за границей в тот самый бурный период, когда его внутренняя жизнь раскололась для нового созидания. Мне чувствовалось через дымку ее рассказов, что *она* была истинной причиной «Поэмы экстаза», что ею был навеян и общий тон этой симфонии, и детали, и даже в тексте этой «Поэмы» я неожиданно для себя видел черты Татьяны Федоровны. Она вспоминала в несколько слащавых и литературных выражениях, которые иногда имели еще более литературный вид оттого, что выражены были частью по-французски, — вспоминала о том, как Александр Николаевич сидел на солнце в Больяско и сочинял «Поэму экстаза», как они делились друг с другом всеми мыслями в момент их зарождения.

Мне было всегда интересно это слушать, но в то же время я испытывал некоторую странность ощущения: об этих глубоко интимных вещах она говорила часто и хотя красиво и литературно, но я чувствовал, что сам бы я в аналогичном случае не раскрывался бы так откровенно перед чужими людьми. Была ли это просто экспансивность южной природы? Как будто нет, ибо по всему складу Татьяна Федоровна была как будто сдержанным, тактичным, даже скрытным человеком.

Итак, в этот вечер мы сидели с нею вдвоем за чайным столом. Кабинет был закрыт, и оттуда доносились какие-то отрывистые звуки, несвязные, разрозненные, по ним ничего нельзя было понять.

— Александр Николаевич занимается сейчас, — сказала мне Татьяна Федоровна несколько конфиденциальным тоном. — Хотя ему и пора уже кончать, он сегодня уже много занимался, но я хочу немного подождать, он, думаю, сейчас уже кончит сам.

И мы сели за чайный стол, говоря о разных вещах. Я, как уже говорил, как раз в этот вечер имел в виду узнать у Скрябина точное содержание его идей для их наименее смутного изложения в программах концертов Кусевицкого. Но шли минуты, а из кабинета доносились все те же спорадические звуки. Татьяна Федоровна видела, что я чего-то жду и что она не оправдывает «одна» моего интереса, и собралась пойти к нему.

— Я сейчас пойду узнаю, что это он так заработался.

В это время сочинявший в кабинете Александр Николаевич импровизировал в виде отдыха что-то «вроде Аренского». Очевидно, он кончал свое занятие. Он вышел оттуда, как всегда приветливый и ласковый.

— А, вот наконец-то ты, Саша, раскрыл свое настоящее лицо, — заговорила иронически Татьяна Федоровна. — Это ты, оказывается, все притворялся, а настоящая-то твоя музыка, от души — вот она какая.

Скрябин смеялся... Он не признавал импровизации.

— Правда, я бы мог заработать деньги, — шутил он, — вот я думаю, что был бы хорошим импровизатором в кинематографе. А вы знаете, Леонид Леонидович, что у меня есть родственник, который играет на Арбате в кинематографе, и тоже Скрябин.

— Наверное, тебе много бы не заплатили, Саша, — дразнила его Татьяна Федоровна, — твой этот родственник гораздо лучше импровизирует, чем сейчас ты тут старался... Таланта у тебя нет настоящего...

— Я вообще не считаю импровизации и способности к ней за положительное достоинство. Всякое творчество предполагает план и мысль, а при импровизации ни плана, ни мысли не может быть.

Хотя Александр Николаевич и говорил так, но на самом деле его творчество в источниках было все-таки импровизационным: он именно за роялем находил свои «новые гармонии» или «новые ощущения», как он их называл, но дело было в том, что это он не именовал импровизацией — последняя для него была только связным фантазированием на фортепиано. И странное дело, действительно, Александр Николаевич не обладал этой последней способностью «фантазирования», вернее, он фантазировал как-то очень банально, совсем не в своем стиле, а каком-то общем, и не любил это делать.

Тут я напал на него со своими запросами по поводу «содержания» «Экстаза» и «Прометея». Мы пошли в кабинет, и тут мне пришлось в первый раз выслушать от Александра Николаевича связную лекцию о своей Мистерии, обо всем, что ее предуготовляет и в частности об интересующих меня симфонических произведениях.

Скрябин был прав, говоря, что я позитивист. Мне было интересно его построение как известный психологический документ. Но мне чужда была его мистика, и я плохо верил в ее конечную доброкачественность. Все-таки, ведь положа руку на сердце, приходится признать, что сам Скрябин мало походил на мистика с его изящной эле-

гантностью, с его неумением переносить малейшие неприятности. Это ли «человек духовного опыта»? — думал я. Он мне представлялся одной породы с нашими «мистическими символистами» — этими слабыми созданиями, возникшими в надушенной атмосфере буржуазных салонов. Его щекотало пребывание в мире этих иррациональных и экзотических идей, ему нравилось плыть в океане неопределенных фантазий. Но видимо, наряду с этим у этого человека было и глубокое, серьезное желание что-то свершить, что-то грандиозное создать, что-то мировое «осознать»... — но силы были слабы.

Он подарил мне книжечку с изданным им самим текстом «Поэмы экстаза» — этими странными виршами, в которых большой порыв сменяется беспомощностью чисто поэтической фантазии; он посвятил меня во все истории «падения Духа в Материю» и его обратного воссоединения и в мистическую символику «Прометея-Люцифера». С его буквальных слов, почти под диктовку я написал объяснительный текст к «Прометею» и по его поэме в стихах составил объяснение к «Поэме экстаза». Я просидел у него до ночи.

Скрябин увлекся. В глубине кабинета сидела неподвижная Татьяна Федоровна, всегда напоминавшая мне какую-то фигуру Немезиды²⁰ или Мойры. Она не говорила ни слова или только изредка вторила его словам, как хор античной трагедии. Скрябин разговаривался о Мистерии.

— «Прометей» — это уже совсем близко от Мистерии, — радостно говорил он, радостно и таинственно в одно время. Я уже привык к нему, и мне не казалось психозом то, что ранее бы показалось «со свежего впечатления» именно таким...

Я поймал себя на этой мысли о привычке и вспомнил иронические слова Танеева, произнесенные раз по поводу музыки Вагнера: «Ко всякой гадости привыкнуть можно... Даже к табаку — и то привыкают».

Но если он был безумным, то это было увлекательное безумие. И в его присутствии это безумие пьянило, как вино. Какими-то иррациональными частями своего подсознательного существа начинал я не то чтобы верить, а как-то странно свыкаться с идеей Мистерии, с этой фантастической мечтой о «последнем празднике человечества» — о чем-то страшно грандиозном, торжественном и радостно-трагическом. Какое-то жгучее не то блаженство, не то тоска светилась в его глазах и сообщалась мне, позитивисту и «естественнику», привыкшему к ясному языку эксперимента и точному голосу математических

формул. Я только никак не мог понять, как же это он «всерьез», не как художественное создание своего фантастического воображения, не как литературную грезу, а как истину, как непреложное и самое верное — поставил и связал со своей жизнью это причудливое создание своего гения. «Или и он тоже немного представляется? Или и он тоже подзадоривает себя в этом?» — думал я, теряясь в догадках...

Он играл мне «колокола» из Мистерии. Этот фрагмент, кажется, так и остался нигде не записанным. Медные, жуткие и какие-то роковые гармонии лились, как «последний набат» перед кончиной человечества, приготовленного к страшному и радостному часу последнего воссоединения. «Какая лучезарная и в то же время мрачная фантазия!» — думал я.

Мои мысли прервались его восклицанием, задумчивым и даже грустным.

— Ах, почему это нельзя сделать так, чтобы с неба звучали эти колокола! Да, они должны звучать с неба!

Да, это был безумец...

— Вы знаете, — заговорил он, — это будет призывный звон. На него человечество пойдет туда, где будет храм, в Индию. В Индию — потому, что там колыбель человечества, оттуда человечество вышло, там оно и завершит свой круг. Самое сооружение храма — это ведь будет частью Мистерии...

— Вы знаете, — прибавил он помолчав, — что там на озере появляются *махатмы*²¹. Об этом пишет Блаватская совершенно определенно...

Он верил этой Блаватской, как ребенок верит родителям. Он верил, что действительно где-то в легендарной Индии, очевидно совершенно непохожей на реальную, есть эти таинственные озера, где «махатмы» появляются людям посвященным. А он был или должен был быть посвященным — в это он тоже верил...

За вечерним чаем он продолжал начатый и, видимо, глубоко волновавший его разговор.

— Мне *пора* *приготовляться*. Я не знаю, где застигнет меня посвящение, но мне надо ехать в Индию. Не знаете ли, Леонид Леонидович, — и он как-то беспомощно обратился ко мне, — как мне быть? Надо ведь, пора приготавливать тех, кто в этой лестнице иерархической должны будут стоять у центра, кто ближе всех прозрел... Мне нужны близкие адепты, и вот мне кажется, они тут, из нашей среды, из нашего круга должны выйти.

— Какие же вы предполагаете приготовления? — спросил я.

— Ведь *Мистерия*, — таинственно начал он, — есть *воспоминание*. Всякий участник должен вспомнить, что он пережил с момента сотворения мира. Это в каждом из нас есть, надо только вызвать это переживание — оно же и воспоминание. Я пробовал это. Пережить первичную неразделенность, потом это чувство сопротивления, эту инертность — она и есть *материя*, то есть женственное начало. Из него-то все и строится, на нем отпечатлевается творческий дух. Потом пережить это отпечатление духа на материи, пережить всю историю рас...

Он воодушевился, и его глаза блестели.

— Мы ведь это вполне можем, только это очень трудно сначала, — говорил он. — И вот тут, в этом совместном переживании может родиться соборный дух — это уже Мистерия... Мы можем это сами тут сделать — вот я наметил уже в этом году: я, вы, Алексей Александрович — он, по-моему, подготовлен, не правда ли, Леонид Леонидович? Затем доктор — он тоже, правда, славный, он *так хочет*... Затем Иван Алексеевич...

Иван Алексеевич был Алчевский — известный тенор, который пришел на днях в экстаз от «Поэмы экстаза» и засыпал квартиру Скрябина цветами. Этого было достаточно, чтобы доверчивый и наивный Скрябин уже считал его «своим» и кооптировал его в свое мистическое и эзотерическое сообщество «переживателей истории рас».

— Ну это, пожалуй, еще рано, — раздался голос Татьяны Федоровны. — Мне кажется, Саша, что Иван Алексеевич, правда, прекрасный человек и очень тебя любит, но он же, право, недостаточно еще подготовлен.

— Ну да, пожалуй, его рано, — огласился сразу Скрябин. — Но вот эти и затем Шперлинг — это уже непременно. Правда, Леонид Леонидович? — обратился он ко мне. — Шперлинг имеет такой вид, что он имеет большой мистический опыт, он, наверное, бывал в астральном плане?

Я ничего не мог сказать ему на этот счет достоверного и молчал, думая с некоторым страхом, как же это мы вдруг начнем вспоминать про нашу жизнь в «лемурийскую» эпоху и про наше присутствие при сотворении мира...

— Ну и ты конечно, Тася, — вспомнил Скрябин, обращаясь к Татьяне Федоровне. — Без тебя, конечно, нельзя.

Татьяна Федоровна запротестовала.

— Нет, только уже не я! Я совсем не чувствую себя подготовленной, Саша. Да и вообще, причем тут я? — добавила она нервно...

Скрябин был несколько озадачен, а я почувствовал, что некоторая часть завесы над существом Татьяны Федоровны для меня приоткрылась. Да, вряд ли она шла за этим фантазером «до конца». Ее рациональный ум где-то ставил точку, о которой она дипломатически умалчивала... Скрябин все-таки несколько был сбит этим концом разговора со своих высот и нервно барабанил пальцами по скатерти, поглядывая на свою руку сбоку — это был один из его излюбленных жестов...

Так закончился этот наш большой разговор о Мистерии. В Алчевском, впрочем, Скрябин скоро разочаровался как в мистике. Странно, но первым поводом было не что иное, как то, что Алчевский был когда-то в психиатрической лечебнице или был вообще одно время психически болен — Скрябин об этом узнал и разочаровался: ему нужны были «только здоровые психически люди».

— Он не может, — сказал мне Александр Николаевич, — участвовать в наших собраниях потому, что надо быть *абсолютно* психически здоровым для этого, иначе беда может случиться, — и Скрябин засмеялся. А я подумал, кто же это из «нас» психически так абсолютно здоров, сам ли Скрябин, или А. А. Подгаецкий со своим головным дергательным тиком, или «визионер» Шперлинг с загадочно улыбающейся физиономией?

Другим поводом разочарования было то, что раз внезапно и шумно появившийся Алчевский объявил, что Мейербер выше Вагнера — и этого уже Скрябин не мог вытерпеть. Когда Алчевский ушел, он долго не мог прийти в себя. Затем сказал:

— Ведь это он в шутку так сказал, я думаю? Как же можно любить «Экстаз» и одновременно Мейербера? Ведь это же — огонь и вода, это несовместимо. И где у него вкус?

Но увы, Алчевский это говорил не в шутку. Он был «все-таки» тенор...

Разрыв Скрябина с Кусевицким, который должен был скоро исполнять его «Прометея», тем временем подготавливался медленно и упорно. Какие-то неуловимые сети причин и мелких неудовольствий тиной обволокли их отношения. История их была довольно проста.

Скрябин, как он мне сам рассказывал, познакомился с Кусевицким в 1908 году. Это было тяжелое для него время. Скрябин, разорвавший со своей женой, лишился поддержки из дому, от отца, остался один, с женой и ребенком на чужбине, без денег. Только что перед этим издательство Беляева, которое издавало все его произведения и платило ему по 100 рублей за мелкую вещь, стало переживать кризис. Умер покровитель Скрябина, меценат Беляев, издательство перешло в ведение «попечительного совета», где фигурировали такие «хозяйственные люди», как Глазунов, Римский-Корсаков, Лядов. Среди завещанных Беляевым этому попечительному совету доходных статей был некий дом в Петербурге, который немедленно со смертью Беляева перестал давать доход, а стал давать убытки, а когда вдобавок в нем оказались разные технические упущения, не произведен вовремя ремонт и какая-то старушка из обитательниц этой «доходной статьи» упала с испорченного лифта, «владельцев» оштрафовали на крупную сумму, и издательство принуждено было сократить свои гонорары сотрудникам. Скрябину было послано письмо, что его гонорар сокращается вдвое. По недоразумению или упущению, никаких комментариев не было при сем милом уведомлении приложено. Скрябин возмутился. «Что же это, я стал хуже сочинять, что ли?» — рассказывал он сам про себя. Он обиделся и написал письмо с отказом от услуг издательства. Ему почудились и тут происки его «врагов» — друзей и сторонников первой жены, которые имели силу в музыкальных сферах. Показалось правдоподобным предположение, что они со смертью Беляева, которого боялись при жизни, достигли того, что Скрябина решили выжить из издательства. Он написал письмо издателю Циммерману с предложением издать его сочинения, но от него получен был любопытный ответ, который доставил Александру Николаевичу, несмотря на его пессимистическое настроение и мрачное финансовое положение, несколько веселых минут. Издатель писал, что «мы показывали Ваши сочинения специалистам, но они нашли, что Ваши сочинения не могут быть напечатаны. Но если Вы будете любезны написать несколько приятных танцев для фортепиано, то мы будем чрезвычайно польщены возможностью их издания».

Это было уже после написания Третьей симфонии и даже «Экстаза». Письмо это с мнением «специалистов» Скрябин хранил у себя как «человеческий документ».

Итак, он остался как рак на мели, без денег, без связей, с обидой на единственное издававшее его издательство. Он вошел тогда в кон-

такт с каким-то человеком и решил в союзе с ним сам издавать свои сочинения. Это было, кажется, в Швейцарии. И этот опыт, памятью о котором остались изданные ор. 52 и 53 (Соната № 5) оказался неудачным и невыгодным.

В эти тяжелые дни, когда Скрябины принуждены были занять 75 франков у собственного квартирного хозяина, чтобы как-нибудь протянуть, на его горизонте появилась торжественная фигура Кусевицкого.

Он пришел как «легендарный принц», подобно тому, как некогда к бедствующему и изгнанному Вагнеру явился посланец короля Людовика [Людвига II Баварского]; и, расписавшись во всяких уважениях к его творчеству и немедленно получив от Александра Николаевича объяснения того, что он пишет Мистерию и что эта Мистерия должна обусловить кончину человечества и мира, он предложил этому человеку, замышляющему такие козни против буржуазного благополучия человечества, издаваться в его новом «Российском музыкальном издательстве» в Берлине.

Скрябин, который во всей жизни видел, как это и надо было по его теории, построение и творчество своего собственного духа, конечно, не удивился этому. Ясно было, что это его творческое усилие создало этого Кусевицкого, который был на придачу и дирижером, стало быть, должен был исполнять его сочинения. Даже *только* его, потому что в глубине души Скрябин был убежден в том, что рядом с ним никакой другой композитор немыслим...

Итак, Скрябин, как последовательный логический фантаст, ограничился тем, что приветствовал столь удачное свое выступление в качестве создателя внешнего мира. Этому созданному им Кусевицкому он пытался рассказать, как он хочет прекратить мировое бытие своей Мистерией, и доказывал ему, что это неизбежно и необходимо как логическое следствие из «принципа единства». Доказывал ему, что для сочинения этого убийственного для мироздания произведения ему необходимо быть обеспеченным по крайней мере в течение пяти лет (тогда Александр Николаевич думал, что так скоро напишет Мистерию и покончит счеты с миром в целом). Кусевицкий слушал его равномерно-торжественно и, по-видимому, так же ничего не понял, как в свое время Танеев, и, быть может, по той же причине. Понял он только то, что Скрябину нужен был, как принято выражаться в литературных сферах, «фикс» в виде ежегодной суммы.

Его объяснений Мистерии Кусевицкий, далекий от мистических

умствований, вовсе не уразумел. Он, наверное, решил, что это какое-то очень большое произведение, которым можно продирижировать и которое тоже надо издать в «Издательстве». Конца мира он не заметил или не поверил в него...

Сам Кусевицкий мне потом говорил про это:

— Ведь это только Александр Николаевич думал, что что-то необычайное должно будет свершиться. Ведь он и про «Экстаз» думал, что все тут же захлебнутся от экстаза. А на самом деле все мы и он сам пошли в ресторан и хорошо и приятно поужинали. Так же и с Мистерией было бы. Сыграли бы и потом бы поужинали.

Между ними было заключено словесное обязательство. Кусевицкий условился платить Александру Николаевичу 5 000 рублей в год в счет его сочинений, чтобы это зачитывалось изданными его произведениями, а пока бы он мог писать и работать над Мистерией. Скрябин, очень трудно соображавший во всех таких обязательствах, согласился, по-видимому поняв так, что он просто получает от Кусевицкого пенсион в 5 000 рублей и может делать что ему угодно, хотя бы писать Мистерию. Ошибка его была в том, что он не учел того, что Кусевицкий, тщательно оберегавший всегда интересы своих друзей, вовсе не был склонен оберегать интересы тех, с которыми он ссорился, и форма словесного договора в этом случае была мало гарантирующей. Скрябин не понял и смысла договора, и это было потом причиной больших недоразумений.

Как бы то ни было, благодаря Кусевицкому Скрябин воспрянул физически. Сам он этого не признавал, не признавал потом, когда поссорился, и тех услуг, которые ему Кусевицкий оказал. Он, верный своему эгоцентризму, утверждал, что не Кусевицкий — другой бы нашел его, он, наконец, «создал» бы сам другого такого же Кусевицкого «усилием своей творческой мысли». «Я-то не пропал бы, — говорил он не без запальчивости. — А вот он-то без меня бы пропал...»

Кусевицкий сразу поставил Скрябина на место «премьера» в своем издательстве и в своих концертах. Он стал ему платить «шаляпинские» гонорары за выступления, по 1 000 руб. Он пропагандировал его исполнениями и разговорами о нем, печатанием и рекламой...

Все-таки они не сливались друг с другом. В их отношениях была какая-то натянутость. Впрочем, Кусевицкий, по тону, им усвоенному, как-то вообще не располагал к близости: он был сдержан и слишком торжественен, от него «пахло миллионами». Он обращался со Скря-

биным несколько покровительственно, и деликатный Александр Николаевич, хотя и замечал это, но «замечаний не делал».

Они были внешне близки, на «ты», но внутренне далеки. Но музыку его Кусевицкий как-то глубоко и хорошо чувствовал, что доказывал своими исполнениями. Очень возможно, что если бы не «добрые друзья», то ссоры и не было бы. Ну, а тут постарались те, кому было выгодно и нужно. Признаки охлаждения подкрадывались незаметно. Я, по-видимому, уже попал в полосу охлаждения. Неровность Кусевицкого в обращении, его частые переходы от близости к величественности и официальности раздражали простого и искреннего Скрябина, раздражали и Татьяну Федоровну. Раздражало его, как утверждал между прочим и сам Кусевицкий, то, что он вовсе не хотел ограничиться исполнением одного Скрябина. Вообще, со Скрябиным повторилась в миниатюре история с «богом вообще», как это, впрочем, и должно было быть по его теории. «Создав Кусевицкого», Скрябин что-то забыл, и его творение взбунтовалось против создателя. Вместо того, чтобы исполнять только одного Скрябина, всячески способствовать его Мистерии, Кусевицкий играл Бетховена. Кусевицкий «эксплуатировал» Скрябина, заставляя его концертировать. Наконец, он затеял наряду с циклом Скрябина еще цикл Баха, что было уже вовсе излишне, по мнению Александра Николаевича.

Кусевицкого мало что не любили в московском музыкальном мире, — его ненавидели. Среди скрябинской группы его ненавидели и доктор, и Подгаецкий, в особенности первый, но и многие другие друзья Скрябина относились к нему не вполне доброжелательно. Более всего нейтрально держал себя Шперлинг; мне же лично всегда казалось, что заслуги Кусевицкого чрезвычайно велики в деле пропаганды Скрябина. Но червь разложения уже прокладывал себе пути в их отношения.

Ему стали наговаривать на Кусевицкого. Дело этих шептунов скоро сказалось результатами: Скрябин усомнился в искренности отношения к нему Кусевицкого. Видимо, он долго первоначально страдал от внутренних противоречий своего к нему отношения.

После долгих колебаний он мне поведал свои сомнения.

— Вы знаете, Леонид Леонидович, эту историю с Волгой? Это ведь довольно любопытно.

И он рассказал, как он несколько раз во время путешествия осведомлялся у Кусевицкого, сколько он ему заплатит. Кусевицкий отвечал уклончиво.

— Знаешь, Саша, мало, мало. Мне совестно сказать тебе, сколько...

Так он и дотянул до конца путешествия. Заплатил 1 000 рублей.

— Ведь это же скандал! — говорил Александр Николаевич, — ведь когда я учеником был, я больше получал.

История с «гонораром в 1 000 рублей» за одиннадцать концертов по Волге, видимо, озадачила Скрябина. Кусевицкий оправдывался тем, что «его средства» не позволяли большего, что тут было совмещение прогулки и концерта, что Скрябины были «на полном пенсионе». Быть может, фактически он был в некоторой части прав — Скрябины жили все это время очень удобно и комфортабельно, были окружены почетом и были как равные и, более того, как почетные в семье. Но Александр Николаевич чем-то не был удовлетворен.

Неудовлетворенные и иронические разговоры о Кусевицком стали довольно обычны. Его уже называли у Скрябиных «он». «Друзья», заметив трещину в отношениях, постарались ее усугубить, некоторые при этом действовали совершенно убежденно и из чистых побуждений: им казалось, что чистый и вдохновенный Скрябин не должен быть «рядом» с тем, имя которого постоянно сопровождалось нелестными эпитетами. «Кусевицкий заслонил от нас Скрябина, но мы его отвоюем», — говорил один из таких «друзей».

— Как вы думаете, Леонид Леонидович, — спросил раз меня Скрябин, — может ли *человек с таким лицом*, как у Сергея Александровича, понимать мою музыку?

Я невольно рассмеялся наивности формулировки вопроса. Да, действительно, если исходить из физиогномики, то физиономия Кусевицкого не вязалась со скрябинскими фантазиями вовсе.

— Он слишком «*terre a terre*», — говорил Александр Николаевич, — он материальный, *здесьний*. А все-таки у него выходит многое мое. Он удивительно переимчив — это, знаете, такое обезьянье качество...

Я понял, что трещина уже широка.

Трагедия и буря разыгрались среди ясного неба, как это часто случается. Местом действия, как это ни странно, послужило первое, торжественное исполнение «Прометея». Это исполнение и подготовительные к нему репетиции были музыкальными событиями, привлекавшими внимание всего музыкального мира, быть может, в еще большей степени, чем когда-то аналогичные репетиции и первое исполнение «Экстаза». Сейчас, с расстояния десяти почти лет от этого события, от этого разрыва, который сыграл такую существенную

роль в жизни Скрябина, я имею возможность судить более или менее объективно о роли отдельных участников его, могу нарисовать точную картину перипетий, приведших к разрыву, и состоявших из мало-значительных в отдельности событий. Ранее, при жизни Скрябина, многое было еще слишком болезненно, многое переживалось слишком субъективно и не могло быть представлено с таким беспристрастием, как теперь, когда все это уже так или иначе переварено. Я живо помню эту репетицию, на этот раз в мрачном Колонном зале с его призрачным светом из полузакрытых окон и слабо, по дневному, зажженными люстрами у оркестра. Эта начальная гармония, которой мы все ждали, прозвучала как настоящий голос хаоса, как какой-то из недр родившийся «единый» звук. Скрябин сам был на эстраде — он играл фортепианную партию. Мы, «друзья», были проводниками его мыслей в зале, к нам он обращался, желая узнать, как звучит. Я помню, как Рахманинов подошел к нему с недоуменным вопросом по поводу начала...

— Как это у тебя так звучит? Ведь совсем просто оркестровано.

— Да ты на *самую гармонию-то* клади что-нибудь, — отвечал Скрябин. — Гармония звучит...

Все были в восторге от этого начала, но дальше уже мнения разделялись. Для меня «Прометей» был знаком, как хорошо знакомая местность, — я знал наизусть каждую ноту. Несколько не удовлетворяла меня слабая, слишком изящная, не титаническая несколько звучность исполнения самого Скрябина — его плохо было слышно, и эти звуки, им извлекаемые, наряду с громами оркестра казались как-то жалостными. Тем очаровательнее был он сам в тихих моментах, в мигах своих «звуковых ласканий». Кульминационный пункт прозвучал грандиозно, но несколько смутно. В нем пришлось сделать некоторые поправки в оркестровке «тайком от автора», который не любил этого. Посоветовавшись с Кусевицким, я рекомендовал ему вычеркнуть в этом кульминационном пункте партию виолончелей и заставить их играть в октаву со скрипками тему вместо смутного тремоло, которое им поручил Александр Николаевич. В других местах сняли сурдины с медных, вопреки указаниям автора. Автор частью ничего не подозревал и был удовлетворен — это было для меня лишним доказательством того, что он «не постигал оркестра». Но общее впечатление на нас, друзей, было настолько грандиозное, что мы как-то устали и осели после репетиции, когда собрались к Кусевицкому.

И вот мы после репетиции мирно сидели в кабинете Кусевицкого, под электрическими баклажанами и вкушали чай. Были Богородский, я, Скрябин и Татьяна Федоровна. Обсуждался вопрос о том, что делать и как быть после концерта — где отпраздновать торжественно и достойно рождение нового произведения.

Мнения сильно разделялись. Доктор отвел меня в сторону и сказал решительно:

— Надо уговорить этого... (этот был Кусевицкий), чтобы все это на нейтральной почве, знаете ли, где-нибудь попросту, по-товарищески, в кабачке, одним словом. А то тут с этими бульдогами — ну их к черту!

Я был согласен. Сидя рядом со Скрябиным, я шепнул ему. Он был настроен тоже за «нейтралитет». Его аргументы были еще действительнее.

— У меня много друзей, — сказал он, — которым неловко прийти к Кусевицкому, которого они терпеть не могут и который их — тоже. А затем, Николай Сергеевич*, или Крейн** — разве они сюда пойдут? А без них мне бы не хотелось.

Я очень его понимал. Но Наталья Константиновна, по-видимому, настаивала на том, чтобы праздновать тут — в «доме бульдогов», как именовался во враждебной Кусевицкому среде особняк в Глазовском. Кусевицкий с плавными жестами пытался убеждать Скрябина.

— Клянусь тебе, — говорил он патетически, — что все твои друзья — мои друзья. Разве есть кто-нибудь, кто тебя понимает и мне не друг?! Кого ты хочешь — пригласим, кого не хочешь — откажем! А тут гораздо уютнее, у себя...

Мы не совсем согласны были с мнением об уютности этого шикарно-буржуазного помещения с драгоценной мебелью и мрачными лакеями и напряженно молчали, боясь в то же время обидеть хозяев, предлагавших свое гостеприимство. Конечно, в такой день и Кусевицкому не хотелось упускать из своих рук своего «kozyря».

Доктор вновь увел меня в большую гостиную, где мебель была со львиными мордами и черные переплеты в потолке придавали мрачный вид этой огромной комнате-зале.

— К черту, — горячился он, — ну их с его гостеприимством! Ведь эта зеленая тоска будет, мухи подохнут, и он с этой... надуются,

* Н. С. Жилев — музыкальный теоретик, один из друзей А. Н. Скрябина.

** А. А. Крейн — композитор.

как петухи индейские, слова не вымолвишь... А потом, как же и Александр Абрамович, и Могилевский*, и Жиляев? Как же Скрябин без них в такой день?! Да скажите вы ему прямо — вы человек независимый, скажите, что к черту все! пойдём в кабак — а то тут от Ушковых не продохнешь. Ведь это придут все с набитыми карманами, какое они имеют отношение к Скрябину?! — чуть не закричал он.

Я согласился, что тут наверное будет действительно «ушковато», хотя большой беды в этом не видел. Мы вернулись в кабинет, где по слабости и податливости Александра Николаевича все было уже решено «по Кусевицкому». Он убедил Александра Николаевича, что все будет как хочет «Саша», что он пригласит кого хочет. Лицо доктора выразило полное отчаяние...

Мы расходились.

— А все-таки на нейтральной почве было бы лучше! Прости ты меня, Сергей Александрович, — обратился доктор к Кусевицкому, — а я прямо говорю — лучше будет в трактире!

Мы ушли в некотором неопределённом настроении. На другое утро мне звонили доктор и Подгаецкий и настоятельно просили меня звонить Сергею Александровичу и требовать от него изменения плана. Выяснилось, что некоторые друзья категорически отказались идти к Кусевицкому, и мы грозили остаться в «ушковатом» обществе миллионеров, но не музыкантов.

Я позвонил.

— Это невозможно, дорогой Леонид Леонидович, — вкрадчиво и торжественно сказал Кусевицкий мне.

— Почему же?

— Потому, что у нас уже *все готово*, — еще мягче сказал он. — И мы ждем вас.

Делать было нечего. Я сообщил результаты моей дипломатической диверсии, и так время подошло к концерту.

Исполнение в концерте было боем. Часть публики шикала, часть бешено аплодировала. Мы знали, где сидят «враги», и кто будет завтра, и как [будут] писать в газетах. Враги были Сахновский из «Русского слова», Куров из «Раннего утра», сомнителен был Энгель из «Русских ведомостей», а друзьями были я и Держановский — только всего. Публика тоже раскололась, но ясно было, что это было огромное

* А. Я. Могилевский — скрипач, профессор консерватории, ныне живет в Париже.

событие. После исполнения тесная группа вызывала автора и дирижера в то самое время, когда за кулисами, в маленькой артистической Колонного зала, происходила «трагедия разрыва двух прежних друзей».

Когда в зале вызывали Скрябина и Кусевицкого и группа отъявленных скрябинистов дерзновенно требовала «*"Прометей"* — бис», то во внутренних мирах происходило вот что.

Они облобызались, как полагается по художественному штату и ритуалу — исполнитель и композитор. И Наталья Константиновна уже отплыла, чтобы готовить пиршество. Я вошел в это мгновение, уставший от овации и собираясь ехать в редакцию давать ночную заметку, и остановился пораженный. Тут происходило нечто неладное.

Оказалось, что Сергей Александрович не выполнил основного обещания, данного вчера. Когда Александр Николаевич в мягкой форме попросил разрешения пригласить на ужин г-на М. — одного из своих друзей, — Кусевицкий неожиданно резко отказал:

— Нельзя, потому что он не нравится Наталье Константиновне.

Скрябин некоторое время стоял пораженный — он не ожидал ничего подобного. Затем, после минутной прострации, накинулся на Кусевицкого с такими яростными упреками, что все были поражены.

— С кем ты так говоришь, — почти кричал он. — Кто ты и кто я!

Я никогда не видал тихого и деликатного Александра Николаевича в таком состоянии предельного раздражения. Он нападал на смутившегося, но тщившегося сохранить свою обычную торжественность Кусевицкого «с яростью фокстерьера»...

— Я не поеду к тебе вовсе, и ни один из моих друзей не поедет! — закончил Скрябин.

Немедленно были приняты меры улаживания конфликта между разъяренными «державами». М. С. Лунц нервничала до настоящей истерики. Алчевский, заслонив своим тучным телом маленькую дверь, говорил трагически и твердо:

— Я не выпущу ни одного из вас, покуда вы не помиритесь. Так и знайте.

Баталия продолжалась с четверть часа. Затем, главным образом благодаря Алчевскому и его твердости в «невыпускании» поссорившихся друзей, Скрябин согласился ехать к Кусевицким. Атмосфера несколько разрядилась. Как-то их помирили. Я уехал в редакцию все-таки чрезвычайно расстроенный, и оттуда прямо к Кусевицким. На большой лестнице меня встретил Кусевицкий и сказал:

— Вы ничего не знаете, Леонид Леонидович? Вы знаете, сейчас чуть-чуть не произошла огромная трагедия — я чуть-чуть не разошелся с Александром Николаевичем!

И он рассказал мне кратко, в чем дело, которое я, впрочем, уже знал.

— Если бы не Мария Соломоновна*, все бы пропало, — прибавил он.

Я вошел в кабинет, где Александр Николаевич, бледный и сухой, сидел рядом с мрачной, темнее ночи Татьяной Федоровной. В воздухе веяло предельной натянутостью.

Скрябин, видимо, решил все-таки серьезно сдержаться и «мириться». Постепенно натянутость несколько ослабла. Появились и те, которые придавали «ушковатость» собранию, музыкантов было мало, были больше представители родни Кусевицких и его служащие в издательстве.

Пошли ужинать. Парадный и высокаторжественный ужин проходил банально и официально. Были тосты. За «Российское издательство», за автора, за дирижера. Затем Кусевицкий встал, и сказал неожиданно так, что я даже присел и спрятался за длинную фигуру Струве, заведующего издательством.

— Сейчас чуть не произошло несчастье. *Сейчас я чуть-чуть* не поссорился с Александром Николаевичем.

Я совершенно недоумевал, к чему приведет эта совершенно нелепая реминисценция неприятных страниц.

— Я предлагаю тост за ту, которая предотвратила это несчастье! — докончил торжественно Сергей Александрович. Та — это была М. С. Лунц. Многие недоумевали по случаю этого странного тоста, но одновременно с Натальей Константиновной произошла истерика, очевидно заранее обдуманная и инсценированная, ибо это «она» была «виновата» в происшествии. И... деликатный и добрый Александр Николаевич побежал за ней ее утешать...

Натянутая атмосфера разрядилась, когда «враги» вернулись вдвоем, уже примиренные. Конец вечера, или ночи, был шумен и даже угарен, кажется, часу в восьмом начали расходиться...

Но это было только начало разрыва...

Скрябин внутренне после этого инцидента как-то оторвался от Кусевицкого. Последний был некоторое время серьезно болен, ему

* М. С. Лунц.

делали операцию. Скрябины его не навестили и не звонили ему. Планы его на будущий год предполагали устройство цикла из произведений Скрябина, в котором были бы исполнены все его сочинения. Скрябин должен был там выступить два раза, с Концертом и с «Прометеем», как пианист. Должен был получить по 1 000 рублей за каждое это выступление. Вскоре появился выздоровевший Кусевицкий, специально приехавший договориться с Александром Николаевичем.

Я встретился случайно с ним при этом разговоре, имевшем роковое значение. Это был их последний разговор. Натянутая струна отношений лопнула от пустяковой причины — от денежных вопросов.

Кусевицкий был, как всегда, торжественен и важен. Сущность его разговора, весьма непродолжительного, была в том, чтобы предложить Александру Николаевичу играть не два раза в концертах, а один только раз, соединив в одной программе Концерт с «Прометеем» и Первой симфонией и... получив за это двойное выступление ту же 1 000 рублей.

— Пойми же, ты мне должен пойти навстречу, — говорил он, — у меня нет средств, я не могу так тратить деньги. А тебе не все ли равно — один или два вечера?

Скрябин загорячился и занервничал. Видимо, уже ничтожные поводы со стороны Кусевицкого могли его раздражать.

— Совсем не все равно, то 2 000 рублей, а то одна, а играть-то одно и то же, и еще труднее, так как два раза в вечер. Да что же, наконец, — вдруг рассердился он, — разве я хуже играть, что ли, стал?

Разговор стал принимать крупные очертания. До меня, сидевшего в столовой с Татьяной Федоровной, доносились отчетливо его перипетии. Голос Александра Николаевича все повышался, наконец, он достиг высшей степени раздражения.

Кусевицкий вышел из кабинета, говоря довольно спокойно. Мне показалось, что он уже сам обиделся.

— Что же, если ты не хочешь, то я могу пригласить другого пианиста, и он сыграет мне это за двести рублей, — проговорил он.

Тут ярости Скрябина не стало границ.

— Что же это, лавочка, что ли, у тебя? — кричал он, наскაკивая на отступавшего «в полном порядке и без потерь» Кусевицкого.

Много наговорили они друг другу неприятностей тут...

Они поссорились, на этот раз окончательно. Кусевицкий ушел...

Скрябин, тяжело дыша, сел за стол в столовой.

— Ну вот, это разрыв! — сказал он. — И кажется, к лучшему! Вот доктор-то рад будет, — прибавил он, улыбаясь уже...

— И Николай Сергеевич* тоже, — прибавила Татьяна Федоровна.

— Ну, этот совсем будет безумен от радости, — ответил Александр Николаевич. И, обращаясь ко мне и к Татьяне Федоровне, продолжал. — Ведь какой он странный. Почему это я должен идти к нему навстречу, а не он ко мне? Почему это я должен войти в его положение и играть ему за полцены? Что за лавочка? — негодовал он.

И он тут же рассказал нам подробности разговора, бывшего последним между «друзьями».

Сначала страшно раздраженный, Александр Николаевич довольно быстро как бы успокоился и пришел в себя. Быть может, тут играло роль мое присутствие: ему не хотелось показывать себя в раздражении лицу все-таки постороннему. Уже почти шутливо он сказал:

— Ах он, такой-сякой, — Александр Николаевич никогда не употреблял обычных у мужчин резких выражений. — Вы знаете, что он мне говорит? Я для тебя много сделал. Это он-то много сделал! Я ему говорю, что он и ему подобные должны быть счастливы, когда им приходится иметь дело с такими артистами, и не то еще выносить! Людовик Баварский от Вагнера не то еще терпел, тот в него, кажется, колбасой пускал... А он мне отвечает: «Но ведь Людовик-то был *только* король, а я артист». Ведь это же я ему сам, такому-сякому, растолковал, что такое звание артиста, что оно больше, чем король. А он вот как мои слова вывернул в свою пользу...

Скрябин уже смеялся. Скоро пришли доктор и Подгаецкий, и какая-то тихая радость водворилась в нашем кружке при известии, что «злые чары рассеяны».

— Надо подальше от этих элементалей²², — сказал Подгаецкий, — они могут принимать ангельские формы.

— Ну, этот даже и не пытался их принимать, — вставила Татьяна Федоровна.

— Нет, Александр Николаевич, — продолжал Подгаецкий, — вы заметьте, что всегда эти злые силы норовят быть поблизости от святого места: оно им нужно — это их пища.

— Боюсь, не слишком ли вы преувеличиваете его значение! — сказала рационально Татьяна Федоровна. — Право же, он вовсе не похож на демона, а просто добрый буржуа с хитрецей.

* Н. С. Жиляев.

И мы погрузились в воспоминания о Кусевицком, о перипетиях разрыва, ставших для всех ясными, о последней крупной размолвке во время «Прометей». Как бы то ни было, Скрябин стал свободен...

После этого разговора они переписывались еще долго — все лето. Надо было выяснить «деловые отношения». Вскоре после «разговора» Кусевицкий, всегда очень резко менявший отношения к людям после размолвок, прислал Скрябину счет на уплату ему «взятых у него заимообразно» 15 000 рублей. Скрябина как по голове хватило. Оказалось, что это все результаты их устного соглашения, сделанного при первом знакомстве за границей. Скрябин думал, что он получает «по закону» от Кусевицкого по 5 000 в год, а Кусевицкий считал, что он только авансирует его в счет его сочинений, имеющих быть изданными в издательстве, а раз он порывает с издательством, то — «прикажете получить»... За четыре года их отношений накопился «долг», или аванс в 15 000. Я не буду говорить, какое это тяжелое впечатление произвело на Скрябина. Бывший друг, который долженствовал стать его пропагандистом, обратился в его представлении в настоящего эксплуататора — выжимателя соков, притом еще с какими-то очень неприятными моральными оттенками. Все лето Александр Николаевич прожил под этим тяжелым впечатлением. Юридическая правда при отсутствии каких бы то ни было контрактов была, конечно, на стороне Кусевицкого, и Скрябин должен был примириться. Он решил выплатить ему долг, «записать» его своими сочинениями. И потому он стал, бросив в сторону работу над Мистерией, лихорадочно, торопливо писать фортепианные вещи, которыми скорее можно было заплатить долг. В одном отношении вся эта странная история имела хорошие результаты: благодаря ей появились на свет последние сонаты Скрябина и ряд его мелких вещей, которые без этого, быть может, вовсе не были бы написаны, так как внимание Скрябина было уже поглощено планами Мистерии. А тут в погоне за гонорарами и за уплатой «долга чести» Александр Николаевич все бросил и начал писать интенсивно.

Переписка длилась до осени приблизительно. Каждое письмо Кусевицкого раздражало Александра Николаевича. После резких писем Кусевицкий внезапно переменял фронт и стал играть в «благородство». Уже когда сонаты были написаны и отправлены в издательство, Кусевицкий распорядился выплатить за них гонорар «не в счет» прежнего долга. Начался обмен благородными жестами, причем враждебность позиций все-таки сохранялась, орудием поединка стало «благородство».

родство». Скрябин отказывался от гонорара и посылал его обратно, а Кусевицкий вновь его пересылал. Такая игра в мячик длилась довольно долго, пока наконец обладавший меньшей выдержкой Скрябин не спасовал и не принял гонорара. Впрочем, у меня на этот счет точных данных нет, и я говорю со слов Кусевицкого о финале этой денежной баталии. Вплоть до конца жизни Скрябина в его доме старались не говорить о Кусевицком, или же говорили во враждебных и отчасти иносказательных терминах. Деликатный Скрябин предпочитал не говорить ничего вовсе. В концерты его не ходили, даже когда там исполнялись произведения Александра Николаевича, — и это было довольно грустно для Скрябина. Свиделись «враги» только после кончины Скрябина — у его смертного одра...

Теперь много воды утекло и утряслись все временные перспективы. Теперь можно более объективно смотреть на эту «историческую ссору» двух выдающихся людей нашего музыкального мира. И теперь ясно, что многое тут было простым недоразумением, раздутым благодаря артистическому, болезненному самолюбию обоих музыкантов. В частности, Скрябин был несомненно повинен в том, что тут проявилась в высшей степени его «психическая несамостоятельность», его легко подпадание под влияния окружающих. Нет для меня теперь никакого сомнения, что Скрябина определенно *ссорили*, путем обоюдных наговоров, путем довольно предательской политики сеяния взаимного недоверия. Александра Николаевича все время убеждали в том, что Кусевицкий его «обсчитывает», и старались воздействовать на его самолюбие. Как это ни странно, но Александр Николаевич, плохо понимавший в «финансовых» вопросах, именно в этой сфере потому был особенно подозрителен и податлив на наговоры. Болезненно самолюбивый в своем артистическом достоинстве, Скрябин конечно, мало учитывал то, что у Кусевицкого могло быть и было тоже артистическое достоинство, и иногда он его слишком отчетливо третировал как традиционного «мецената» или издателя-эксплуататора. А Кусевицкий вовсе не хотел этого, напротив, своей миссией он считал артистическую деятельность. Неправ был Александр Николаевич и в указаниях на то, что будто Кусевицкий ничего для него не сделал. Конечно, последующий биограф отметит важную роль Кусевицкого как в деле поддержки Скрябина в тяжелый период его жизни, когда ему приходилось пробивать себе дорогу, когда он был почти покинут всеми, так и в деле энергичнейшего распространения его произведений. Еще большая заслуга его в деле артистически

совершенного исполнения этих сочинений. Преданность Кусевицкого творчеству Скрябина выразилась и в том, что уже после разрыва он все же продолжал со рвением дирижировать произведениями своего бывшего друга. Если говорить о несходстве Кусевицкого со Скрябиным в смысле его далекости от «мистериальных» настроений, но среди близких Скрябину так мало было вообще верящих в него искренне до конца, если не *вовсе никого*. «Скрябиниане» в качестве полурелигиозной секты появились только после смерти Александра Николаевича, и я сильно подозреваю, что и тут было маловато настоящей искренности, а больше было карьеризма за счет покойника. Финансовые несправедливости, допущенные Кусевицким по отношению к Александру Николаевичу, при более точном рассмотрении часто оказывались тоже недоразумением, взаимным непониманием, а иногда обусловлены были просто житейской наивностью Александра Николаевича, который иногда был склонен перегружать своих меценатов обязанностями по отношению к себе. Во всяком случае, Александр Николаевич от этого разрыва во многом несомненно проиграл.

Лето 1911 года Александр Николаевич прожил в Кашире, в холмистой местности, в старом запущенном имении неких Карповых — Образцово-Карпово. Закинутые в порядочную глушь, они жили тут тихо и по-деревенски. Скрябин занялся энергичным писанием фортепианных вещей. Я навестил их вместе с профессором Мозером в середине лета: памятником этого посещения остались снятые Мозером фотографии, частью опубликованные в скрябинском номере «Музыкального современника». Странно и непривычно мне было видеть обычно по-джентльменски одетого Александра Николаевича среди природы, с которой он как-то не сливался и которую, по-моему, он вовсе не чувствовал непосредственно, а как-то иносказательно, опосредованно. В английском костюме и белых брюках, среди буколической каширской природы, этот сын города и городских настроений казался каким-то анахронизмом. Он был как-то особенно мил и приветлив, быть может оттого, что мы привыкли друг к другу и все-таки давно не виделись, привыкши видеться каждый день и даже по два раза в день. Видимо, ему в это лето, когда разрыв с Кусевицким оформился, было особенно нужно видеть себя окруженным настоящими друзьями...

Мы немного гуляли: Александр Николаевич в этом отношении не проявил себя ни любителем, ни «даровитым». Его прогулки ограничивались заплеванным «парком», в котором гуляли на водопой к реке лошади и вся трава была ими вытоптана. Я, кажется, в первый раз повел все это благословенное семейство осматривать окрестности, и Александр Николаевич, а вместе с ним и столь же городская и чуждая природе Татьяна Федоровна были очень удивлены, что у них под носом были красивые места.

На траву он боялся садиться, боялся букашек, которые заползают и кусаются, — Скрябины стлали большой плед на землю и затем уже садились. Мы зашли под вечер в молодую березовую рощу с ясными лужайками. Тут впервые Скрябин как будто очнулся и «заметил» природу.

— А тут очень хорошо! — сказал он мне. — Знаете, иногда можно чувствовать в себе такое слияние, *отождествление* с природой. Вот в таком лесочке должны водиться нимфы, не правда ли?

Мне он показался в эту минуту несколько надуманным и литературным. Не верилось, чтобы он действительно испытывал это «слияние с природой», о котором говорил. Пантеистическое чувство, столь знакомое научным материалистам, редко посещает мистиков...

В это время вдали прогремел гром. Скрябин испуганно переглянулся с Татьяной Федоровной.

— Кажется, гроза будет! — сказал он боязливо. — Тася, не пойдете ли домой? Как вы думаете, вы физик и химик, — спросил он, обращаясь ко мне, — мы успеем до грозы домой?

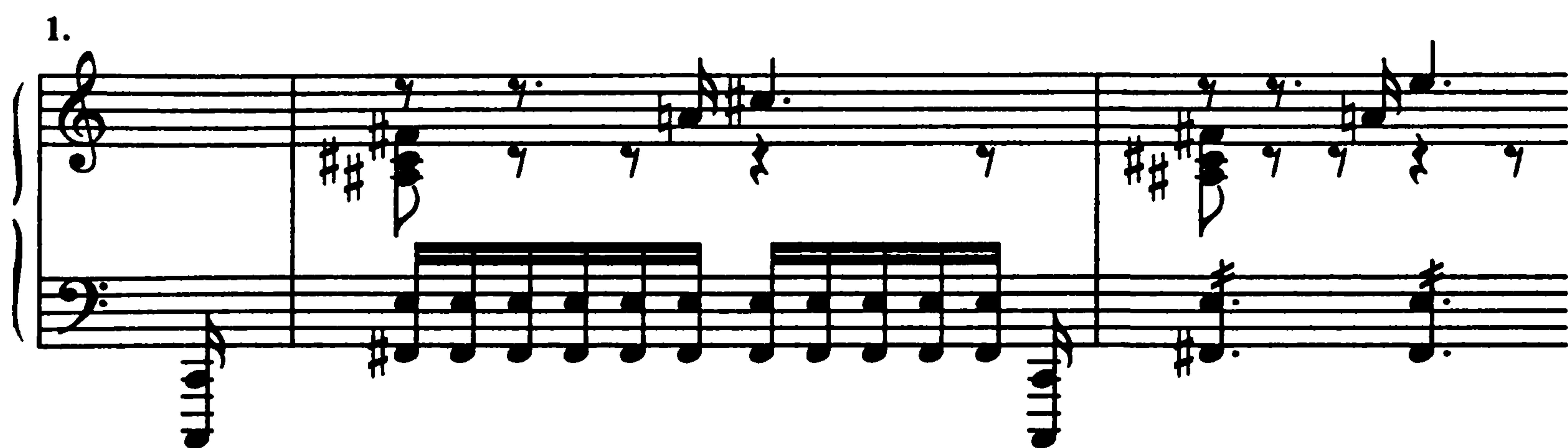
Я убедился, что Прометей, создатель и ниспровергатель миров и сам автор всего мироздания, — боялся грозы...

Гроза не состоялась, но когда был один довольно сильный удар грома из небольшого облака, Скрябин, вздрогнув, овладел собою и довольно натянуто сказал:

— Я очень люблю картину грозы.

Опять вышло литературно и неискренне...

В довольно темной комнате, где стояло пианино, Скрябин показал мне эскизы будущих вещей. Самые вещи не имели определенных контуров, две из них были предназначены «быть сонатами». Он сыграл мне фрагменты, которые мне запомнились: это были эмбрионы Седьмой и Шестой сонаты, тут же был эскиз, который потом обратился в одну из прелюдий ор. 74. Он несколько раз и с видимым удовольствием проиграл мне коротенький эскиз, который звучал тогда так:



Это было то, что потом стало Седьмой сонатой, которую он всегда особенно любил.

Другая тема меня поразила каким-то странным, совершенно фантастически-волшебным очарованием. Это было одно из тех впечатлений, которые не забываются всю жизнь... Это была вторая тема Шестой сонаты, еще изложенная тогда не в таком пышно-затейливом виде, как она оказалась в окончательной редакции, в репризе сонаты, но и не так упрощенно, как она звучит в экспозиции. Очевидно, эта «средняя» форма изложения была первоначально пришедшая ему в голову: потом она была упрощена им для экспозиции, «раздета» от фигурационных сопровождений и, напротив, обросла тематическими фигурациями в репризе...

Я не увидел Александра Николаевича до осени, когда мы встретились уже в Москве, в той же квартире в доме Олтаржевского в Толстовском переулке. Тут Александр Николаевич занялся писанием и окончательной отделкой заложенных летом сонат.

Этот год я особенно сблизился с Александром Николаевичем. Уже свыкся я с особенностями его мышления, с экстравагантностью его замыслов и планов. Между нами установилось своего рода молчаливое соглашение. Не знаю, верил ли Александр Николаевич в мою солидарность с его замыслами. Никогда я не показывал, что вполне и «до конца» иду за ним и, кажется мне, — он это чувствовал, чувствовал, что какой-то, как он выражался, «позитивизм» мешал мне сделаться адептом его вероучения. По отношению к нему у меня установился тон «благожелательного исследователя» — мне было более интересно его «вероучение», его теории и его идеи, нежели я сколько-нибудь в них верил. Но в то же время я не мог не чувствовать слабости философских позиций Скрябина, его научного дилетантизма, его

наивных мотаний между «естественной» примитивной мистикой и отрывками идеалистической философии. Мне предстояло установить, откуда истекают эти теории у Скрябина, каков их генезис и кто явился его идеологическим родоначальником. Уже к этому времени я получил довольно ясное представление о Мистерии, хотя бы о том, что это самое представление у самого Скрябина было «недостаточно ясное». Это было как бы некоторое неопределенное «желание грандиозного», которое еще искало форм для своего воплощения. С некоторой боязнью я прикасался к внутреннему миру Скрябина — он пугал меня своей оторванностью от обыкновенного, естественного мышления. Чем ближе было соприкосновение с этим миром, тем яснее была эта оторванность. Иногда думалось, что действительно Александр Николаевич воспринимал мир как призраки, как ряды сновидений, что для него реальность сна и яви была почти тождественна, что он жил не в действительном мире, а в фантастическом, в котором без натяжки можно было предположить, что он созидает этот мир. По всей вероятности, те из его друзей, которые имели терпение больше спрашивать его о сущности его мыслей, имели больше, чем я, конкретного представления обо всем этом. Но все время мне казалось, что искренние друзья Скрябина и его творчества, к которым я причислял и себя, и Жиляева, и отчасти Богородского, — все были в некотором отношении скептиками в деле Мистерии, все с некоторым страхом смотрели на угрожающее развитие этой мысли. Она завлекала, увлекала и пугала, потому что слишком ясно было то, что Скрябин погибнет, запутавшись в этом хаосе, что он или действительно станет сумасшедшим, или же просто умрет...

Не раз были у меня разговоры с его друзьями на эту тему. Все мы, молчавшие и сочувственно кивавшие головами, даже увлекавшиеся, когда перед нами Александр Николаевич рисовал странные и часто непонятные перспективы его мыслей, как только соединялись вместе без него, не могли пройти мимо этого вопроса о «судьбе Скрябина». Чем *все это кончится?* Куда он идет? — узел его мыслей затягивался все туже. Идти назад было уже невыносимо.

— Поймет ли он, что зашел в тупик? — мучительно спрашивали мы друг у друга, мы, сохранившие еще «первобытную ясность ума». Что будет с ним в тот страшный для него момент, когда он увидит воочию, что *Мистерия невозможна*, что это его безумное воображение приблизило к себе и сделало своим делом таинственные концы мирового существования. И для нас, которым Скрябин стал близким

и неожиданно дорогим существом, какой-то бесконечно близкой духовной личностью, было мучительно, и тяжело, и страшно то, что для других было слишком просто и решалось в несколько жестоких формулах.

— Ваш Скрябин, мой дорогой, просто сошел с ума, — говорил мне один профессор, и он даже назвал имя этой психической болезни, которая сопровождается «мегаломаническими идеями».

Многие не понимали, почему это мы так много и долго возимся с этими его бредовыми идеями, стараемся в них что-то разгадать, что-то расшифровать.

— Правда, не стоит труда, у нас в клинике есть больные, у которых еще позатейливее идеи найдутся, — говорил мне этим же летом покойный профессор В. Сербский. — Если ломать мозги будете, сами с ума сойдете, — наставительно dokonчил он...

Конечно, для самого Скрябина все эти опасения и аргументы не существовали. Для него самое слово «безумие» было не ужасным, а едва ли не желательным. Он откровенно звал к безумию, к сгоранию в каком-то огне, для него, для которого весь мир был призраком, не было деления на безумных и здравомыслящих — для него были только люди с более или менее открытым для их сознания галлюцинаторным миром, который был такою же реальностью, как и обыкновенный.

Друзья если и признавали теоретически идею Мистерии и оккультные верования Скрябина, то ни один из них, и мне кажется, что и сама Татьяна Федоровна, не мог согласиться с тем, что Скрябин — это то особое лицо, которое обречено свершить все это, одним словом, в «мессианство» Скрябина не верили.

Сам он, деликатный и вежливый, не любил об этих щекотливых вопросах говорить. Свое избранничество и свою страшную гордость он прятал в складки своей деликатности, не говорил об этом прямо, но иногда намеками давал понять, что он считает себя чем-то совершенно особенным, каким-то «цветом человечества и вселенной» и приписывал себе провиденциальную миссию... Об этом не надо было говорить — это должно было «само собою разумеется»...

В этот сезон мне предстояло познакомиться со взглядами Скрябина на окружающий его мир звуков, не его собственный, а весь остальной, с его научным багажом, с его общими взглядами.

Можно было сказать с уверенностью, что Александр Николаевич проявлял вообще минимальный интерес к музыке, как прежде написанной, так и той, которая пишется в данное время. Разговоры о му-

зыка были довольно часты, и взгляды его были в этой области чрезвычайно четки и ясны. Не было лучшего средства вывести его из хорошего настроения, как играть ему Чайковского — этого автора он прямо органически не выносил.

— Это будни, сплошные будни! Искусство должно быть праздником, должно поднимать, должно чаровать...

— Какой-то прескверный Бетховен, — говорил он про финал Пятой симфонии Чайковского.

И часто, если бывал в хорошем настроении, он мимически и жестами изображал какую-то нескладную свистопляску, которую, по его мнению, выражает Чайковский.

— Кучерская музыка! — презрительно отзывался он.

— Всякая музыка должна быть способна передаваться танцем, — говорил он. — Ведь и метнеровская музыка тоже может быть передана танцем — только это будет *очень плохой танец*.

Метнера он не любил.

— Он какой-то земляной весь, весь «terre a terre», — прибегал он к своему любимому французскому языку.

Рахманинов на него наводил величайшую тоску. Этот наследник и потомок Чайковского обладал всеми теми качествами, которые делали для Скрябина противным самого Чайковского. Я помню в этом году Александра Николаевича на концерте, где исполнялась симфония Рахманинова. Александр Николаевич вообще не любил ходить в концерты и слушать чужую музыку, но принужден это был делать «из дипломатических соображений», ибо вежливость его держала его в крепком плену светских приличий. Попав на рахманиновскую симфонию, он ежился и ерзал на стуле, сначала тихо, потом энергичнее, видно было, что он действительно страдал, что из него тянули понемногу нервы. Затем он стал даже подскакивать от нервности и нетерпения на кресле и тревожно-мучительно озираться по сторонам.

— Не могу ни одного звука запомнить из такой музыки, — жаловался мне он потом, — какая-то однородная тягучая масса, точно тянучка — знаете, конфетки такие есть.

Казалось мне, что в музыке современников ему нравилось только то, что так или иначе похоже было на его собственные сочинения. В его отношениях к музыке других людей очень много значило, как это ни странно, *личное* отношение его к человеку. Симпатичные ему люди казались ему и лучшими композиторами. Это уже одно показывает, как небрежно и поверхностно было его слушание всякой такой музыки.

И композиторы не любили ему показывать свои сочинения... Критика его была почти формальна: «тут плохое голосоведение», «стиля нет, этот такт не вяжется с следующим» и т. д. Обычно уныние и печаль, отпечатанные на его лице, были результатами его «ознакомлений» с новыми произведениями. Раз как-то мы проигрывали Дебюсси.

— Это очень мило, — эта формула была у Александра Николаевича высшей похвалой, — но ведь это же Мусоргский, «Борис Годунов», смотрите, — и он начинал показывать и доказывать сходство с Мусоргским.

В новых французах ему претило эстетическое отношение к музыкальному материалу. Эстетов он вообще не любил. Искусство было для него сжигающим безумием и экстазом, а те стремились к культуре мудрой меры и «золотой середины».

— В этой музыке никакой мистики нет, да и вообще они совершенно чужды мистике, это — салон... Эстетизм бесплоден, — говорил он, — он отрывает свои собственные мистические корни...

Всю музыку, кроме своей собственной, он называл «классической». И свои сочинения до Третьей симфонии включительно называл «написанными в классической манере». Признаками этой манеры он считал базирование гармонии на трезвучии. Классическая музыка была для него синонимом реализма и материальности.

— Трезвучие — это наиболее материальное, а в этих гармониях, — он играл какие-нибудь из своих, — уже есть эта астральная оболочка, появляется аура — это следующий, высший план...

И когда он говорил о Мистерии, то часто упоминал, что в одном месте у него там будет «проявлено это строение гармоний: материальное тело будет звучать как ядро, а кругом обволакивать его будут астральные туманы, как отзвуки».

Он не раз играл мне эти «астральные туманы», в которых классическое ядро трезвучий было как бы обернуто сложными наслоениями его обертоновых гармоний, сверху и снизу...

К прошлой музыке его отношение было малодоброжелательное: от слушания ее он редко испытывал наслаждение. Когда-то безумно любимый им Шопен теперь в его глазах снисходительно оценивался как какое-то «звено» к современности, то есть к нему, к Скрябину.

— Это все имело большое значение, — говорил он, — в свое время как выражение очень для своего времени большой утонченности в классическом плане гармоний.

Бетховена он не любил, его демократическая грубость и «квадрат-

ность» его раздражала. Седьмая симфония, которую ему как-то раз пришлось при мне прослушать в концерте Кусевицкого, чуть не вывела его из себя.

— Что это такое? Я почти болен стал: все тоника и доминанта...

Бетховену и Вагнеру он приписывал в музыке «мускулы»: «это физически мощные люди, у них музыкальные мускулы, *настоящие бицепсы*». Но он категорически не соглашался уступить им первенство в грандиозности.

— Высшая грандиозность есть высшая утонченность, — говорил он. — Междупланетное пространство — вот синтез грандиозности с утончением, с предельной прозрачностью... А это — материальная грандиозность, это еще только в процессе отпечатления Духа на Материи, когда Дух отпечатлен, ему не нужны эти мускулы, они его дают. Музыка должна дематериализоваться, как и все...

Свою музыку он считал огромным этапом к дематериализации, но он видел в ней и мощь, и грандиозность и порывы трагического — причем странным образом часто видел это там, где даже его друзья не могли ничего усмотреть, кроме обычной для него экстатической исступленности. К Баху он был бесконечно равнодушен и редко о нем говорил; напротив, Вагнер был одним из немногих, музыка которого производила на него впечатление.

— Это очень, очень мило, — говорил он, прослушав «Гибель богов».

Это была высшая похвала. Но реальное ощущение этой «милости» было гораздо существеннее формулировки. Я помню этот вечер, когда мы со Скрябиным сидели в темной ложе, слушая грандиозный финал тетралогии. Алчевский пел партию Зигфрида. Скрябин прислушивался жадно к звукам вагнеровского оркестра, этого глубокого звукового моря, стихийно воздымающегося, открывающего на каждом шагу непостижимые красоты, словно широкие панорамы... Этому оркестру в высшей степени было свойственно то самое, чего так не хватало скрябинскому. Помню, что уже в момент музыки первого антракта (после Пролога) я как-то бегло вспомнил звучность «Поэмы экстаза», и мне она показалась такой плоской, такой просто крикливой, как военный марш перед симфонией...

— Да, — подумал я, — они думают (они — скрябиниане чистой воды), что Скрябин «выше Вагнера»...

Тема «напитка забвения» поразила Скрябина изысканностью своей гармонии.

— Это очень даже близко ко мне, — сказал он довольно наивно. Но его возбуждение достигло крайних пределов в сцене «Feuerzauber'a» [«Заклинания огня»]. Когда эти огнедышащие звуки соединились со светом вспыхивающих огней, Александр Николаевич привскочил на стуле. Я заметил, что на глазах у него были слезы. Он прошептал мне:

— Как возбуждают эти пламена! эти огненные языки! Ах, что у меня будет в Мистерии!..

Видно было, что это возбуждало его творчество к каким-то новым фантазиям, реальная световая симфония Вагнера влекла его к еще неизведанным своим собственным симфониям светов и цветов. Его впечатление от этого спектакля долго сохранялось, когда он вместе со мною вернулся домой. Но потом он не преминул анализировать Вагнера и находить в нем «несовершенства».

— Вагнер ограничил себя. Правда, он уже был тоже на пути к Мистерии. Но он ограничил себя планом театральности. Этого он не смог преодолеть... Все-таки у него «представляют». Но какой чудный *символ инволюции* — этот напиток забвения! Человечество забывает все то, что оно знало в эпоху прежних рас: его память засыпает... Это дивное изображение материализационного процесса...

Видимо, Вагнер возбуждал в нем интенсивнейшие мечты о своей Мистерии. Помолчав, Скрябин сказал:

— У меня не будет этих образов, этих символизации и аллегорий. Я не хочу никакой театральности. Рампа — это средостение между зрителем и исполнителем, она должна быть уничтожена. Ведь это тоже наследие материализационного процесса, когда все отстаивается, все дифференцируется, расслаивается...

Чувствуя, что у меня к Вагнеру совершенно особое отношение, за которым можно было догадываться о том сравнительном месте в композиторской иерархии, которое я в душе отводил ему и Скрябину, Александр Николаевич не любил много со мной говорить о Вагнере.

— Все-таки все это в классическом плане — тоники-доминанты, — укорял он Вагнера. — Правда, у него есть просветы, есть желание проснуться в высшем плане, как вот в этой теме...

И он проигрывал тему «напитка забвения», которая ему особенно нравилась.

Свои собственные сочинения первого периода он любил играть. Но уверял, что отношение у него к ним как к чужим.

— Мне нравится их играть как пианисту — ведь я в душе еще

немного пианист, — скромно прибавлял он. — Они у меня хорошо звучат...

Действительно, они звучали у него «хорошо». И особенно в эти моменты растворения, ласкающей нежности, которые Александр Николаевич играл, как-то по-особенному поглядывая на свои руки, с невыразимо томным и чувственным взором, как-то смотря и вверх и вбок одновременно. «Точно он не на фортепиано играет, а ласкает любимую женщину», — говорил про него Бальмонт...

— Как будто и не я писал, — говорил он. — А ведь славно, правда? Тут уже много такого, *бедового* есть, — улыбался он.

Над Седьмой сонатой он работал как-то особенно «открыто». Почти вся лаборатория его творчества была тут налицо и на вскрыше. И мы, счастливые свидетели всей этой неожиданно открывшейся нашему взору потайной работы, помним отлично все те модификации и изменения, которые претерпела соната на пути от своих эмбриональных эскизов к окончательному виду.

Седьмую сонату он особенно любил.

— Это — белая месса, — говорил он. — Правда, тут есть что-то такое — мистически-грозное? — спрашивал он, играя отрывки. — А вот тут фимиамы, становятся они как тучи, заволакивают все...

Видимо, ему при этом рисовались яркие и отчетливые фантастические картины.

— Это уже совсем близко от Мистерии, — с тихой радостью говорил он. — Вот тут такое же колдовство, как в «Прометее», только тут лучше вышло.

Колокольные гармонии, найденные им в этой сонате, особенно радовали его. Они стали ему еще милее, когда я заметил, что присутствие негармонических обертонов — именно таких, как у него в строении этих гармоний, — характерно для колокольного тембра. Согласие науки и интуиции всегда радовало его детской радостью.

— Вот, значит, как хорошо — это очень интересно и ценно, потому что доказывает «принцип единства»... Это и не может быть иначе...

Колокольные гармонии эти не сразу получили свое нынешнее звучание. Сначала тут был хроматический ход вниз, который приводил в «бешеный восторг» доктора Богородского, и он постоянно просил Скрябина играть этот «ход». Потом кто-то из друзей, наверное не помню, не то я, не то Н. Жилев, заметил Скрябину, что в этом ходе есть что-то общее с подобным же «ходом» — лейтмотивом Царя

Морского из «Садко». Александр Николаевич не согласился, запротестовал.

— Да нет же, это совсем в другом плане, там же — простые уменьшенные септаккорды!

Однако мы были скоро все очень удивлены, а доктор огорчен, когда в следующий раз, когда Александр Николаевич сел проигрывать сонату, мы убедились, что «ход» исчез, и заменился терцовыми перестановками, как бы перезвонами колокольных гармоний...

Александр Николаевич утверждал, что «то было только еще эскизно, только так», но мне показалось, что замечание о сходстве с «Садко» не было без влияния на это превращение...

Любил он еще конец сонаты, многократно заранее играя нам тот эпизод, когда колокольные гармонии сливаются в хаотическое фор-тиссимо, как бы в безумный перезвон. Это место физиологически возбуждало Скрябина: он играл его с каким-то самозабвением.

— Тут все смешивается, — говорил он, — это настоящий «vertige» (стр. 19)²³. — И таинственно прибавлял: — Это ведь священная, *последняя* пляска, перед самым *актом*, перед моментом дематериализации. *Через пляску* все это произойдет, — непонятно пояснял он.

— Вы посмотрите, какие тут гармонии, — обращал он наше музыкантское внимание; в этом месте действительно гармонии достигали большой сложности и почти предельной резкости звучания. — Смотрите, как это многозвучно, тут девять, даже десять звуков, *а звучит мягко*, — говорил он.

В Седьмой сонате есть один эпизод, который имел долгую историю. Это одна из последних страниц сонаты. Новая тема была сначала Александром Николаевичем заготовлена для Мистерии. Это были «огни», как пояснял Скрябин. Тема была сочинена еще давно, едва ли не при Третьей симфонии еще. Эпизод этот несколько раз то появлялся, то исчезал из сонаты. В один из последних моментов он вдруг вовсе исчез, но тут я и доктор упросили его сохранить. Александр Николаевич, видимо, сомневался в том, не представляет ли этот момент, сочиненный ранее, некоторой «чуждости» остальному сочинению. Долгое время соната была готова, за исключением двух тактов на предпоследней странице.

— Мне тут нужно для формы два ровно такта, — говорил Скрябин. — Именно два. — И он пояснял: — Надо, чтобы получилась форма, как шар, совершенная, как кристалл. Я не могу кончить, раньше чем не почувствую, что *шар есть*. Сейчас тут нет еще двух

тактов, — убеждал он. — Я всегда признаю, что математика в композиции должна играть большую роль. У меня бывает иногда целое вычисление при сочинении, вычисление формы, — говорил как-то мне Александр Николаевич. — И вычисление модуляционного плана. Он не должен быть случайным, — геометрическим, иначе не будет кристаллической формы.

И Александр Николаевич стал мне показывать по своим старым черновикам примеры того, как он вычислял «форму» Пятой сонаты и ее модуляционный план. Это было нечто очень сложное, и, по правде мне показалось, что многое было его воображением, что «теория» была сочинена им потом, а творчество, наверное, шло помимо нее.

Но действительно, были какие-то следы несомненной «калькуляционной» работы. В этих черновиках Александр Николаевич показал мне схемы, как модуляционно тональности движутся сначала по секстам, потом по квинтам, потом по квартам и так далее, все суживая свой «шаг». Страницы были исписаны какими-то примерками, планами, схемами.

— Без этого невозможно, — говорил он, — форма и план должны быть. Это — рациональный момент в творчестве. Форма должна в итоге быть *как шар*, чтобы получалось полное впечатление окончательной закругленности, завершенности. Шар — это геометрический образ наибольшей завершенности.

— У меня часто так бывает, что я сижу по дням и неделям над пустяком каким-нибудь, над одной нотой в самом буквальном смысле слова, и не могу никак решить — как сделать. Все уже готово, и из-за таких пустяков все стоит. Иногда я сам злюсь на себя, а не могу. Пока у меня нет полного удовлетворения, я не могу считать произведение законченным.

— У меня в «Прометее» тоже модуляционный план совершенно определенный, — добавил Александр Николаевич. — У меня там ход все время от тональностей *духовных*, которые соответствуют первичному духовному неразделенному бытию, состоянию дотворческой неразделенности, к тональностям материальным, которые соответствуют отпечатлению духа на материи. Вот у меня так начинается с *Fis* — это *синий* цвет, цвет разума, полной духовности. И все это идет к самому материальному цвету — красному, к *F-dur* — это как раз эпизод разработки. А потом опять начинается эволюция... и тональности опять приходят к духовным, и все кончается в *Fis*.

Но эти вычисления, видимо, касались не только тонального и модуляционного плана, а иногда, и очень часто, и прямого количества тактов. Александр Николаевич как-то высчитывал, сколько ему надо на отдельные эпизоды тактов, и очень точно выполнял эти предназначения. В этом оригинальном творчестве была какая-то странная смесь схематизма и высшей интуиции, рассудочности и безумия, оргиастических порывов, тщательного расчета, почти с бухгалтерской точностью — сколько тактов, сколько строк, сколько нот, куда идти, как направляться. Я не думаю, чтобы наиболее «рассудочные» по результатам своего творчества композиторы имели хоть десятую долю этой рационалистичности, вторгающейся в творчество и, что особенно странно, не оставляющей почти никаких следов своего там пребывания.

Наконец, вся соната была готова до тех «двух не хватавших тактов» включительно, и Александр Николаевич играл нам ее уже целиком. С необычайным чувством он оканчивал эту сонату, как бы растворяясь в чем-то.

— *Это последнее*, — сказал он мне таинственно и, наклонившись, как бы сообщая некую тайну, шепотом, каким говорят вещи неудобоговоримые в обществе, сообщил: — Ведь Мистерия — это акт эротический, акт любви. Вот как любовь между мужчиной и женщиной оканчивается, — тут он понизил голос совсем до шепота, — актом излияния семени, так и в Мистерии...

Я не понимал, по правде сказать, как это «так» будет излияние в Мистерии, но слушал с интересом.

— И вот это, — он наиграл последние такты сонаты, — это есть излияние и затем то ослабление, которое *всегда бывает*, исчезновение в небытие... Ведь не надо думать, что в Мистерии будет, как у нас теперь... как *это бывает*. Наоборот, наш сексуальный акт есть не что иное, как прообраз Мистерии, как тот же акт, но распылившийся в миллиардах отражений в отдельных, мелких полярностях. В этом и есть материализационный процесс — все распыляется, все разбрызгами проникает мироздание, и полярность эротического акта тоже распыляется, разбрызгивается. Не Мистерия будет подражать нашему «акту», а мы сейчас подражаем будущей Мистерии.

Тут я только понял, какую бездну эротизма заключало в себе творчество и мистика Скрябина, которая, впрочем, в этом отношении не была исключением из прочих «мистик»...

Мне часто казалось, что какие-то странные и даже, быть может, страшные эротические грезы хранил про себя Скрябин в тайниках

своего фантастического плана и боялся о них говорить; даже при лучших друзьях... даже при Татьяне Федоровне... Однажды какая-то завеса приподнялась над этим краем его внутренней жизни: он заговорил о «новой полярности», которая будет взамен прежней «полярности мужского и женского» при конце Мистерии... Разговор его был неясен и сбивчив, и эта сбивчивость увеличивалась от того, что он, видимо, не решался все выговорить.

— Полярность будет лаской *Единства по отношению к множеству*. Единый овладеет всем женственным — всем миром. Нельзя описать этого... — он замялся, — как нельзя ведь сказать, какими ласками, — тут он опять понизил голос, — будет мужчина ласкать женщину в момент экстаза, так и тут это нельзя высказать...

Татьяна Федоровна, прислушавшаяся к разговору, почему-то осталась недовольна таким концом Мистерии, видимо, ее ласки Единого по отношению ко множеству мало устраивали. Она что-то такое сказала, и Александр Николаевич замолк, несколько недовольный.

Но потом я его решил спросить об этой «новой полярности». Сущность ее все-таки осталась для меня весьма темной. Скрябин отказывался объяснить детали и фактическую сторону дела, ссылаясь на «невозможность».

— Ведь нельзя же сказать, какие ласки буду я или вы, например, расточать по отношению к любимой женщине, — это всецело в процессе самого творчества. Но в тот момент это еще труднее сказать, чем нам с вами.

Что ему рисовалось при этом, была ли это какая-то отвлеченная философская схема, вроде обычных его построений, как дух — творческое начало, символ мужественного, и мир, материя — символ женственного, и между этими отвлеченностями какая-то «полярность» и «акт», или же он наделял эти схемы каким-то реальным, конкретным, ему одному известным содержанием? Трудно сказать, но все-таки мне кажется, что последнее. Были у Александра Николаевича намеки на это. Намекал он, не помню уже в каких выражениях, что этот *акт* будет какой-то грандиозной «оргией», как он выражался, едва ли не чем-то вроде «всемирного радения». Оргиазм был в его построениях всегда, как всегда бывал и «танец» — экстатический, предельный и «последний» танец, который был одновременно и лаской и творчеством. Страшным эротизмом, предельно обостренным и предельно утонченным, была наполнена эта творческая индивидуальность. Эротизм был едва ли не самым характерным психологическим

свойством Скрябина: вся его наружность свидетельствовала об этом, эти тонкие, истомленные черты лица, чувственная ямочка на подбородке, какая-то истома в движениях, когда он им начинал придавать значение, опьяненный взор. Старые знакомые Скрябина говорили, что он раньше был очень быстро возбуждаем. Сам он утверждал, что эротическое чувство проснулось у него необыкновенно рано и что «девяти лет я был влюблен самым настоящим образом».

Очевидно, отражениями этой повышенной сексуальности и были эти мистериальные «оргиастические замыслы» — этот праздник человечества, ведущий к сладострастию и смерти в каком-то небывалом сексуальном восторге. В этом случае, как и часто в других, мистика показала лишний раз свою исконную сексуальную природу, которой она отличалась в данном случае лишь тем, что у Скрябина она была откровеннее, что она не была у него задрапирована в священно-аскетические тоги. Он и не звал к аскетизму, а торжественно и уверенно провозглашал «сексуальность божества и мира».

Этот страшный, предельный эротизм Скрябина, бивший чрез край в его сочинениях, проявлявшийся в его игре, в этих сладострастных, утонченно чувственных касаниях к звукам, в этих спазматических ритмах, которые возбуждали его как осязание, в этих странных и несказуемых мечтах о последних ласках в Мистерии, ласках-страданиях, *любви-борьбе*, как он говорил, — все показывало, что мы имели в его лице очень резко-сексуальный психический тип. Говорили мне, что Александр Николаевич в молодости провел бурную жизнь, — я в то время его не знал, но я видел, что в нем не было ни капли цинизма; его чувственность и предельное сладострастие были утонченны, но никогда не грубы и тем более не циничны. Личная его сексуальная жизнь, видимо, была внешне строга: в то время не было и намеков на какие-либо «внешние увлечения»; более того, видимо, все это, когда-то им пережитое, теперь казалось ему мелким, пресным и ненужным. Ему необходим был тот синтез чувственности с духовностью и внутренний контакт с человеком, какой он, видимо, нашел в Татьяне Федоровне.

Сидя с ним в «Праге» за стаканом пива, я как-то разговорился наедине об этих вопросах. И его взгляды были почти аскетичны, конечно с оговорками, ибо он вообще аскетизма не признавал. Чувственность как-то глубоко выросла в его творчество и была для него каким-то «методом познания мира». Впрочем, в его строгости была несколько повинна и сама Татьяна Федоровна, которая бережно, незаметно,

но постоянно оберегала его от увлечений. И в доме Скрябиных, как я уже говорил и как это бросалось каждому в глаза, вообще почти не появлялись интересные женщины... или же, появляясь, какими-то неведомыми путями быстро исчезали, чтобы уже вновь не появиться. Очевидно, принимались действительные меры против преждевременного проявления «полярности единства по отношению ко множеству». Его взгляды на женщин были или могли показаться иногда патриархальными и старомодными. Он считал, что женщина — олицетворение материальности и силы инерции, «принцип женственности», материя. Оттого творчество у них возможно только при участии мужского начала. Женского творчества он не признавал. Раз я его спросил по этому вопросу: может ли женщина быть композитором? И Александр Николаевич быстро и почти с досадой ответил: «Конечно, не может».

— А почему вы так думаете? — спросил я.

— Ну почему мы с вами рожать детей не можем? — отвечал Александр Николаевич почти резко. Я вспомнил, что когда-то Татьяна Федоровна желала быть композитором и уже писала довольно недурно и изысканно. Очевидно, ей пришлось теперь заняться областью «чисто женственного».

Шестая соната подвигалась тоже параллельно, хотя и с некоторым отставанием от Седьмой. Но Александр Николаевич больше любил Седьмую и чаще ее играл. В Шестой сонате он любил наигрывать вторую тему и мрачные тревожные набаты, во время которых он сам делал какое-то «испуганное» лицо и даже жестами выражал некоторое содрогание, как бы в лицезрении неких кошмарных призраков.

В это же время зародилась и Девятая соната, которая тоже стала быстро подвигаться. Из нее Александр Николаевич любил наигрывать вторую тему — «дремлющую святыню», как он выражался. Наш кружок креп и как-то внутренне срастался между собою. Понемногу он пополнялся новыми членами. Чаще стал захаживать Н. С Жиляев, который раньше избегал бывать у Скрябиных, не любя Кусевицкого. Появился на горизонте приведенный тем же Жиляевым поэт Ю. Балтрушайтис. В этот год — год интенсивной работы и интенсивных мечтаний о Мистерии — Скрябин много и сильно заинтересовался вопросами танца.

В Мистерии танцу он отводил какую-то чрезвычайную важную роль в общем целом. Ему, видимо, грезились определенные телодвижения во время его музыки. Он любил много говорить про танцы...

— Не только танцы, но и симфонии *взоров*, — говорил он, — это совершенно особенное ощущение, если например, *взор следит* за своим собственным жестом, как бы *лаская его*, — и Скрябин делал какое-то «хореографическое» движение правой рукой и смотрел на нее несколько затуманенным, как бы хмельным взором сбоку.

В это время появился на его горизонте князь С. М. Волконский, ранее директор казенных театров, изящный мужчина брюнетистого вида, который был поклонником учения Далькроза и Дельсарта, интересовался актерской техникой и проблемами речевого искусства. Скрябин и Татьяна Федоровна, которые всегда имели некоторую симпатию к аристократии и к хорошей породе, очень отметили Волконского как утонченного и аристократически изысканного, «интересного» человека. Он познакомил их с учением Далькроза, которому восторженно поклонялся. Скрябин учел нечто «социально значительное», что связывало полупедагогические, полухудожественные теории и практику Далькроза с его собственными мечтаниями о Мистерии. Эти грандиозные симфонии телодвижений его как-то сразу зажгли, и первое время он возымел большой интерес к Далькрозу, хотя излагавшаяся Волконским его теория с ее примитивными параллелизмами скоро заставила его разочароваться.

Скрябин не только удручался тем примитивным параллелизмом, который хотел вводить Далькроз. Он протестовал против приурочения к сильным частям такта нисходящих жестов, называя это «идолопоклонством перед тактовой чертой». Но какое-то более органическое, более тонкое соответствие жестов и музыкальной ткани он признавал, чувствовал и даже как-то пытался обосновать

— Это соответствие того же типа, как между светами и гармониями, — говорил он мне. — Тут вовсе не все буквально повторяется, а повторяется в каком-то ином плане.

— Конечно, не каждая нота соответствует какому-то движению, это ясно уже из того, что в музыке нет непрерывного движения, а в танце — *только непрерывное*. Притом танцевальные движения должны отвечать не только на ритмику, но и на мелодию, и на гармонию.

Волконский сильно спорил со Скрябиным, доказывая ему «исчерпывающую» построений Далькроза и огромное «воспитательное» значение этого метода. Этим последним Александр Николаевич как

будто менее всего интересовался: педагога в нем было маловато. Но все-таки, когда в Москву приехал сам Далькроз и давал сеанс в Художественном театре, то Александр Николаевич пошел туда вместе с Татьяной Федоровной и с друзьями, в том числе и со мною.

Сеанс оставил его разочарованным в большой степени. Все его подозрения оправдались. Эта машинная гимнастика была совсем не в его духе и стиле, и после этого он совсем охладел к Далькрозу. Но с Волконским он оставался в самых дружеских отношениях, и они довольно часто порой виделись. Обычно при этом велся разговор на любимую тему Волконского — о соответствии сценического зрелища и жеста музыке. Волконский подробно разбирал разные моменты различных опер и обличал неграмотность исполнителей и режиссеров.

Раз, помню, дело зашло о «Евгении Онегине». Он разбирал «Сцену письма» и что-то критиковал в обычной постановке. Помню, что Александр Николаевич не выдержал и сказал ему:

— Послушайте, князь, почему же вы не хотите предположить, что *сам композитор может тоже ошибиться и написать несоответствующую музыку!* Вы все время исходите из композитора как из чего-то непогрешимого. А вот у Чайковского, например, я думаю, что именно так и было дело, просто сам композитор виноват — написал такую музыку, что под нее никакую сцену логически не построить...

Но в общем он любил Волконского за его тонкий и культурный ум, за его искреннюю любовь к искусству, за его независимый характер, из-за которого он даже в свое время ушел из директоров театров.

В это же время Богородский как-то притащил ему книжку Бюхера «Работа и ритм» в русском переводе, только что вышедшем. Эта работа сильно заинтересовала Александра Николаевича, но постепенно он убедился, что представление Бюхера о ритме примитивно, не художественно, что он под ритмом понимает только метр, периодичность. По этому поводу были в доме Скрябиных долгие дебаты на тему о сущности ритма и метра, на вопросы об их взаимоотношениях.

— Как мало кто понимает, что такое ритм, — жаловался Скрябин. — Вы знаете, как все считают за ритм именно разные метрические фигурки и схемы. Я помню, когда я играл еще только кончив консерваторию, все говорили, что я играю без всякого ритма...

И Скрябин весело смеялся.

— Ганс фон Бюлов сказал, что в *начале без ритм*, — сообщил не без торжественности князь.

— Как, он так сказал? — спросил Александр Николаевич, — это очень хорошо. Ритм был то, что было в начале. Это действительно так: ритмом все рождалось, чрез ритмы происходило рождение мира. Ведь *все — ритм*. И в жизни, и в природе — все ритмические фигуры, все одна огромная *форма*, вплоть до какой-нибудь космической манвантары, которая тоже есть смена. Но Бюхер очень прав, указывая на экономическое значение ритма и метра. Это совершенно верное указание; напрасно только он суживает самое понятие, он просто его не вполне понимает....

И Александр Николаевич начал развивать свою теорию «магии ритмов». Вся магия основана на ритмах, основные магические приемы, например гипноз, — это не что иное, как специальное воздействие однообразных ритмов. А музыка, хранящая в себе неисчислимые возможности ритмики, она есть, тем самым, — самая сильная, самая действенная магия, только магия утонченная, изысканная, которая ведет не к таким грубым результатам, как сон или гипноз, а к конструированию определенных утонченных состояний психики, которые могут быть самыми разнообразными.

— Но музыкой можно вызвать и гипноз, и транс, и экстаз, — добавлял он. — А чем, собственно, действует, например, заклинание? — только магией ритмов... музыка есть звуковое заклинание...

К его магическим, мистическим и потусторонним соображениям, впрочем, князь Волконский был довольно бесчувственен. Он был по существу эстет, и потому его мало интересовали эти исступленные формы высказывания, в которых Александр Николаевич видел всю сущность искусства и даже самой жизни.

Помню, что он относился с большим интересом и уважением к Айседоре Дункан, упрекая ее, впрочем, за то, что она танцевала только классическую музыку, которая, по мнению Александра Николаевича, именно отличалась малой хореографичностью.

— Она же вовсе не просится на танец... зачем же ее трогать? Или это получается пренекрасивый танец. Музыка должна иметь ту утонченную чувственность, эротику, мистику, которая оправдывает ее перевоплощение в жестах.

К классическому балету Александр Николаевич был бесконечно равнодушен, более того — он, казалось, его просто не признавал. Тот процент акробатики и условности, который в нем присутствовал, был

достаточен для того, чтобы Александр Николаевич уже считал его «не искусством», хотя и отдавал должное эрудиции и технике отдельных его адептов.

Это — чистая виртуозность, — говорил он, — *кампанелла* для человеческого тела.

Подгаецкий, который был большим эстетом и любил всякие аристократические удовольствия, защищал балет и чистую виртуозность, суюкая говорил:

Ведь отчего же не чистая виртуозность? Отчего не такой избыток... техники, когда она уже... становится самодовлеющей, самоценностью?.. Ведь даже и оргазм возможен в такой виртуозности, например, в рапсодиях Листа...

Я не помню, чтобы за время моего знакомства со Скрябиным он хотя бы раз пошел в Большой театр на балет. Быть может, впрочем, его тут отталкивала еще балетная музыка, которая «в лучшем случае» была или его ненавистного Чайковского или Глазунова.

Появившиеся в это же время в большом количестве модные тогда «босоножки» начали тоже осаждать Скрябина просьбами разрешить им «танцевать» его прелюдии. В общем Александр Николаевич относился к этому снисходительно и даже радушно: он чувствовал и понимал, что его музыка органически хореографична, что ее действительно можно танцевать, что она просится на жестовое переложение. Но существовавшие опыты его очень мало удовлетворяли...

Как-то раз мы пошли с ним по приглашению на показательный вечер студии босоножек Рабенек. Я хорошо помню обстановку этой студии, узкое место перед эстрадой, куда нас посадили и где всего было три или четыре ряда кресел и ряд гиацинтов в горшках перед рампой. Когда занавес раздвинулся, то он задел гиацинты и очень ровно и аккуратно их все повалил, что привело Александра Николаевича сразу в самое веселое расположение духа. Дальнейшее, впрочем, его мало утешило. Нас встречали и «держали» с величайшим почетом: Скрябин был едва ли не наиболее желательным высоким посетителем этой студии, к нему все время подходили и вопрошали мнения, которое он высказывал в своих обычных бесконечно и отвлеченно деликатных формулах, которые в сущности могли бы означать очень многое, если бы... ничего не означали. Предлагали ему тут написать музыку для хореографической поэмы. Между прочим, эта мысль вообще ему была сильно по душе, и я думаю, что его легко при некотором натиске и выдержке поймать было бы на это. Приблизительно

в это же время он задумал «Танцы для оркестра» — это было еще до разрыва с Кусевицким, — и эскизы этих танцев, всего, впрочем, несколько тактов, он нам иногда играл. Но в студии вид барышень, довольно беспорядочно скакавших вдоль стен под звуки самой разнообразной и вряд ли симпатичной Александру Николаевичу музыки вроде «Осенней песни» Чайковского, «Гномов» Грига и т. п., привел его постепенно в то состояние, которое мы все, близкие, хорошо знали — это было крайне нервное напряжение от утомления и борьбы между деликатностью, обязывающей «досидеть во что бы то ни стало», и внутренним чувством, которое уже не могло терпеть. Его лицо при этом выражало борьбу между этими двумя стихиями, впрочем, очень нетрудно было по этой физиономии его и нетерпеливому сидению на стуле и по тоскливо умоляющим взорам, которые он изредка бросал в стороны, угадать, как ему все это было «приятно и по душе».

В данном исполнении его, видимо, удручала еще и какая-то первобытная «обнаженность действующих лиц». Скрябин был утончен в своем эротизме, грубые эффекты обнаженного тела на него действовали таким же образом, как звуки грубой музыки — он как-то запирался от впечатления, и все очарование, даже если элементы его помимо того и были в данном явлении, для него бесследно исчезало. Контраст того, что он видел, с его фантастическими мечтами об каких-то «последних оргиастических танцах», был слишком разителен.

В антракте Александр Николаевич был окружен полураздетыми девицами и чувствовал себя очень смущенным; видимо, он не был еще расположен к «множеству» и к образованию соответствующей «полярности», тем более что и Татьяна Федоровна тут была. Танцы ему более или менее понравились, но все это было «не то», как он говорил. Мы вернулись вместе.

— Все-таки как много значит одежда, — заговорил Скрябин. — Как это нехорошо, что они там такие раздетые. Ведь все *видно*, — шепотом добавил он. — Как это не понять, что человеческое тело само по себе еще недостаточно красиво, что оно без одеяния — как звук фортепиано *без педали*. Одеяния продолжают линию движений тела, иначе эти движения сухи и похожи на гимнастику.

Но в общем его отношение к босоножкам было весьма дружественное, и ему, видимо, было приятно, что «его танцуют».

— Только почему это они собираются заодно танцевать и Метнера и Рахманинова? — досадовал он. — Ведь это же полное неумение

различать добро от зла. Ведь если затанцевать Метнера, то если это будет точно и верно, это будет *ужасно некрасиво*. Они еще не дошли до этого чувства *такого*, мистического жеста, все это материально у них...

В это время я успел составить некоторую «теорию скрябинских гармоний», приблизительно ту самую, которая изложена была мною потом в моей книге «Скрябин» и предварявших ее статьях. Теория была основана на акустических данных и сводила гармонии Скрябина к расширению естественного обертонового ряда. Александр Николаевич чрезвычайно заинтересовался этой теорией, которая очень была в соответствии с его излюбленным «принципом единства». В частности, и единство, обнаруживаемое в путях науки и интуиции, ему было почему-то всегда особенно ценно. Почти все время он стремился, часто очень в наивных формах, «примирить» науку со своей мистикой и со своими художественными путями. Нельзя было сказать, чтобы он презрительно, как многие присяжные мистики, относился к позитивному знанию. Правда, он, недостаточно образованный и скорбевший об этом постоянно, имел о точных знаниях самое приблизительное представление, и по самому свойству предмета, тут его дилетантизм обрисовывался гораздо ярче, чем в философии. Новейшие открытия радиоактивности, научные феномены гипноза и подобные вещи радовали его до чрезвычайности и постоянно нам приходилось от него слышать утверждения, что это все показывает, «что наука идет *к тому же*». В это же время появилась теория относительности Эйнштейна, первые сведения о которой принес тот же профессор Мозер. Александр Николаевич ничего, конечно, не понял в этой теории, но ему ясно было одно, что ему было нужно и приятно «крушение материалистической науки», приход ученых к чему-то, что не могло наименоваться материализмом. Так воспринимал он теорию относительности и вообще современный уклон естествознания.

Тут необходимо заметить, что его представления о самом материализме были несколько странны. Для него материализм был не что иное, как наивная и вряд ли в каком-либо ученом существующая теперь вера в единственную реальность материальных физических атомов. Странное и любительское представление о материализме сопровождалось не менее странным представлением о противоположном,

то есть о мистике и об идеализме. Как это ни оригинально могло бы показаться с первого раза, но Скрябин в своей мистике был, в сущности, чрезвычайно большим материалистом.

Трудно, конечно, говорить о его взглядах, учитывая его блуждания, его постоянные смены представлений, его неопределенный способ выражения. Но так или иначе, прорывалась постоянно в его разговорах вера в «материалистическое сверхъестественное». Ему родны были, милы и нужны все эти материализованные духи, «оккультные видения», астральные «формы», человеческие ауры. Наивными швами логики он пытался (и в этом ему иной раз очень наивно и нескладно помогал отставной марксист и материалист — доктор) связать все это с популярными формами психологии и физиологии. Я бы сказал, что все мистическое он мыслил материально и часто не хотел это делать так, но выходило все-таки именно так. Его постоянное мысленное вращение в сфере идей теософии, в которой так много этой «естественной мистики» и «материалистической фантастики», невольно укрепляло в нем эти элементы мысли, да и самая его Мистерия ведь была, по совести говоря, чрезвычайно материалистическим замыслом, чуть-чуть не какой-то обширной фармакопеей²⁴ для произведения «преждевременного конца мира»... И всякий контакт с именно материалистической, позитивной наукой его радовал, ибо невольно его по существу крепкий логический ум (поскольку он не был одержим некоей одной иррациональной идеей) радовался, находя базисы для своей деятельности. Его обрадовала моя теория, и я заметил, что он довольно быстро ее усвоил и как-то по-своему претворил, так что она не оказалась для него творчески бесполезной. Он быстро освоился с теорией обертонов, признал теорию за истину и уже в дальнейшем исходил из нее. Та странная смесь рациональности и интуитивности в творчестве, которая его всегда отличала, под влиянием всех этих мыслей как-то изменила свой состав в сторону большей рациональности.

Я внимательно присматривался к его творческому процессу. Сочинял он аккуратно, каждый день, или почти каждый день, делая исключения в дни приготовлений к выступлениям, которых он смертельно не любил. Он сочинял и днем и вечером, и часто и по ночам. В его творчестве характерен был импровизационный момент: он находил свои звучания, импровизируя их за фортепиано, и иногда рациональным путем — путем их теоретического составления или наслоения, которое *всегда проверялось* им за фортепиано. Издали, или точ-

нее — из соседней комнаты, его творческий процесс казался в образе отрывистых «примеряний» звучания за фортепиано; значительная его часть проходила вне реальных звуков. Обычно он записывал эскизно тут же карандашом, иногда на клочках нотной бумаги, часто сокращенно, схематически. Эти эмбриональные записи обычно были очень кратки и редко заключали более двух тактов. Часто это бывали просто «скелеты гармоний», изображенные целыми нотами.

Собственно говоря, настоящих черновиков у него не бывало. Были эмбриональные записи и затем сразу окончательный вид, иногда даже сразу очень чисто написанный, как бы набело. Отсюда проистекало характерное для Скрябина и для его музыкального наследия отсутствие черновиков и эскизов, сколько-нибудь оформленных. Общительный и экспансивный, по-детски доверчивый, Александр Николаевич немедленно показывал друзьям все свои новые открытия, достижения и «новые ощущения», которые он особенно любил разыскивать, комментируя их тут же и часто лукаво выпрашивая друзей «про настроение» — как это им представляется. Удачные ответы радовали его, неудачные он как-то пропускал мимо ушей... Впрочем, друзья обычно обнаруживали при этом хитрость и как-то так подводили дело, что сам Александр Николаевич обычно все сначала расскажет, а выходило, как будто отвечает «друг», — и обе стороны бывали довольны. Такими путями мы обычно накапливали большое количество личных комментариев к скрябинскому творчеству, как бы некоторую эмоциональную и образную расшифровку им написанного. У меня лично накопилось довольно много таких комментариев, часть которых настолько интересна и любопытна для биографии Скрябина, что не мешает ими поделиться, что я и сделаю в дальнейшем.

Часто он составлял такие необъятно широкие гармонии, что сам не мог их проиграть на фортепиано. Тогда он брал на помощь кого-либо из друзей, заставляя его держать в басах какой-нибудь органной пункт, а сам играл все остальное, спрашивая при этом тихим голосом:

— Правда, совсем *новое ощущение*? Вам нравится?

Экстравагантные настроения, достигавшиеся при этом, особенно его радовали. Он любил эти, как он говорил, «бедовые» гармонии и обороты. Таких бедовых гармоний и оборотов много было, между прочим, в Седьмой и Девятой сонатах. Одно время он увлекался «внезапной перестройкой» настроения в течение одной фразы. Эти свои ощущения он передавал не только звуками, но еще своеобразной и оригинальной мимикой и жестами, которые большей частью были

очень странны, как-то несколько кошмарны, «сонны» по своим настроениям, галлюцинаторны. Это были какие-то внезапные паузы жестов, вопросительные и томительные взоры, он как-то внезапно раскрывал широко глаза после того, как они бывали томно полужакрыты, точно увидев видение. Во всех этих жестах было одно общее — масса эротизма; все они были, в сущности, вариантами ласкательных жестов, словно он все время ласкал какую-то воображаемую субстанцию и она жила под его ласками, изменяя обличье, как Протей. Ниже я приведу со ссылками на страницы текста подробный и полный перечень всех автокомментариев Александра Николаевича к своим сочинениям, которые мне от него довелось слышать...

Обычная форма его комментирования была изысканна, поэтична, если угодно. Он не выражался просто и прозаически. Но нельзя сказать, чтобы способ его выражения был насыщен чисто литературным вкусом: у него было несколько излюбленных форм высказывания, которые составляли его манеру. Он говорил всегда тихо, как бы полупшепотом, видимо, имея в глазах очень яркие галлюцинаторные образы, с некоторой таинственностью, был всегда при этом нервен, часто вскакивал от рояля и внезапно пробегался по комнате, иногда раздражался детским весельем... Александр Николаевич, несмотря на свои сорок лет, был всегда очень молод внешним образом, очень подвижен и легко прыгал, как юноша, даже как мальчик, и имел вообще вид несколько «легковесный». Я за все время не видел его мрачным, — а только изредка огорченным, встревоженным и обиженным, и то это настроение долго не держалось, быстро выветривалось. Он бывал капризен по-детски, по-детски боязлив перед обывательскими опасностями — этот мистический руководитель человечества в своих мыслях, «Мессия нашей расы» до ужаса боялся всяких зараз, инфекций, бактерий и... кусающих насекомых.

Как ни мистичен был он в мыслях, но, видимо, его физика была все-таки здоровее, чем нужно для «хорошего мистика». Александр Николаевич, к своему огромному прискорбию, ни разу не удостоился ни «видений астрального плана», ни настоящих галлюцинаций, ни разу не испытал ничего «сверхъестественного». Он не имел, как я выяснил, даже обычной в наше время любительской практики спиритических сеансов.

Чем объяснялась эта его неискренность в вопросах «реальной мистики»? На этот вопрос я так и не смог найти подходящего и исчерпывающего ответа. Нельзя сказать, чтобы Александр Николаевич не

хотел все это испытать. Напротив, все время я натыкался в нем на страстное стремление испытать что-либо сверхъестественное. Он даже иногда с каким-то вожделением думал о наркозах вроде гашиша. Он с упоением рассказывал нам то, что ему говорили другие о действии и разных свойствах наркозов. «Иногда и такое физическое разрывание с этим миром полезно, — говорил он. — Иногда это нужно»... Но сам он ни разу не рискнул проделать хотя бы скромные опыты в этом направлении. Я помню, раз появился у него некий англичанин, кажется его родственник по второй жене отца. Англичанин был в Индии — этого было уже достаточно, чтобы у Александра Николаевича разгорелись глаза и чтобы он с интересом прислушивался ко всему, что цедил этот тихий, мрачный и, видимо, мало развитой человек. Он спрашивал у него: что в Индии, видал ли он там йогов, факиров, вообще все то, чего начитался Александр Николаевич у Блаватской... Англичанин все видел, что полагается видеть англичанину, ничто на него, видимо, особенного впечатления не произвело, гашиш он курил и испытал это, что же он испытал — объяснить не мог... Скрябин был огорчен и разочарован.

— Все-таки знаете, он не очень что-то интересен, — сказал он мне по его уходе. — Странно, вот человек так много испытал, был в Индии, а у него нет этого...

Александр Николаевич по наивности своей думал, что достаточно быть в Индии, чтобы подвергнуться какому-то преображению.

— Нет, надо мне самому поехать в Индию, — решал он.

Александр Николаевич с интересом всегда расспрашивал всех кого можно о всяких «сверхъестественностях», о галлюцинациях, явлениях предвидения и т. п.

— Я ужасно здоров, — раз сказал он мне, — это у меня от моих родителей, от отца — это такая *сильная физика*.

— Вы знаете, у меня ни разу не было ни обмороков, ни галлюцинаций, — говорил он огорченно, — для этого всего нужно извращение физического организма, иногда просто болезнь даже...

Но он быстро утешался тем, что у него «иной путь». Как-то и где-то сразу он должен был получить все ему недостающее...

Иногда мне казалось, что, как это ни странно, Александр Николаевич просто *боялся* испытать многое, к чему его влекло, боялся, наверное, безумия, психического шока, вообще того, что он вычитал в оккультных книгах и в Блаватской и что действительно бывает с теми, кто начинает заниматься всякими самогипнозами по разным методам.

Какой-то инстинкт удерживал его от этого «пути», и инстинкт правильный, ибо при уже децентрированной его психике такие эксперименты наверное бы окончились психиатрической клиникой...

Странным было и с первого раза малоестественным то отчуждение, которое было у Скрябина с музыкальным миром в целом. В сущности, у него нельзя было застать так называемого музыкального общества, были только осколки его, отдельные персонажи из этого мира, а большая часть были не профессионалы музыканты. Как-то не сливались он и его семья с музыкантами. И как я могу вспомнить, многие музыканты, даже пытавшиеся сначала завязать отношения со «скрябинским миром», как-то не приживались в нем и быстро и бесследно исчезали.

Быть может, атмосфера скрябинского мира бывала для них неприятна и даже невыносима. Тут все полно было Скрябиным, насыщено им, его культом, его идеями, его личностью. Мы знаем, насколько экстравагантны были эти идеи, и многие, более откровенные, менее способные скрываться — видели, что им надо тут или молчать, или подделываться под общий тон. Те из музыкантов, которые сами знали и чувствовали за собою некоторый творческий вес, конечно, не могли быть особенно рады, когда они тут были наравне со всеми и их творческий актив в глазах скрябинской семьи и круга нередко оказывался настоящим пассивом. Кроме того, нельзя отрицать и того, что была большая нетерпимость в этой атмосфере скрябинского круга, большое и часто нескрываемое презрение к людям иной психической ориентации...

Никогда музыкант тут не чувствовал живого интереса к своему творчеству, к своему исполнению. Им могли быть заинтересованы постольку, поскольку он был поклонником Скрябина, или его исполнителем, да и то последнее обставлялось большими условиями, ибо скрябинский круг был нетерпим и требователен в деле стиля исполнения Скрябина. За вежливыми и деликатными вопросами самого Александра Николаевича, обращенными к музыкантам самых разных наименований, за этими стереотипными, глубоко нейтральными вопросами: «Что вы подделываете, над чем работаете?» — никогда не чувствовалось не только интереса в ответе, но даже настоящего желания его слышать — и чувствовалось огромное психическое расстояние, отделявшее Скрябина от вопрошавшего. К этому прибавлялись цензорские взоры Татьяны Федоровны, которая неусыпно следила за всем происходящим вокруг, создавая какую-то психическую стену, за которую проникали немногие, атмосферу постоянной настороженности.

— Я не понимаю, как можно теперь писать «просто музыку», — говорил Александр Николаевич. — Ведь это так неинтересно... Ведь музыка получает смысл и значение, когда она — звено в одном, едином плане, в цельности мирозерцания.

Музыканты, «просто пишущие музыку», его раздражали и казались совершенно ненужной породой людей. Еще менее значения для него имели музыканты, «просто исполняющие» всякую музыку — Бетховена, Шопена, Листа, Вагнера. Он ценил только тех и то, что могло стать «звеном в общем плане», то есть, иными словами, исполнение своих сочинений...

— Музыка — путь откровения, — говорил он. — Вы не можете себе представить, какой это могущественный метод познания. Если бы вы знали, сколь многому я научился через музыку! Все, что я теперь думаю и говорю, все это я знаю через свое творчество

И я смотрел на него и думал: «Действительно, он научился лучшему в том, что он мыслит, — через свое творчество. Ведь в самом деле, не жалкие же эти и нудные бредни Блаватской были его учителями и наставниками. И не Борис Шлёцер со своей довольно сумбурной начитанностью, и не его сестра — Татьяна Федоровна, неопределенно, дипломатически поддакивавшая всему, что излагал Скрябин. Не мешали ли ему эти лица, любившие его и искренне полагавшие, что дают ему благо и добро?

Его, возвращавшегося в круге мистических и фантастических мыслей, реальная религия не привлекала. В то время, когда я его знал, ни капли обычной религиозности в Александре Николаевиче не было. Напротив, скептическое отношение к религиозным культам было для него характерным.

— Это вырождение, это дегенеративные потомки того, что было раньше, когда в культе была настоящая магия... И вот в Мистерии я должен, я хочу возродить эту магию. Раньше, в мистериях древности, было настоящее преображение, была настоящая тайна и посвящение... А теперь священники — неумелые маги, забывшие свою магию.

Но не надо было думать, что Александр Николаевич считал, что это были исторические реальные мистерии древности. Нет, он разумел те «ультраисторические» мистерии, о которых говорила Блаватская.

Поражала меня строгая, непоколебимая его вера во все это, им при посредстве Блаватской сочиненное. Это был для него как бы аксиоматический план, из которого все остальное логически выводилось, но самые аксиомы оспариванию не подлежали.

Он не был ни в какой мере христианином. Это я должен отметить с особой резкостью, ибо потом много было положено усилий его «друзьями», чтобы затемнить его истинный психический облик и представить его каким-то «неохристианином» в стиле Бердяева или Булгакова.

Надо иметь в виду и учитывать, что крупная творческая личность Скрябина скоро стала настоящим предметом «охоты» для этих неохристианских мистиков. Он был им нужен, они надеялись его перевести в свою веру и им укрепить свое вероучение. Но упорный и прямолинейный даже в заблуждениях, дух Скрябина не поддавался и не поддавался на эту неохристианскую удочку до самой смерти. Со всею силою своей изощренной фразеологии и софистики эти «неохристиане», несравненно больше Скрябина искушенные в словопрениях и в философском умственном соревновании, нападали на него, нападали осторожно и хитро, не возражая ему, не опровергая его, а как бы поддакивая, но непрестанно корректируя в своем смысле.

Скрябин не поддавался... Христос для него продолжал занимать то место, которое он ему уже определил и которое вытекало из его «теософии». Иногда он высказывал мысли такого рода, что на самом деле Христа вовсе не было, а вся легенда или миф о Христе есть не что иное, как оккультное и эзотерическое изложение некоей мистерии, когда-то имевшей место в подлунном мире. Это изложение постепенно низложилось до степени простой легенды или сказки, утратив и забыв свой когда-то существовавший и ныне уже скрытый внутренний смысл... Таковы были его взгляды.

Вообще у него с Христом были нелады... Он вовсе не желал за ним признавать какое-то особенное значение в христианском смысле, и ограничивал его роль ролью некоего «эона»²⁵, промежуточного демиурга... Не скрывал и того, что та Мистерия, которую он сам задумал, должна была быть более существенна и солидна и сопровождаться более существенными результатами, чем та, которую осуществлял Иисус. Тут едва ли не было нечто вроде конкуренции: ведь для нас, друзей Скрябина, не было секретом, что наш гениальный друг себя самого считал именно мессией, и нередко, при всей своей деликатности, «проговаривался» об этом предмете. Уже потому ясно, что о христианстве тут речи быть не могло.

Более того, чрезвычайно редко можно было слышать от него слово «Бог». В его системе этого слова не было... и только когда он стал выписывать свое «Предварительное действие», ему пришлось иноска-

зательно употреблять некоторые синонимы, вроде Предвечного, Бесконечного и т. п. Гораздо лучше у него были отношения с символами вроде Прометея, Люцифера и Сатаны. Его теология была лишена существенного качества обычной религиозной, и в том числе христианской, мифологии: именно дуализма божества, тот самый «принцип единства», который царил над всею мыслью Скрябина, обращая его систему в схематическое построение, не выносил одновременного присутствия двух богов, доброго и злого, даже двух начал, добра и зла. Все было едино. И зло было только постольку, поскольку; в каждый период жизни расы свое зло и свое добро.

— Бывают периоды в жизни человечества, когда убийство есть именно добродетель и убиваемый испытывает при этом величайшее наслаждение, — говорил он так убежденно, точно сам когда-то бывал при таком положении дел и ему самому случалось «испытывать удовольствие быть убиваемым».

Тот злой дух, который играет такую гнусную и печальную роль в христианской теодицее, у Скрябина был совсем не плох и даже до известной степени не лишен симпатичности. Это был именно «творческий дух», тот самый, который все творит, от мира и до «Поэмы экстаза». Уже это одно награждало его всяческими симпатиями со стороны Скрябина. Это и был «Сатана, Люцифер, Прометей, Дух огня», как диктовал мне сам Александр Николаевич при составлении мною разбора к «Прометею».

— Сатана — это дрожжи вселенной, которые не допускают быть всему на одном месте, это принцип активности, движения, — пояснил он.

На долю Бога ничего не оставалось, ибо творение мира явно было, по Скрябину, делом Сатаны или Люцифера. Бог у него занимался только пребыванием в ничто...

Вся психология и психика Скрябина, как я его в эти годы наблюдал, была решительным отрицанием христианства, его морали, его догмата, его даже «психического настроения». Созерцательности Александр Николаевич был вовсе чужд: этот страшно подвижный, как мальчик, в свои сорок лет человек не был в состоянии смирно сидеть на стуле полчаса, он непременно вскакивал и бегал по комнате, он весь казался наполненным жизнью. Тут далеко до подвигов вроде стояния на камнях или на столбах и иных фокусов христианского аскетизма. Он презрительно и скептически относился к аскетизму, он любил жизнь, любил чувственную красоту ощущений, их переизбыток, их роскошь, любил утопать в море ощущений...

— Все должно быть изжито, — говорил он нередко, — всякое ощущение есть источник познания и потому ценно. Отказ от ощущения, или аскетизм — это большая ошибка. Надо изжить ощущение, чтобы оно перестало интересоваться, отойти от него. — И он приводил иллюстрацию из области музыки: — Как вот для музыканта, если он уже достаточно развит, то его не интересует и не удовлетворяет, например, какой-нибудь вальс Штрауса. Меня вот теперь вся классическая музыка не удовлетворяет. Но это не значит, что я от нее воздерживаюсь. Просто она мне не нужна. Так и человек в известный момент развития перестает нуждаться во многом, что раньше ему было нужно и необходимо.

Он любил причудливость настроения, его экстравагантность, особенно любил острые оттенки эротизма. Именно в этом смысле и на основании только что говоренного я когда-то его наименовал в своей книге «Скрябин» «сатанистом». Психологический тон сатанизма, то есть нечто вполне конкретное и научное, а вовсе не какой-то мистический, туманный термин, — этот самый психологический тон сатанизма был у Скрябина и доминировал. Напрасно потому возражали мне «скрябиниане» разных толков с Б. Шлёцером во главе. Конечно, я не имел в виду думать, что Александр Николаевич реально «напускал чертей в комнату», когда писал Девятую сонату, как думает приписать мне Шлёцер и как обиделись за Скрябина «скрябиниане» в 1916 году²⁶: до таких вещей вообще я никогда не доходил. Но что он был весь во власти фантастических сатанических образов и настроений средневековья — это для меня реально ясно.

Средневековья вообще было немало в Александре Николаевиче. Он открыто предпочитал его новой культуре, открыто любил эту мрачную фантастику больше, чем «плоский свет новой культуры». Он даже доходил до мелочей. Свечи предпочитал электричеству: «У них живой колеблющийся свет, а этот мертвый». Ненавидел железные дороги, вообще был в высшей степени реакционен в этих житейских делах. Но, увы, только в теории. А на практике он не был даже настолько прямолинеен, как С. И. Танеев, который все-таки всю жизнь упрямо и последовательно прожил без водопровода и электричества. Александр Николаевич на деле и в жизни очень не прочь был попользоваться услугами «культуры электрического века».

Любопытны были его политические взгляды, которые раскрывались для меня постепенно. Когда-то Александр Николаевич не был чужд влияний социализма: первые этапы идеи Мистерии были сильно

окрашены в какие-то странные, несколько фантастические, но социалистические тона. Когда-то он мечтал не о «конце мира», как потом, а о «празднике человечества», который вовсе не думал оканчиваться всеобщей гибелью «от избытка ощущений».

В его первичном плане, насколько я мог сообразить из довольно сбивчивых его указаний, просто дело шло об искусстве как преобразующем факторе жизни, как об одном из путей к установлению «счастья на земле», как о новой религии для человечества, идущей на смену старым мифам и богам. Но потом Скрябин совершенно изменил эту позицию — сам впад в мифотворчество в крайней, предельной степени...

В бытность за границей он сблизился с Г. В. Плехановым и вел с ним частые и длительные беседы (они жили рядом). Все эти влияния потом откристаллизовались в том, что он признал за социализмом значение той необходимой для человечества в его жизни эпохи, когда «материализация достигает полной меры». Это было «необходимо», но это не было, по Скрябину, заключительное и конечное нечто, а только переходный этап «вроде необходимого зла» (!).

А реально он был, как я наблюдал, в сущности чрезвычайно политически консервативен. Политические идеалы у него почти отсутствовали в ту эпоху, когда я его знал, потому что вообще его «идеалы» относились к столь отдаленному времени и связаны были с «концом мира» — в этом собственно и заключался его «политический и социальный идеал». Отсюда проистекал и его консерватизм, и его полная незаинтересованность в каких бы то ни было переворотах, кроме тех, которые «ведут к концу». Все это было им как бы предвидено, но оценивалось совершенно по-иному.

В скором времени, к середине зимы 1912 года, я почти совершенно свыкся с тем скрябинским кругом, в который попал и где стал своим человеком. Круг жил изысканной, но замкнутой жизнью, весь в своих интересах, вращаясь около Скрябина и его творчества. Скрябин-музыкант для всех нас был самое ценное, его музыку, его творчество мы любили с предельной страстностью, и тут все было вполне искренне. А его философию, его идеи и мысли мы любили постольку, поскольку они способствовали его творчеству, поскольку они вдохновляли его. Трудно казалось это отделить одно от другого. Так, по крайней мере, я тогда думал. Как ребенка оберегали мы все Александра Николаевича от неприятных и тревожных ощущений, которых в эту пору было немало. Разрыв с Кусевицким, его послед-

ствия, которые долго еще сказывались, неприязненный тон многих московских и питерских рецензентов, еще не вполне установившееся отношение «света» к Татьяне Федоровне — все это нервировало и без того нервного Скрябина. Много неприятностей доставляли ему «отзвуки» из мира его первой жены, которые нет-нет да и проявлялись в той или иной форме. С консерваторией у него в это время были отношения неприязненные: наши консерваторы и «директоры» Музыкального общества его не жаловали, его вещей там не играли, несмотря на старания Э. Купера и М. К. Морозовой. Но пока Скрябин был «с Кусевицким», вопрос об исполнении его сочинений осложнялся еще тем, что тут была конкуренция учреждений. М. К. Морозова была уже, по его представлению, «во враждебном стане», в рядах сторонников первой жены. Купер ненавидел Кусевицкого, и от всего этого хаоса взаимоотношений страдал Александр Николаевич. Мещанство руководителей консерватории дошло до того, что они как-то раз прислали ему, как ни в чем не бывало, «почетный билет» на симфонические концерты — «А. Н. Скрябину и В. И. Скрябиной» — очевидно, совершенно игнорируя новые семейные положения и Татьяну Федоровну. Конечно, сделано было это «с расчетом», и таковой оправдался: Александр Николаевич негодовал и бесился, Татьяна Федоровна мрачно молчала, и вообще неприятность была достигнута. Александр Николаевич, впрочем, после каждого такого события довольно скоро успокаивался и принимал, что это все в порядке вещей.

— Удивительная людская мелочность, — говорил он уже «академическим» голосом.

— Да, да, — шутил доктор, — трудновато вам, Александр Николаевич, будет вести русское музыкальное общество к Мистерии.

Лицемеры из этого мира первой жены не подавали ему руки, не говоря уже о Татьяне Федоровне. Обостренность отношений привела к тому, что Александр Николаевич, опасавшийся нарваться на неприятность, стал сам более осторожен в сношениях с людьми, нежели это было по отношению ко многим нужно, и прекратил сношения со многими людьми просто по подозрению в принадлежности их к той партии. Такая судьба постигла, например, профессора Э. К. Розенова, который сам ничем не проявил своего отношения к Скрябиным, а раньше был ему большим и близким другом...

Кусевицкие тоже сильно осложнили атмосферу. Скрябин, чуткий и деликатный, никак не думал, что разрыв отношений официальных и

с одним только С. А. Кусевицким должен повлечь за собою и разрыв отношений личных и вообще всякие сношения.

На каком-то концерте он, встретившись с Н. К. Кусевицкой, пошел к ней, желая поздороваться, но надменная дама уплыла от него, не подав ему руки. Ему стало совершенно неясно, кто в этом мире против него и кто за него. Родственники Кусевицких все стали под подозрение, а их было много.

Рецензенты доставляли тоже массу неприятностей Скрябину, и не только ему, но еще в большей мере — Татьяне Федоровне. В то время его определенных сторонников в прессе было немного: я и Держановский*, ибо позиция Ю. Энгеля** была уже сильно колеблющейся, а вся популярная пресса была в руках врагов, Сахновского и Курова. Некоторые статьи этих врагов, так же как и в Петербурге статьи Коптяева и Бернштейна, вызывали крайнее негодование Скрябина, и действительно способны были его вызвать. Газетная ругань дошла в статьях Коптяева и Сахновского до крайнего предела — эти писатели изощрялись в оскорбительности выражений по адресу композитора, а Сахновский даже нарочно стал выставлять в противовес Скрябину — Рахманинова как истинного гения, и этим противопоставлением сильно повредил отношениям двух бывших товарищей. Но даже и сочувственные отзывы прессы иногда раздражали Александра Николаевича.

— Как это они так иногда похвалят, что совсем не за то, за что нужно, — говорил он. — И видно, что они вовсе не чувствуют того, что надо...

Вообще, впрочем, он презирал «эту» прессу, хотя она ему и досаждала. Часто со смехом он вспоминал курьезные случаи из прошлых отзывов о нем, вспоминал о безграмотности провинциальных рецензентов, об американских критиках, хотя об Америке у него вообще воспоминания были не очень приятны, но эти эпизоды с рецензентами всегда приводили его в прекрасное состояние духа.

Он любил вспомнить и рассказывать, как в Нью-Йорке, например, наибольший успех имел его «Ноктюрн для левой руки». После концерта его осаждали интервьюеры из газет и фотографы, требовавшие снять фотографию с его левой руки. Хотя Александр Николаевич и

* В. Держановский — выдающийся музыкальный деятель и редактор еженедельника «Музыка».

** Ю. Энгель — музыкальный критик, писавший в «Русских ведомостях».

отказал в приеме и в съемке, но на другой день в газетах все-таки были и интервью и изображение «левой руки». Интервью было озаглавлено «У казака-Шопена».

Там подробно говорилось о том, что «казацкий» композитор Скрябин принял их, как полагается, «в роскошном кабинете» и сказал, «размахивая левою рукою...» (в скобках стояло пояснение: «рукою ноктюрна — with nocturn's hand»). Что «сказал» Скрябин, уже описанию не поддается, ибо его спрашивали его мнение и об Горьком, и об японской войне, и об Льве Толстом, и о чем только не спрашивали...

Когда потом исполнялись в концерте сочинения М. Ипполитова-Иванова, то рецензент нью-йоркской газеты писал: «Только что мы познакомились с сочинениями одного русского — Скрябина, как сейчас нам приходится знакомиться с произведениями его соотечественника — м-ра Ипполитова-Иванова. Последний в своих сочинениях *стремится к тому же, к чему и Скрябин, но достигает этого иными, более простыми средствами*».

И рассказывая это, и показывая рецензии, Александр Николаевич хохотал самым искренним смехом.

— А все-таки Америка имеет большую будущность, — прибавлял он. — Там сейчас очень сильное мистическое движение.

— Ну уже эта твоя Америка, — скептически вставляла Татьяна Федоровна, — у нее были особенно неприятные воспоминания об американской «мистике»: из-за нее и Александр Николаевич принужден был покинуть Штаты, — отвратительная прозаическая страна, и никакого у нее будущего нет.

— Нет же, Тася, — ласково оправдывался Александр Николаевич, — ты не понимаешь. Теперь нет, а скоро будет, так должно быть.

— Татьяна Федоровна против Америки потому настроена, — разъяснил он мне, — что ей там с первого раза не повезло, с первой секунды, можно сказать... Можно рассказать, Тася? — спросил он.

И, получив довольно неохотное согласие, он рассказал, как Татьяна Федоровна ехала к нему, уже находившемуся в Америке, через океан, а он вышел по телеграмме встречать ее на пристань. Это было еще «на заре любви», и надо было, кроме того, учесть, что Татьяне Федоровне очень трудно было вырваться из Европы и осуществить эту поездку, вызванную, очевидно, огромным напряжением взаимного чувства... Но пароход, на котором ехала Татьяна Федоровна, опоздал, время шло, а его все не было. В ожидании Александр Николаевич

вич отправился в буфет и начал там от нечего делать что-то есть, пить и закусывать. А так как времени для этого питья и закусывания было слишком много, то не замедлили сказаться результаты.

— И вот, когда пароход появился, — рассказывал Александр Николаевич, — и Татьяна Федоровна должна была испытать всю радость встречи, у меня цилиндр был уже на затылке и внешний вид вообще в высшей степени независимый и даже воинственный...

И он от души смеялся, вспоминая, как недовольна и огорчена была этой «встречей» Татьяна Федоровна.

Я в точности не знаю, что собственно произошло у Скрябиных в Америке, но Александр Николаевич обвинял во всем Сафонова и Веру Ивановну. Видимо, дело было так, что Александр Николаевич с Татьяной Федоровной уже были известны как «Скрябины», а тут вдруг появилась Вера Ивановна — тоже Скрябина и тоже жена. Любознательные в таких делах янки попросили объяснений у Сафонова, который дал их вовсе не в пользу Александра Николаевича, что и было в сущности «формально истинно». Итоги легко представить, зная американские нравы в этой области. Вдобавок, кажется, Вера Ивановна играла там еще его же сочинения²⁷. Это его особенно вывело из себя.

— А все-таки, там очень много интересного именно в смысле настроений... Там сейчас организуется и литература и, наверное, будет и музыка со временем. Один такой автор, как Эдгар По, много стоит.

На чем базировались мистические упования Александра Николаевича на Америку, трудно сказать. Вернее, тут были какие-нибудь влияния Блаватской; вообще у него, видимо, была рядом с реальной Америкой еще какая-то «идеальная Америка», вроде его идеальной Индии. Но как он ни защищал Америку, а тут же признался:

— А у меня в Америке скандал был... «Ноктюрн для левой руки» там пользовался особенным успехом, его всегда просили на бис. И вот я как-то вспомнил, что у меня был сочинен такой очень лихой вальс для левой руки, вроде Штрауса, с виртуозными пассажами, с октавами, *ужаснейший!* Это я сочинял для практики левой руки, когда она у меня болела и вообще когда я был светским человеком.

Скрябин засмеялся — его «светский период» был для него теперь всегда поводом для улыбки.

— И вот я решил для американцев сыграть этот вальс — думаю, ну что же — в каком-то американском городке, ведь даже не в Нью-Йорке и не в Чикаго, посмотрю, *что будет*. И вот сыграл — и такой был

сокрушительный успех, что большего уже и быть нельзя. И вдруг через этот рев и аплодисменты я услышал один пронзительный свисток... Оказалось, что это свистал один из моих знакомых, русский, который случайно был в этом городе и пошел послушать концерт. Так вот, оказывается, он возмутился, ему стало за меня стыдно... И мне тоже тогда стало стыдно, и я уже больше никогда этого вальса не играл.

— Вот видишь, Саша, — сказала Татьяна Федоровна наставительно, — один только порядочный человек нашелся, да и тот оказался москвич.

— Нет, ты не понимаешь, — упрямо настаивал Александр Николаевич. — Мне надо будет, вот увидишь, скоро поехать в Америку вновь.

— Ну поезжай, только я тебе не товарищ. Отвратительная, ужасная страна, Леонид Леонидович, — почти жалобно говорила Татьяна Федоровна. — Вообразите себе по уровню понятий и по интересам какой-нибудь Царевококшайск, только увеличенный в миллион раз и снабженный всеми атрибутами техники и цивилизации... А все-таки тот же Царевококшайск...

— А что, Бельгия разве лучше? — парировал Александр Николаевич. — Такое же мещанство и такое же малое понимание. Европа теперь будет все равно угасать — в этом ее теперешняя роль, а Америка еще имеет шансы развития в будущем.

Концертная деятельность у Александра Николаевича развивалась в эти годы сильно. Его концертными делами ведали Ф. Б. Кейль и Андрей Андреевич Дидерихс, который был с ним в очень дружеских отношениях. Александр Николаевич был очень большого мнения о ширине натуры последнего и считал, что он может быть способен на самые альтруистические начинания. Помню, что раз, в тот период, когда мы с ним увлекались ультрахроматическими перспективами и всякими тонами между звуков темперации, Скрябин решил, что именно Дидерихс должен быть тем, кто построит такой инструмент с новыми звуками. И он был в высшей степени удивлен и огорчен, когда Дидерихс ему сказал, что это недостаточно выгодно и не может себя окупить и потому он не может это сделать.

— Кто же будет на этом инструменте играть? — сказал он. — Вы или Леонид Леонидович? Да и то, пожалуй, еще не сможете... Да и кто вас слушать на нем станет?

Скрябин любил только свои выступления в больших городах, в Москве в Питере, за границей. Любил, хотя и волновался, и сердился

на себя, и жаловался, но все-таки общий итог был какой-то положительный.

Перед концертом он невероятно нервничал, всегда говорил, что у него болит рука (правая). «Я сегодня, наверное, оскандаюсь» — это была его постоянная фраза перед концертами.

Уже в артистической он был всегда как-то особенно бледен, и хотя, подходя к зеркалу, всегда «приосанивался», но видно было, что он очень волнуется...

Раз он мне сказал:

— Что в этом волнении нехорошо, так это что мускулы слабеют, силы нет. И как глупо это! Ведь я в сущности *перед самим собою* волнуюсь... Ведь не перед публикой же? И вообще, какая это гадость! — эти выступления... Пора их кончить! Я вовсе не для этого сделан, я вовсе *не пианист*... Надо сделать так, чтобы уже другие меня играли...

Но когда другие его играли, обычно он бывал недоволен, неудовлетворен, даже часто огорчен той «далекостью» от понимания, которая нередко обнаруживалась даже в игре наиболее к нему приверженных и любящих его музыку пианистов. И тогда он начинал понимать, что он сам — пианист, и даже очень пианист.

— Как странно, ведь у них *техники* нет. Я все думаю, что я не пианист, и ведь действительно, как я играю? Разве так пианисты играют, разве так занимаются? Между делом, кое-как? А ведь оказывается, что у меня лучше техника, чем у всех них. Даже *простая техника лучше*, не говоря о другом. *Они звука давать не умеют*...

Между прочим, Александр Николаевич всегда считал и много раз говорил, что концертное исполнение «разлагает технику» и ее потом надо восстанавливать медленным проигрыванием.

— Сыграешь раз пять в концертах — и вещь уже испорчена. Надо опять *так* ее играть.

И он показывал, как ее надо играть, выигрывая каждую ноту, в нарочито медленном темпе...

Самый процесс выступления в концертах в это время уже настоящим образом «мучил» Александра Николаевича.

— Ведь какое, в сущности, гнусное это занятие, — говорил он мне. — Если бы не этот презренный металл, то я ни за что бы не выступал больше раза в два года, просто чтобы исполнить новые сочинения... И притом я собою недоволен: я волноваться стал, когда играю, — недовольно сообщал он.

— Вот раньше, когда мне лет двадцать было, какой я *нахал* был: все-то мне нипочем, прямо трын-трава. Ведь подумайте, мальчишкой в Париже выступил со своими сочинениями, и нимало не волновался.

— Чем же вы это объясните? — спросил раз его я.

— Прошлое давит, — сказал Александр Николаевич. — Сейчас я уже должен себя оправдать, я не могу сыграть как-нибудь...

Бледный и несколько растерянный, выходил он на эстраду и часто комкал первые исполняемые вещи. Разыгрывался он систематически только к концу, почти что к бисам... Татьяна Федоровна в это время обычно уже никогда не сидела в зале, она очень волновалась за него и предпочитала оставаться в артистической.

— У меня сегодня нет этого, такого, «победоносного» настроения, — обычно жаловался он в первом антракте. — Нет, я недоволен собою...

— Да нет же, Саша, — вставляла своим грассирующим голосом Татьяна Федоровна, — ты прекрасно играешь сегодня, и вовсе ты не не в ударе.

Слова ее звучали всегда литературно и по-академически, как официальное утешение.

Обычно в антрактах его окружали его знакомые, «не друзья». С этими особенно бывало ему трудно, и он не находил слов отвечать на их иногда нелепые комплименты. Я помню, раз вошли в артистическую два генерала бравого вида — это были какие-то из бывших учителей Александра Николаевича по корпусу, гордые ныне своим «воспитанником».

— Превосходно сочиняете! — уверенно и ободрительно произнес один из них.

Александр Николаевич, улыбаясь, потирал руки своим привычным жестом и рассеянно смотрел.

— Вам нравится? — проговорил он неопределенно.

— Какое это глупое положение — быть приветствуемым, — потом обычно он жаловался нам, — стой тут и кланяйся, и ведь ничего не выдумаешь сказать дельного.

Но мне все-таки казалось, что ему это «глупое положение» было не только приятно, но и необходимо. Александр Николаевич Скрябин не был из тех лиц, которые смогут выдержать в концерте, при исполнении, одиночество: им надо немедленное изъявление сочувствия. После исполнения своего очередного номера он нервно входил, почти

вбегал в артистическую, причесывался перед зеркалом, приглаживал свои усы и волосы, весь заряженный электричеством...

Татьяна Федоровна обычно первая его приветствовала.

— Чудесно, Саша, дивно! Ты у меня молодец сегодня!

А «Саша» неизменно был недоволен.

— У меня сегодня ничего не выходит. Я недоволен собою... Какая-то стена... Я не чувствую того, что мне нужно...

— Нет, это ужасно! — нервно дергался он, — скажите, доктор, как в зале? Хорошо слышно?

Его успокаивали разными методами, главным же образом уверениями в том, что все великолепно...

Были с Александром Николаевичем и случаи, как он говорил, «оскандаления» на концертах. Впрочем, надо отдавать ему справедливость, что они как будто его мало волновали. Он иногда задумывался во время исполнения и забывал, что играет. И низринувшись с высоты, часто не мог памятью найти то, что дальше надо было...

Однажды он таким образом сократил вдвое свою знаменитую поэму ор. 32, перескочив к репризе сразу вместо модуляции в экспозиции. То же было у него и при исполнении Седьмой сонаты, когда он скомкал и пропустил несколько тактов в конце разработки. При исполнении он часто изменял свой собственный авторский текст, некоторые из этих изменений стали для него привычными, так, например, он всегда оканчивал Четвертую сонату аккордом без написанных у него заключительных октав. В мазурках, прелюдиях и мелких вещах он очень часто в конце брал какие-то лишние арпеджированные аккорды, как бы «для заключения». Когда ему об этом говорили ригористически настроенные его музыкальные друзья, он обычно, оказывалось, не признавал этого.

— Как, разве? А я и не замечал... Ну, автору позволительно, — шутил он.

После концерта мы всегда были все вместе, сидели поздно, и часто у Александра Николаевича бывала небольшая «выпивка». Впрочем, надо заметить, что вообще Александр Николаевич редко и не сильно прибегал к этому наркозу.

— Когда-то мне это бывало нужно при сочинении, — говорил он. — Но сейчас мне это *уже* не нужно. Когда я писал Третью симфонию, у меня на рояле стояла бутылка коньяку, а теперь никогда ничего не стоит, как видите. Но все-таки *иногда* нужно бывает опьянение, чтобы преодолеть какие-то психические грани...

— Я теперь и так постоянно как в опьянении, — говаривал он. — Мне не нужно это, внешнее, это слишком материально и грубо. Нужно более тонкое опьянение, взорами, ласками, ароматами, звуками...

Слово «опьяненность» вообще он очень любил, и оно у него часто фигурировало как в речи, так и в обозначениях музыкальных настроений. И у него действительно часто бывал вид именно «опьяненный», какой-то вакхически томный, особенно в этом взгляде его полузакрытых глаз, когда он откидывался несколько назад и как бы созерцал что-то сквозь дымку...

Таким именно изображен он на большом сидячем портрете за письменным столом.

Пьяным я его почти никогда не видел. Только навеселе. И Александр Николаевич был очень «крепок» на вино. Раз как-то летом 1912 года мы, сговорившись, отправились в ресторан «Ампир» в Петровских линиях — Скрябин, Татьяна Федоровна, Подгаецкий, Богородский и Балтрушайтис и я. Мы сидели долго, и выпито было много. Александр Николаевич захмелел, и когда уже гасились огни в ресторане, он взял меня за руку и повел по темнеющему залу неуверенной поступью, говоря несколько не своим, «томным» голосом:

— Наступает час, когда *все должны быть знакомы друг с другом*. — И он начал здороваться с редкими посетителями ресторана, изолированно сидевшими за столиками, называя вместо своей какую-то «графскую» фамилию, а вместо моей — какую-то нелепую двойную...

Всякое такое опьянение было для него лишним стимулом к тому, чтобы вести разговоры на волнующие его темы — о его идеях, о его планах. И никогда он не терял при этом нити мыслей, не впадал в столь обычную «пьяную откровенность». Как был он деликатным и сдержанным, таким всегда оставался, никогда мы не слышали от него ни одного грубого или циничного слова, никогда он не впадал в порнографический стиль — все это органически чуждо было этой изящной душе...

Татьяна Федоровна в этих вечерних, послеконцертных сеансах обычно была более облигатным дополнением к общей картине, чем существенной частью. Ее изредка вставляемые речения и фразы имели обычно характер «формулировок» и редко вносили нечто новое. Ее молчаливое присутствие несколько стесняло иных ретивых друзей, и я замечал нередко, что, когда она уходила, разговор со Скрябиным оживлялся. Татьяна Федоровна была болезненна, часто болела у ней

голова, мучили мигрени, и она долго сидеть не могла вечером. «Настоящий» разговор обычно заводился уже в ее отсутствие.

Она была остроумна и очень ядовито находчива. Женщины «музыкального мира» ненавидели ее за эту ядовитость. Мне не казалась она ни особенно начитанной, ни особенно глубоко образованной. По-видимому, у нее было больше природной гибкости ума, чем знаний, и несколько неприкрашенная симпатия ко внешнему, большая доза тщеславия... В ее присутствии разговор у Александра Николаевича был мельче: вращался около конкретных вещей, около знакомых, их характеристик, с ее уст срывались импровизированные ядовитые замечания и меткие характеристики общих знакомых и музыкантов... Некоторые были предметом ее особенной нелюбви — таким доставалось часто, другие были иммунизированы симпатиями, и об них нельзя было говорить: Татьяна Федоровна их защищала весьма энергично.

В эти часы часто вспоминалось прошлое, то, когда она и ее брат жили еще в меблированных комнатах «Принц» в Газетном переулке и изучали там Скрябина, страшно волнуясь и споря друг с другом до ссор. В это время их навещали А. Крейн и А. Могилевский...

— Мне уже тогда ясно было, что Александр Николаевич выше Вагнера, — говорила Татьяна Федоровна.

Мне это и сейчас неясно было, но я уже молчал.

Когда-то она, экспансивная и фантастическая девушка, сама мечтала заняться композицией. Но встретив на своем жизненном пути солнце музыки, решила смириться и стать его сателлитом. Она больше не сочиняла и не играла почти никогда, хотя, по всей вероятности, у нее были большие к тому задатки. Она до ниточки знала все сочинения Александра Николаевича и тонко их чувствовала. Глаза у ней были острые, почти злые, очень темные, и трагическая складка на лбу и у губ, тонких и строгих. Она любила темные и желто-бурые цвета в платьях, улыбка у нее была деланная и натянуто-болезненная: потом я догадался, что она (о, женщины...) скрывала свои зубы, которые не были «*comme il faut*». Она никогда не хохотала, но я довольно часто слышал ее нервный повышенный голос, почти истерический, «с интонацией», — это бывало, впрочем, редко на людях, а большею частью доносилось из сакраментальных глубин квартиры...

Новые поклонники и члены нашего интимного кружка были — сосредоточенно-мрачный Балтрушайтис, который мог часами сидеть в одной позе в кресле, не сказав ни слова, человек, от которого всегда

ждалось какое-то очень веское слово, но он говорил это веское слово весьма редко и обычно в такой неопределенной формулировке, что над расшифровкой его требовалось думать, как над вещаниями пифийского оракула. Появился экспансивный Юлий Юлиевич Осберг, который служил в чайной фирме, но любил музыку Скрябина до безумия, — полунемец, полушвед, полуфранцуз по происхождению, но совершенно русский по привычкам. Появился Оскар Оскарович фон Риземан, музыкальный критик «Немецкой газеты», большой поклонник Скрябина и... Рахманинова.

— Вы нам портите всю музыку, Александр Николаевич! — говорил Осберг Скрябину. — Я когда-то плакал над Бетховеном, а теперь не могу после вашей музыки ничего слушать — все пресно и скучно.

Александр Николаевич радовался этим проявлениям своей «победы над миром». Для него самого это самое «испорчение своей музыкой» давно стало свершившимся фактом.

В связи с разрывом с Кусевицким появился А. И. Зилоти, который решил «взять» Скрябина и монополизировать его исполнение, как раньше это хотел сделать Кусевицкий. А. И. Зилоти был человек по существу совершенно иного века, иных вкусов и направлений, чем Скрябин, — я никогда не мог понять, как этот человек века Чайковского мог искренне увлечься Скрябиным и его музыкой. Притом скепсис мой увеличивался оттого, что никогда раньше, до разрыва с Кусевицким, Зилоти не обнаруживал ни малейшего интереса к Скрябину. Я знал, что в Питере концерты Зилоти конкурируют с концертами Кусевицкого... «Неужели и тут только расчет, купля-продажа?» — думал я.

Шумливый, высокий и нескладный, А. Зилоти всегда вносил шум и оживление. Его замечания не были всегда к месту, но всегда произносились авторитетно и веско. Он был плохим дирижером, но вообще недурным музыкантом, хотя старомодного типа. Александр Николаевич, который вообще всегда больше слушал свои собственные мысли, чем реальную музыку, почему-то казался вполне доволен исполнением Зилоти, которого сильно бранила пресса.

— Конечно, это не так тонко, как у Кусевицкого, — соглашался Скрябин, — но у Александра Ильича зато есть другие достоинства.

Казалось, он хотел как-то оправдать Зилоти и его дирижирование перед самим собою.

Зилоти исполнил «Прометея». Это было довольно ужасно. Скрябин, сидевший в середине оркестра за фортепиано, конечно, не слы-

шал половины... мы молчали, но не хотели его огорчать: замена Кусевицкого на Зилоти была явно не в пользу Скрябина. Александр Николаевич тщетно пытался выудить несколько «преимуществ» нового своего исполнителя.

— Зато у него нет этих разрывов, этого отсутствия линии, — говорил он мне, — у Зилоти все слитно, вообще он куда лучше музыкант, чем этот...

Но я думаю, в глубине мысли он прекрасно видел, что это «не то». В оркестре когда-то начинавшего у Кусевицкого проясняться «Прометей» водворилась невероятная каша, в ряде моментов не было возможности ничего разобрать. Я, как сидевший впереди, мог только констатировать, что вместо «прометейских гамм» оркестровое «духовенство» жарило самые простые C-dur'ные, B-dur'ные, вообще смотря по инструменту, какие удобнее. А дирижер ничего не слышал...

Но тем временем А. И. Зилоти выказывал к Скрябину не только живейший интерес, а прямо бьющий через край восторг. Экспансивный и горячий, он выказывал это в гиперболических выражениях, совершенно иначе, чем Кусевицкий, который всегда соблюдал в восторгах какую-то торжественность. Скрябину эта простая экспансивность больше нравилась.

— Он такой славный, Александр Ильич, — говорил он мне, — он, правда, не хватает звезд с неба, и, конечно, он в моих планах понимает не больше, чем Сергей Александрович, но он по крайней мере не дипломат — у него все ясно, это такой *рубаха-парень*.

Как раз Александр Николаевич просмотрел, что у Зилоти этот самый облик рубахи-парня был не чем иным, как своеобразной и очевидно удачной дипломатией. Но вообще, после крушения Кусевицкого, за Зилоти в скрябинском мире держались, и про него говорить плохо был нельзя — в этом я убедился, когда в этом роде начал говорить доктор, по своему прямодушию, и я увидел, как окрысились и Александр Николаевич, и Татьяна Федоровна и в один голос дуэтом начали расхваливать Александра Ильича и его заслуги перед современной музыкой.

— Он и пианист превосходный, — защищал его Скрябин, — у него настоящая листовская техника. Правда, у него такой «материальный» звук — но это уже воздействие рубинштейновской манеры. И как он чудно читает с листа!..

Чтение с листа, бывшее слабым местом самого Скрябина, восхищало его в других. Но Зилоти действительно прекрасно «поглощал»

партитуры, чего нельзя было сказать про беспомощного в этом отношении Кусевицкого, который для этой цели держал специальных пианистов — читателей партитур.

— Впрочем, вообще я думаю *сам* начать дирижировать, — сказал раз Скрябин. — Как вы думаете, Леонид Леонидович, это будет хорошо?

— Надо сначала попробовать как-нибудь на репетиции... Я бы мог много такого показать, много совершенно *новых приемов*... Ведь у дирижеров так мало вкуса в движениях. Помните Кусевицкого? Надо, чтобы это было танцем под музыку... Притом *вот такие движения*, — он сделал ласкательное движение головой и взором по руке вбок — свой любимый жест, — дирижерам совершенно неизвестны... Мне кажется, у меня бы очень хорошо вышло, — наивно закончил он.

Я знаю, что Александр Николаевич действительно несколько раз порывался привести в исполнение это свое намерение дирижировать. Он говорил об этом с А. И. Зилоти, хотел, чтобы ему была предоставлена одна или две пробных репетиции. Но под разными благовидными предложениями, за которыми чувствовалось, в сущности, нежелание исполнить эту просьбу, опыт откладывался. Друзья боялись за Александра Николаевича, что он, уже человек с большим именем, вдруг «оскандалится» на пробе и выйдет нечто вроде композиторского дирижирования П. И. Чайковского, или того хуже. Зилоти самому было невыгодно выпускать дирижирование Скрябиным из своих рук. Так этот план и не состоялся...

В это время появились на горизонте скрябинского дома и братья Юргенсоны, Борис и Григорий Петровичи, ставшие издателями Скрябина на смену «Российскому музыкальному издательству» Кусевицкого. Наученный горьким опытом, Скрябин тут уже заключил все поаккуратному, написал контракт, который был, между прочим, формально значительно выгоднее, чем тот, который был у Кусевицкого. Александр Николаевич ободрился от этого, он реально видел, что он теперь уже не пропадет, что всякие ссоры с кем бы то ни было уже не опасны ни для него, ни для его дела.

Юргенсоны, впрочем, бывали у Скрябиных редко, так же, как и Александр Николаевич не так часто их навещал. Между ними водворились хорошие, дружеские, но не лишённые некоторой официальности, «деловитости» отношения. Это было гораздо лучше, чем то мнимое панибратство, которое было в отношениях с Кусевицким, но которое закончилось враждебностью.

Сочинения, писавшиеся этой зимой, были, кроме сонаты Седьмой и Шестой (из которых Седьмая предваряла Шестую), еще «Поэма-ноктюрн», Прелюдии ор. 59, Девятая соната, вскоре законченная. Все эти вещи были многократно комментированы нам Скрябиным, едва ли не каждый такт их по многу раз повторялся в исполнении и снабжался теми словесными намеками, которые иногда совершенно изменяют музыкальное восприятие. Скрябин придавал большое значение этим словесным дополнениям.

— Это почти как синтетическое произведение, — говорил он нередко. — Эти идеи — мой замысел, и они входят в сочинение так же, как звуки. Я его сочиняю вместе с ними... так же как текст в «Поэме экстаза»...

Седьмую сонату он комментировал и определял особенно часто и самыми разнообразными способами: «белая месса» — говорил он про нее, — в ней есть что-то торжественное и в то же время *жестокое*, *неумолимое*.

— Это совсем, совсем близко от Мистерии, — любил повторять он про нее.

Под его комментариями эти сонаты как-то расцветали и их музыкальное содержание разрасталось, делалось грандиозным, до устранительности огромным. Мы, его друзья, уже не воспринимали их «просто», а в свете и преломлениях этих комментариев, как какие-то рассказы о его Мистерии, рассказы бесконечно более совершенные, чем его теоретические попытки «растолковать Мистирию».

Эти колокольные гармонии в Седьмой сонате были теми самыми «к небу подвешенными» колоколами, которые звали народы мира к мистериальному действию. Он очень любил эти колокольные отзвуки, звучащие под его руками как бы в двух планах, близком и удаленном, так что не все звуки гармонии были равно сильны, а часть звучала ярко и реально, другая была отзвуком, как бы ответом первой...

Эта первая тема сонаты была тоже «темой воли», как и раньше в его почти всех сочинениях бывали непременно «темы воли». Он любил даже прослеживать сам их эволюцию от своих первыхopusов. Прототипом их он сам считал тему меча из «Нибелунгов».

— Какая это чудесная тема воли, — говорил он, но сейчас же прибавлял, как бы оправдательно для себя. — Но это, конечно, *в классическом плане гармоний*.

Тема воли была у него уже во Второй симфонии, она звучит со-

всем ясно в Третьей (финал), в «Поэме экстаза» она играет уже главную роль.

— В «Прометее» она уже как таковая и компонируется. И в Седьмой сонате она звучит более грозно и сурово, чем в «Прометее».

Александр Николаевич часто говорил мне:

— Правда, что «Поэма экстаза» как-то задумшевое, мягче, горячее «Прометей»? Он суровее, строже... А Седьмая соната — священнее и значительнее... Вот в этих гармониях отражается идея священности.



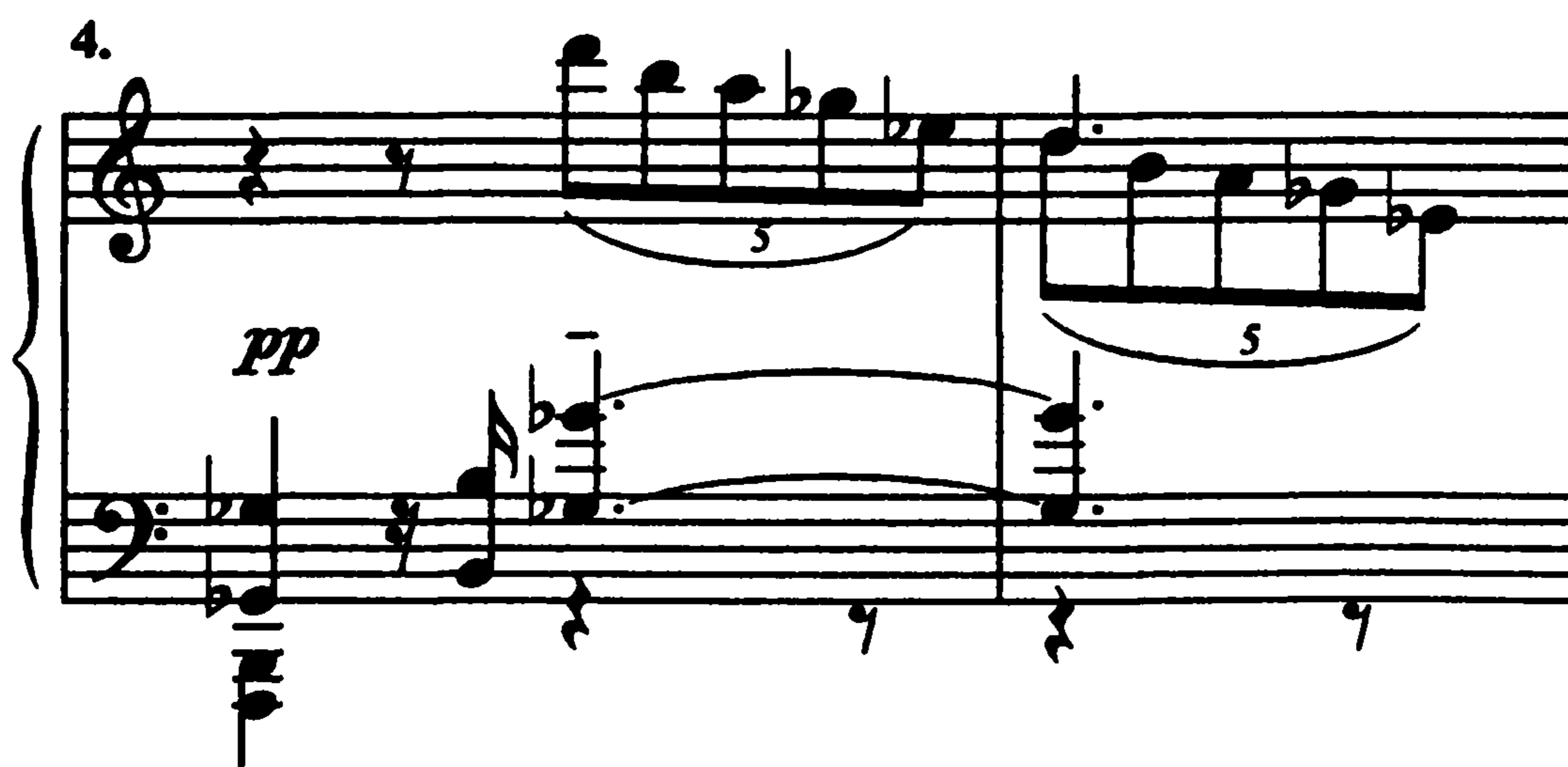
Вторая тема, выплывающая из мрака и величественности первой, трактовалась им как «полное отсутствие чувственности и лиризма».

— Это — чистая мистика²⁸...



— Она рождается отсюда... и обволакивается этими взлетами... этими волнами...

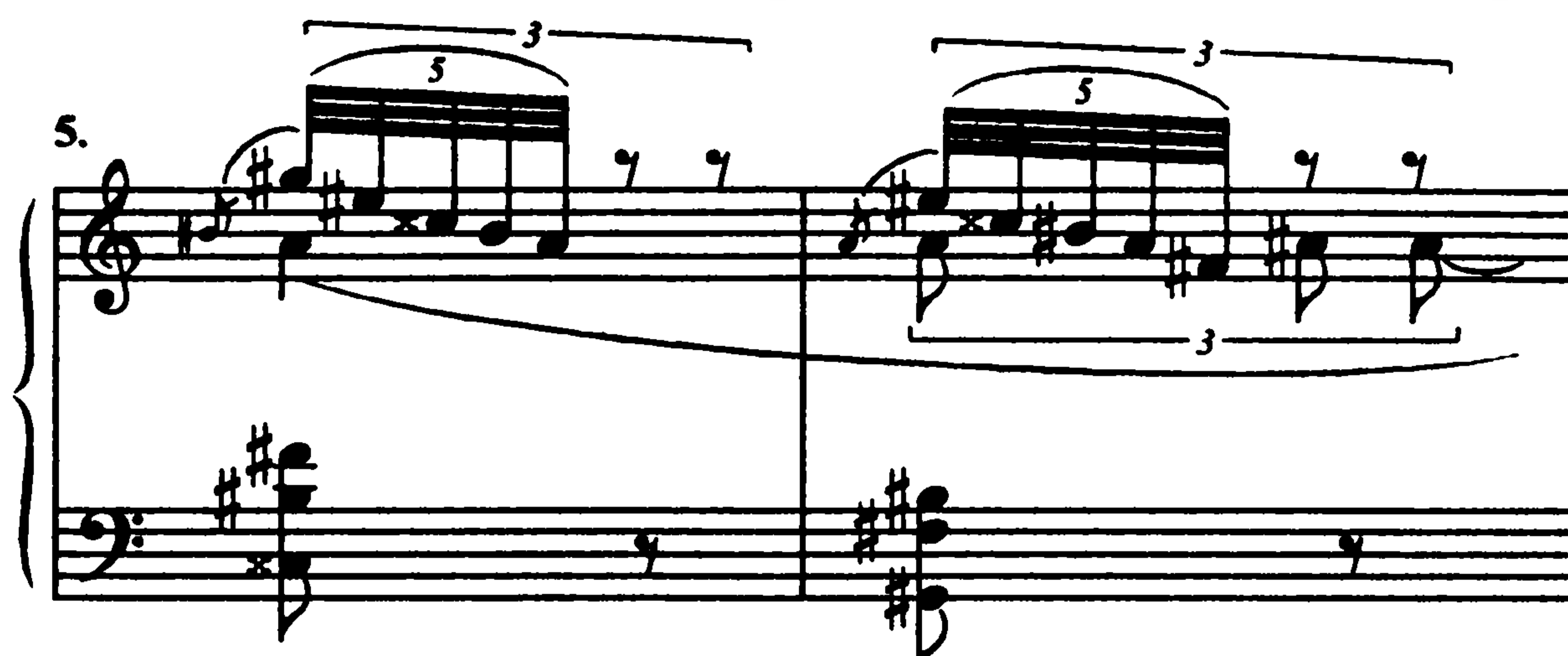
Затем... «все завлакивается тучами»... Это, конечно, была не «изобразительность», и ясно было из его слов, что «тучи» были не простые метеорологические тучи, а «мистические туманы», «лик солнечной воли застигается туманами...»



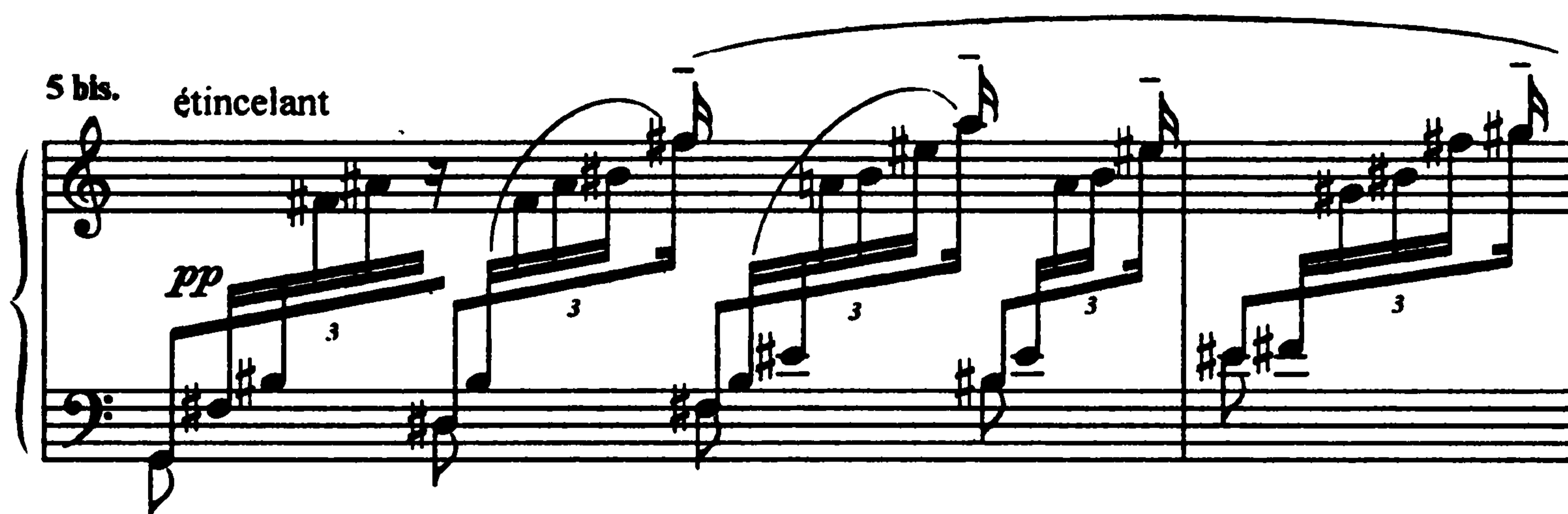
Затем — неожиданный «взлет»! Это было его любимое выражение, относившееся к этим быстрым фигурациям-мелодиям, направленным вверх или вниз, как бы «порхающим»... это были все вариан-

ты «духа летающего и порхающего» из «Поэмы экстаза», из «Etrangete» и «Энигмы»...

— Здесь максимальная окрыленность музыки, — говорил он на своем странном языке, соединявшем научные и «интеллигентские» термины с высоко-поэтическими, импрессионистическими выражениями.



— Это — искры, огненный фонтан... искрометный, — говорил он об эпизодах на стр. 6 (издания Кусевицкого), где арпеджии-форшлаги излагают и окружают тему будущего «танца». Когда он играл эти «искрометности» и «взлеты», то сам как бы собирался взлететь или рассыпаться искрами... Он напряженно дышал и подскакивал на стуле, точно в самом деле хотел отделиться от него, смотрел куда-то вверх, почти закинув голову...



Напротив, при эпизоде на стр. 8 он делал странное, «внимательное лицо», озираясь на своего собеседника...



— Правда, это странные гармонии?... Правда, как *странно*? —

спрашивал он. — Что-то сонное и кошмарное было в его тоне и во взгляде его словно галлюцинирующих глаз...

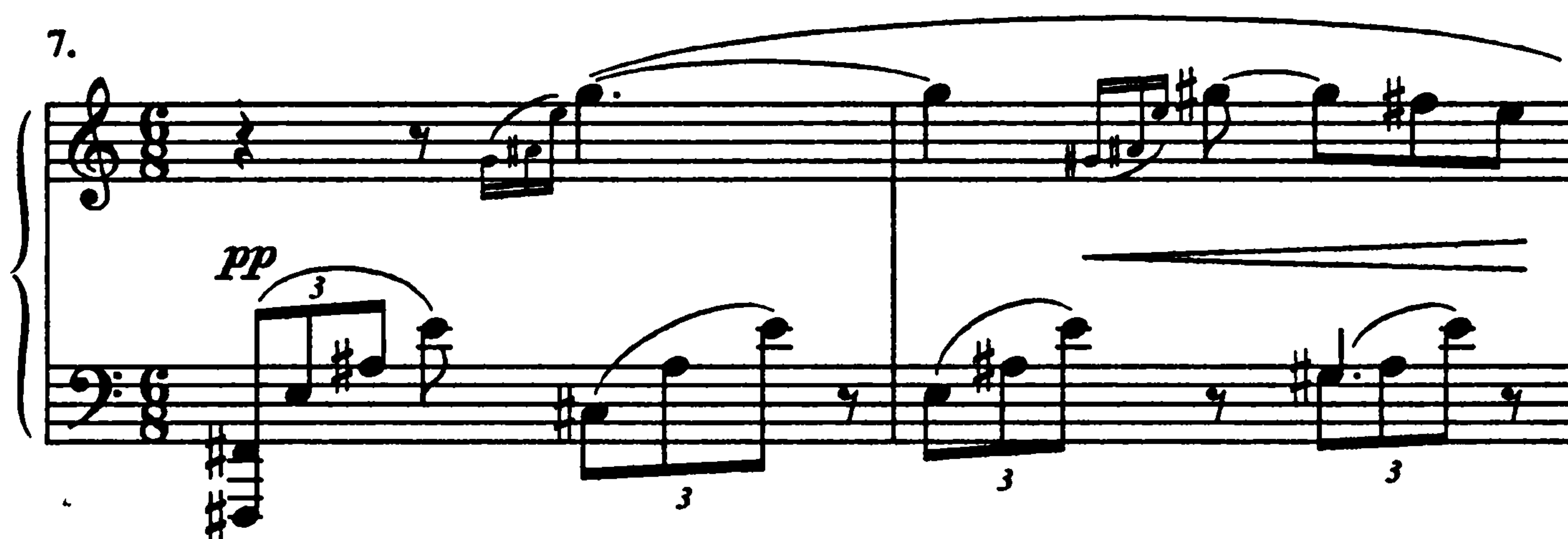
Затем шли «растущие звоны» (стр. 12). Он исполнял их с каким-то самозабвением. Это перед началом репризы. А сама тема в репризе должна была звучать как «архангельская труба» — правда, у него никогда не хватало силы, чтобы она так звучала, и он комкал это замечательное по музыке и по смелости гармоний место (стр. 13).

— Это священные гласы; возгласы при священном заклинании, — пояснял он.

«Волны обволакивали» вторую тему своими ползучими фигурациями в квартрах и терциях.

— Видите, как это изложено! — говорил он не без гордости про это место, один из замечательных памятников его фортепианного стиля (стр. 15).

Любимейшим его местом было начало коды, когда вторая тема излагается в «просветленном виде».



— Это — она же, но она тут в мажоре, — говорил он, фигурационно употребляя слово «мажор». Он означал тут, что в его «основной гармонии» «вторая ступень» была уже не понижена, было не *des*, а простое *d*. Это место он играл совершенно бесподобно, как-то едва касаясь пальцами, с минимумом внешней динамической экспрессии, но с какой-то затаенной внутренней экспрессией...

— Вот она постепенно окрыляется, — говорил Скрябин, начиная играть последующие развивающиеся «взлеты», когда в левой руке звучит тема «воли». И его правая рука действительно совершала какие-то взлеты...



Он их играл на самом деле так:



А тут наступает «vertige» — это полное головокружение... это уже вот что... — И он делал какое-то выразительное вращательное движение руками, долженствовавшее изображать этот «vertige» (стр. 19 en vertige).

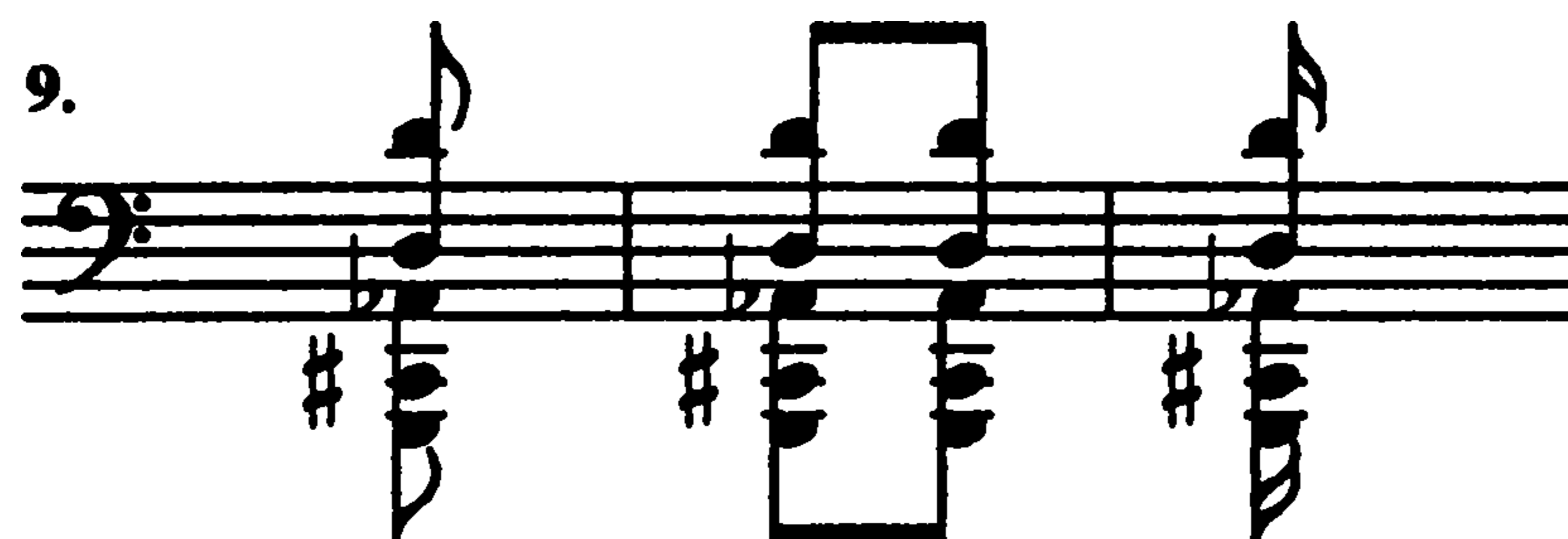
Затем шли «огненные искры», переходившие в тот грандиозный заключительный набат, во время исполнения которого Александр Николаевич уже по-настоящему подскакивал за инструментом...

— Это последний танец!.. Все должно кончиться, *изойти* танцем... И затем уже это *излияние*... — Об этом излиянии и его сакраментальном смысле я уже говорил.

Им заканчивалась соната.

В Шестой сонате он преимущественно комментировал отдельные моменты. Он ее не выучил по-настоящему, потому играл как-то отрывками, не так, как Седьмую. Его любимые места были эти «кошмарные звоны» и опять «взлеты»...

— Здесь уже не так, как в Седьмой сонате, — говаривал он, — это *бедовые* звоны... в них есть *нехорошее*...



Он играл их мрачно-отрывисто, при этом поглядывал в сторону как бы видя призрак, что-то из области этого *нехорошего*...

И затем он как бы отдыхал, купаясь в обольстительных звуках второй темы в ее «полном» виде, когда она как бы обрастает тематическими эмбрионами.

— Смотрите, как тут это разгорается, — говорил он, — все больше, больше *расцветает*!...

В Девятой сонате он с любовью останавливался на очень многих местах. Первая тема, которую он играл глухо, как бы издали, сосредоточенно и как бы внимательно, была для него тоже введением во что-то нехорошее...

— Это, конечно, путь в сторону, — раз говорит он мне. — Путь в сторону от Мистерии; это во мне художник сказывается... Но тут есть и от Мистерии, — немедленно оправдывался он.

— Она вся *бедовая*, эта Девятая соната, в ней есть такая *не-чисть*...

Потом он ее стал определенно именовать «черной мессой», — название, придуманное, если не ошибаюсь, А. Подгаецким.

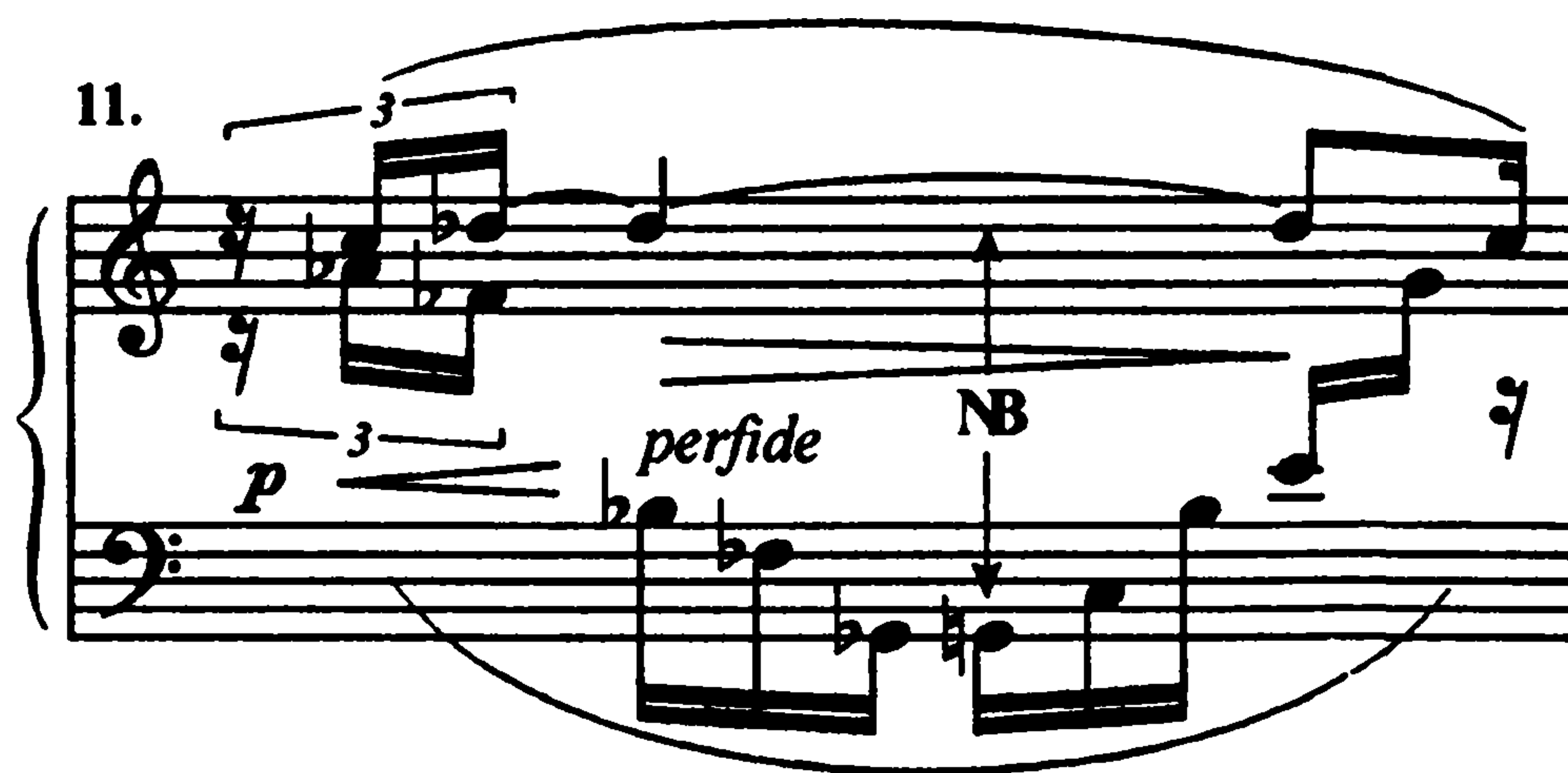
— Это почти уже не музыка, не мелодия, а разговор, это *закли-на-ние* звуками, — говорил он про речитативную первую тему. — Это все нельзя так играть *просто*, — пояснял он, разумея под «простым», оче-видно, обыкновенное пианистическое исполнение, — тут надо *колдо-вать* играя.

— Дремлющая святыня, — говорил он про вторую тему. — И кругом ее злые чары²⁹.



Чрезвычайно любимым местом из этой сонаты, которое он играл часто еще гораздо раньше, чем мы все получили стройное представ-ление о всей сонате в целом, было проведение второй темы на фоне нервно переменных фигурации правой руки. (стр. 5, 8-й такт). При каждом таком судорожном изменении ритма фигурации он сам как бы вздрагивал, словно пронзаемый электрическим током, а потом точно растворялся в небывалой неге...

— Вот тут такое любопытное *изменение настроения и ощущения* во время *одной фразы*, — комментировал он эпизод на стр. 8. — Это-го ощущения ведь нельзя рассказать словами, правда? — спрашивал он. — Но оно вполне ясно *из звуков*. Многие мистические ощущения нельзя рассказать в словах, но звуками они передаются... Вот почему музыканту путь *легче* (пример 11).



Репризу сонаты он играл скомканно, слишком торопливо, словно

торопясь прийти поскорее к кульминационной второй теме «с растробом», как говорил Подгаецкий про нее, — когда она проходит *ff*.

— Это — шествие злых сил, такой сон, или кошмар? или наваждение, — говорил Александр Николаевич. — Оскверненная святость — тут есть что-то *очень средневековое* в настроении, правда?

То «изменение настроения в течение одной фразы», которое он отмечал в Девятой сонате, было у него и ранее. Он сам указывал на аналогичный эпизод в «Прометее», когда тема, начинаясь в трагическом плане, переходит в «эротически-ласкательный».

— Это — скачок настроения, как в музыке бывает скачок, движение не по ступеням. Так и в плане самих эмоций может быть движение не по ступеням. Правда, совсем новое есть в этом *скачке!* — допытывался он. (Стр. 37 № 25 «*dechirant, comme un cri*» и потом — «*subitement tres doux*».)

Этот скачок у него не выходил из головы, и в его Восьмой сонате уже позднее мы встречаем опять тот же скачок, очень похожий на скачок в «Прометее» и даже почти тождественный по тематике. (Стр. 8 — *tragique* и далее *pp*).

Говорил он при этом часто и комментарии к прежним своим сочинениям. «Сатаническая» Девятая соната подавала ему повод к параллелям с «Сатанической поэмой».

— В Девятой сонате я *глубже всего прежнего соприкоснулся с сатаническим*, — говорил он. — Тут *настоящее зло*. В «Сатанической поэме» было другое. Там *апофеоз неискренности*. Это все притворство, фальшь... «Сатаническая поэма» гораздо *мельче* Девятой сонаты. Там у меня не Сатана собственно, а один из мелких бесов... А тут *дело серьезное*, — доканчивал он смеясь...

— В «Сатанической поэме» ведь Сатана собственно у меня имеет очень много салонного, он даже очень *любезный*, — пояснял Александр Николаевич. — А в Девятой нет ничего такого. Там *Сатана в гостях*, а тут он у себя *дома*.

И попутно Александр Николаевич комментировал «Сатаническую», в которой, между прочим, особенно упирал на «неискренность» всей концепции.

— Тут весь сатанизм в этой неискренности... У меня тогда еще не было теперешнего представления. Это — проще... — И Александр Николаевич играл оттуда известные аккорды, каскадами спускающиеся вниз, называя их «дьявольским хохотом».

— Он тут несколько литературный, книжный, Сатана.

Любил он играть «Энигму». Про нее он рассказывал следующую биографическую историю.

— Я написал ее и показал Татьяне Федоровне, — рассказывал Александр Николаевич, — и говорю: «Что это такое, ну-ка, угадай?»

Татьяна Федоровна вступила в разговор:

— И я сейчас же сказала Александру Николаевичу, что мне тут представляется: какое-то *крылатое* небольшое существо, не то женщина, не то насекомое, но непременно женского пола, в ней есть что-то колючее и извивающееся, какая-то членистость. И оно страшно увертливое, в этой увертливости есть большое кокетство. И никак его не поймаешь...

Александр Николаевич доканчивал этот «дуэт-рассказ»:

— И ведь вообразите, какое изобразительное свойство музыки! ведь *именно такое* что-то я и представлял, когда писал. Такое странное создание, оно все-таки из элементарных, должно быть... *Бедовое*, — прибавлял он свое любимое слово.

— И оно у меня часто встречается, — дополнял он. И Александр Николаевич указывал еще несколько «энигматических» произведений, два из которых писались как раз в это время: «Etrangete» и «Роете» op. 69.

В «Etrangete» он видел опять свою знакомую «энигму».

— Только тут она еще *склизкая* в довершение всего, — говорил он смеясь, — и ее совсем уже не поймаешь.

И он играл «Etrangete», причем все его лицо и жесты действительно очень наглядно изображали эту идею крылатого, членистого, женского существа, не то женщины-эльфа, не то насекомого, «вдобавок склизкую» и необычайно кокетливую, «бедовую». Особенно у него забавно выходил переход к репризе начала. После этих стремительных арпеджированных фигурации — внезапный, неожиданный переход к кокетливому началу.

— Как будто *и ничего не бывало*, — пояснял он лукаво, улыбаясь, точно он сам и был эта «энигма» или «etrangete»...

Он очень любил эти комментарии, развеселялся от них и возбуждался. Потом начинал бегать по комнате, а иногда даже, окончательно возбудившись, поставив стул посередине комнаты, делал вид, что собирается через него прыгать...

— Я ведь могу! — говорил он задорно, — *мы еще за себя постоим!* Когда-то я это очень хорошо умел!

Татьяна Федоровна успокаивала его не в меру (по ее мнению) ра-

зошедшееся веселье, которое, наверное, в ее представлении не гармонировало со званием величайшего композитора...

Комментировал он и «Прометей», и «Поэму экстаза», и ранние симфонии, причем все-таки было заметно, что чем дальше отстояло произведение по времени от данного момента, тем менее интереса оно в нем вызывало, тем равнодушнее был он к нему и к его комментированию.

Про Третью симфонию он рассказывал со смехом, как бы в виде иллюстрации к тому, как ему когда-то приходилось работать и в каких условиях (это было еще при Вере Ивановне — его первой жене). — Вы знаете, Леонид Леонидович, какая была атмосфера!.. Я, например, сижу и работаю над Третьей симфонией, даже помню — это как раз вторая тема финала была, а Иван Христофорович, — отец В. И. Скрябиной, тесть Александра Николаевича, — ходит в соседней комнате в туфлях и халате и приговаривает: «Кто знает, кто знает, — может, из него что и выйдет!»

— Правда, как это мило? — спрашивал Александр Николаевич. — А у меня тогда уже две симфонии готовые были и исполненные...

Про Третью симфонию он всегда все-таки говорил с любовью.

— Финал я до сих пор люблю по-настоящему, хотя он еще в классическом плане. В первой теме первой части есть нечто такое, знаете — *бетховенское*, — он сказал это не без некоторой иронии. — Только она инструментована еще не хорошо, — добавлял он.

Я как-то ему сказал, что меня не удовлетворяет особенно инструментовка начала *Adagio*:

— Зачем это вы поручили духовым, Александр Николаевич? Ведь это очень грубо, очень реально звучит...

— Я тут хотел, чтобы *был как бы орган*, — сказал Скрябин. — Удаленный орган — а для этого надо было духовые... Я тогда инструментовал по глазуновской системе, с удвоениями. Только в «Поэме экстаза» я уже стал прибегать к чистым тембрам.

Александр Николаевич любил рассказывать, какое счастье он испытал, когда впервые нашел тему финала Третьей симфонии.

— Это было в первый раз — я нашел свет в музыке, нашел это упоение, этот взлет, это *задыхание* от счастья... Вот помните, что у меня во Второй симфонии вышло — там я хотел света, да не мог еще его дать...

Я ему сказал, что вообще финалы его двух первых симфоний неудачны. Зная, что Александр Николаевич уже довольно-таки «ото-

шел» от своих первых композиций и сам к ним относился критически, я не думал, что он даже будет протестовать. Но, видимо, это «критическое» отношение разрешалось только автору, а у других оно оспаривалось; Александр Николаевич немного как бы обиделся...

— Ведь вы не думайте, что я написал этот финал в *таком* стиле, потому что не владел другим. Я *нарочно его так написал*, потому что мне хотелось, чтобы это было что-то *простое, всенародное*. Я бы мог ведь его написать так, как первые части, но мне это казалось неподходящим...

— Вообще, к Первой симфонии несправедливы, — вставила Татьяна Федоровна, — считают, что финал неудачен, а там бездна дивных моментов и самый хор прекрасен.

Я хотел сказать было, что и «общедоступности» и «всенародности» как будто не получилось в этом хоре, а просто получилась неудачная музыка в устаревшем стиле, но решил воздержаться, ибо явно все реагировали на это плохо. Александр Николаевич сейчас же как-то настораживался, когда слышал неодобрение хотя бы о самых далеких для него теперь собственных сочинениях. Сам же мог их критиковать...

Говоря о Второй и Третьей симфониях, он очень любил указывать на их контрапунктическую сложность.

— Здесь у меня по три, а во Второй симфонии даже четыре темы вместе соединены. И вы знаете, я никогда их не сочинял заранее так, чтобы они могли быть соединены, они сочинялись порознь, каждая в свое время, а потом как-то *сами соединялись*. Я показывал это тогда Танееву, а он не хотел верить, что они сами соединялись. Только в финале Третьей симфонии я сначала сочинил все темы в соединении...

«Поэму экстаза» он горячо любил до последнего момента. В его толкованиях она была почти *точным* следованием тексту стихотворной поэмы его сочинения. Читая мне вполголоса, но с выражением стихи этой поэмы, он всегда извинялся за некоторую их нескладность.

— Теперь бы я так не написал... это еще был опыт. Но и тут уже есть *новое в ритмах* стиха.

Он любил особенно конец поэмы, начиная с момента, когда появляются трели в духовых:

**Я вызываю вас, скрытые стремления,
Вы, утонувшие в темных глубинах духа творящего,
Вы, боязливые жизни зародыши,
Вам дерзновенье я приношу!**

— Это вот «скрытые стремления», — пояснял Александр Николаевич, играя трели терциями. — А тут уже *начинается Индия*, — говорил он играя дальнейший эпизод (стр. 84 партитуры, пример 34).

— Это вам должно нравиться, Леонид Леонидович, — сказал он мне, — вот эти вздохи перед последним подъемом... А потом начинается набат!

Пожаром последним объята вселенная.

Я раз спросил его, не находит ли он, что конец «Экстаза» звучит слишком *реально громко*, что он просто «оглушает», и входит ли это в его план?

Скрябин ответил мне:

— Нет, я не согласен. И *физическая сила* звука имеет значение. Иногда мне хочется, мне нужно таких звуков, чтобы стены рушились, по-настоящему, а не иносказательно.

Татьяна Федоровна присутствовала почти всегда при этих комментариях и изредка выражала свое «полное согласие», говоря фразы вроде таких:

— Да, это дивно, — или:

— Да, это замечательное место...

Этот хвалебный аккомпанемент, нечто вроде «аллилуйи» несколько не смущал, а, по-видимому, даже несколько «приподнимал» Александра Николаевича. Он вообще любил похвалу и расцветал, когда видел явные и внешние знаки почтения, восторга и согласия со своими мыслями. Я, грешным делом, был из всех друзей самый скупой на внешние выражения похвалы, зато доктор и в особенности А. Подгаецкий в этом отношении были прекрасны и все время громко восторгались.

В связи с писанием «средневековой» Девятой сонаты и ее кошмарными, сновидческими настроениями можно отметить интерес Александра Николаевича к живописи его друга Н. В. Шперлинга и известного Чюрлениса... Александр Николаевич раз даже пошел на выставку Чюрлениса и был очень ею восхищен. Странные, галлюцинаторные сновидения-картины этого художника его захватили, но все-таки что-то в нем было неприемлемо для Александра Николаевича.

— Он несколько слишком призрачен, — говорил потом Александр Николаевич, — в нем нет настоящей силы, он не хочет, чтобы его сон стал реальностью.

Князь Гагарин, сам рисовавший ярчайшие цветы, презрительно

отзывался об обоих художниках. Александр Николаевич, не любивший о некоторых лицах отзываться с осуждением, всячески извинял князя:

— Он ведь колорист, и в нем нет ни на грош настоящей мистики; ведь он и в жизни такой *реальный*, ведь вы знаете, Леонид Леонидович, какой он замечательный коммерсант! — прибавлял он с некоторым странным почтением, — прямо редкий в его сословии...

— Но он все-таки очень, очень тонкий человек и с таким большим вкусом. А Чюрленис и Николай Викторович (Шперлинг), конечно, не по нем.

Шперлинг писал дотошной, тщательно вырисованной графической манерой, иногда почти как миниатюрист. Его картины были всегда странны, непонятны, если угодно — мистичны, и в них действительно было что-то средневековое. Его «Черный» — уже упомянутый мною некий пророк или Зороастр — висел над письменным столом Скрябина и все время смотрел на него боковым, косым и неприятным взором, скашивая другой глаз на белый лотос... Скрябин его любил и как-то несколько боялся...

Потом Шперлинг подарил ему еще «Рыцаря Жиль де Ре». Рыцарь был изображен с выделившимся «астралом»; в этой маленькой картине Александр Николаевич восторгался выражением лица, жестоко-экстатическим. Я думаю, что эти картины и вообще весь Шперлинг не оказались без влияния на Девятую сонату с ее средневековьем, осквернениями святыни и прочими атрибутами inferнальной мистики. Больше всего Александр Николаевич жаловал картинку, где Рыцарь целует возникающую галлюцинацию средневековой Богоматери, — называлась она «*Tibi, purissima*» [«Тебе, чистейшая»], и Александр Николаевич восторгался тем, как изображено и схвачено «возникновение призрака».

В это время Скрябин был как бы Меккой для композиторов левого направления. Все левые композиторы носили ему показывать свои сочинения. Александр Николаевич мало любил эти рассмотрения и страдал от них. Еще раньше он при Кусевицком состоял членом жюри в «Российском музыкальном издательстве» и должен был просматривать присылаемые в издательство вещи. Это его сильно тяготило и удручало.

— Ведь ничто же из всего этого мне абсолютно не нравится! — жаловался он. — Я вовсе ничего в этой музыке не понимаю и не интересуюсь ею, — говорил он и... пропускал все, что ему присылали.

Но и по выходе его из жюри, сочинения ему приносили. Огромная

его деликатность заставляла его выслушивать все и делать формальные, по возможности мягкие замечания, но достаточно было автору исчезнуть, как он открыто начинал тосковать и жаловаться... Его более всего раздражало отсутствие стиля и «логики».

— Все должно быть логично, все должно иметь какой-нибудь принцип. Пусть это будет какой угодно принцип, но принцип должен быть — иначе это хаос, а не творчество!

И с трудом и напряжением (он плохо разбирал ноты) проигрывая отрывки из принесенных сочинений, он уже открыто их критиковал, ловя в них именно отсутствие «принципа».

Многое его просто удручало, в особенности грязное голосоведение и вообще грязь в гармонии. Однажды я ему принес фортепианные вещи Шёнберга. Он долго с ними сидел, проиграл их и не одобрил.

— Как это все убийственно *тускло*, — сказал он мне. — И заметьте, Леонид Леонидович, — добавил он, — ведь иногда многое зависит от одной ноты. Иногда гармония звучит жестко, а прибавить к ней одну еще ноту — и она сразу становится мягкой.

И он играл для примера шёнберговские гармонии со вставками «лишних нот», отчего они «мягчали».

— Все это грубо, материально и вообще ни к чему. Минимум творчества.

Я и сам согрешил и принес ему, в числе других, свои тогдашние произведения, зная наперед, что вряд ли что ему понравится, ибо они не были похожи на его сочинения, а скорее шли из иных источников. К моему удивлению, Александр Николаевич все-таки отметил несколько ему понравившихся эпизодов: в Трио ор. 4 и во Второй прелюдии из ор. 3 — впрочем, моего априорного мнения о том, что между нами согласия не будет, мне не пришлось менять.

В этом году приехал в Москву Гордон Крэг и ставил в Художественном театре «Гамлета». Скрябин, уже интересовавшийся как-то новыми течениями театра, хотя бы в плане их отрицания, решил отправиться посмотреть новинку. Кажется, его увлек туда Волконский. Помню, что от исполнения он был не в восторге, хотя некоторые детали ему нравились. Некоторые друзья решили его познакомить с Крэгом, который в один прекрасный день к нему явился в сопровождении Балтрушайтиса. Этот сеанс не был из удачных, разговор как-то плохо клеился, главным образом из-за незнания языка (Скрябин не говорил по-английски, Крэг — по-французски), но в нем был комический эпизод бытового характера: Александр Николаевич был чрезвычайно поражен, когда в се-

редине разговора англичанин положил преспокойно ноги свои в огромных штиблетах на скрябинский стол — и Александр Николаевич, сам потом это рассказывая, бывал всегда чрезвычайно весел.

Более содержательно было у него в этом году свидание с известным виолончелистом Казальсом. Тут они сошлись как музыканты, много говорили, Александр Николаевич, конечно, не преминул ему рассказать о всех своих планах, но, главным образом, показывал «Прометея» и объяснил его гармонии. Казальс заинтересовал его указаниями на какие-то особенные свойства «арабского» — мавританского мелоса. Помню, как он сел за фортепиано и играл какую-то мелодию восточного характера, впрочем, не стереотипного, а довольно оригинального, с характерной гармонизацией параллельными аккордами *Des* и *D..* Это было свежо и красиво. Казальс уверял, что именно это есть естественная, чисто народная гармонизация, и указывал на этот пример как на проявление хроматизма в народной музыке арабов. Скрябину нравилось это.

— Тут настоящий Восток чувствуется, — говорил он.

Насколько я мог понять, все-таки знаменитый виртуоз-виолончелист не совсем оценил гармонические новшества нашего автора, видимо, ему гармонический план Скрябина был все-таки чужд, хотя он и говорил комплименты. Когда он ушел, А. Н. говорил мне:

— Все-таки они не понимают моего языка! Казальс, например, говорит так, как будто у меня что-то есть общее с гармоническим языком Дебюсси и даже Римского-Корсакова. А ведь нет никого более далекого, как я, от этих двух авторов — это *совершенно противоположный подход* к звуковому материалу.

Александр Николаевич Скрябин вообще «не признавал и не помнил родства» своего ни с одним предыдущим и современным композитором.

— Вы знаете, — часто в процессе работы говорил он мне и другим, — у меня уже все, все готово, только вот *несколько тактов не выяснены*.

Не выясненные такты часто пребывали в этом невыясненном состоянии очень долгое время, задерживая все сочинение. Александр Николаевич ждал, когда он наконец их выяснит.

— Надо, чтобы меня удовлетворило целое, форма. Надо, чтобы было как шар, — многократно говорил он.

Иногда он думал и сидел в этой своей предельной тщательности не только над композицией звуков, но даже над оригинальной композицией записи. Он очень большое придавал значение тому, куда направлены нотные хвосты, вверх или вниз, как соединены ноты чертами — вообще элементу записи.

— Это очень важно, — серьезно пояснял он, — совершенно по-иному должно звучать, если хвосты сюда или туда... Вы не смейтесь! Я часто по часам сидел и думал, куда мне написать хвост — наверх или вниз. И я не могу от этого отстать, пока не сделаю так, чтобы меня удовлетворило самое внешнее изложение вплоть до хвостов...

— Уже не говоря о том, как важно, какой рукой играть. Совершенно иное психическое ощущение бывает от того, сыграть ли одно и то же левой рукой или правой. Помните, как в «Крейслериане» у Шумана? Вот Шуман, очевидно, это тоже понимал ясно. Ведь всякий пассаж, всякий мелодический ход есть изъяснение той или иной воли. Напряженный в своей трудности пассаж или ход лучше выражает напряжение воли. Вот у меня в Третьей сонате начало: разве это можно сыграть двумя руками?

И он играл начальные звуки сонаты, эту кварту *cis-fis* двумя руками.

— Ведь это же ужас получается, скандал!.. Так спокойно, комфортабельно, а должна быть молния! Настроение исполняющего зависит от того, *что* он играет и *как* у него это под руками распределено. Вот почему совершенно не безразлично, играть ли левой рукой или правой, или вместе или одной — все это создает и меняет настроение, штрих.

Я слушал и с ужасом думал о пианистах, которые будут играть Скрябина. Сколь немногим из них будет дело до того, одной или двумя, правой или левой рукой — сыграть бы ноты!..

А этот сверхъестественный знаток фортепиано разбирался даже в «хвостах». И они у него действовали на настроение, каким-то таинственным образом.

— *Рисунок* чрезвычайно много значит в настроении воспринимаемого и играемого. Напишите, например, что-нибудь восьмушками с хвостами все восьмушки или соедините их чертой — совсем различное получится исполнение!!!

— До сих пор очень мало значения придавали этому рисунку. А в музыке он — очень важен. Ведь в стихах же много значит распределение по строчкам. Вот в последнее время поэты стали уже пользо-

ваться тем психологическим намеком, который дается в этом распределении по строчкам. А в музыке все еще не придают значения...

Если бы Александр Николаевич знал, как впоследствии композиторы вроде А. Лурье напишут «Формы в воздухе» или что подобное, то наверное не стал бы так горевать. Там кроме «рисунка» ничего и от музыки не осталось...

— Ведь реальное звучание — одно, а идеальное — иное, — говорил Скрябин. — Написанием, намеками можно иногда дать представление об идеальном звучании. Ведь никогда же запись не может ничего выразить точно, она только намекает всегда. Запись дает метр, а мы получаем ритм. Во всяком произведении борьба метра с ритмом: метр знаменует собою схему упорядоченности, а ритм живую ткань. А точно записать и нельзя. Потому, что произведение всегда многообразно, оно само живет и дышит, оно сегодня одно, а завтра другое, как море. Какой был бы ужас, если бы, например, море каждый день было бы одно и то же, и так навсегда, как в стереоскопе!..

Придавая такое значение даже «хвостам», Александр Николаевич, само собою, придавал еще несравненно большее значение написанию нот по их высоте, то есть тому, где у него *до-диез*, а где *ре-бемоль*. Эти энгармонические различия были для него очень важны.

Не знаю, было ли это различие высот за пределами температуры... Вернее, что и да и нет. Нет, потому, что Александр Николаевич слишком мало знал акустику, чтобы распознавать, какая нота выше из двух энгармоник. Он, как я помню, любил придерживаться распространенной в музыкальной среде легенды о том, что диез выше бемоля, то есть, что в энгармониках высота идет последовательно так: *до*, *ре-бемоль*, *до-диез*, *ре*. Как-то раз я ему заметил, что это неверно, но мне показалось, что он не обратил внимания на это мое замечание. Он очень тщательно различал, где ему «надо» поставить то или иное энгармоническое обозначение, и, казалось, при этом руководился какой-то собственной теорией, сущность которой осталась для меня неизвестной. Во всяком случае, ясно было для меня, что энгармоники он воспринимал по-разному и часто не без противоречия с собственными же утверждениями.

— Если написать это терцией, то оно и будет звучать более как терция — ближе к ней, — сказал мне раз Александр Николаевич по поводу одного места Десятой сонаты.

— Это уже будет *соль-бемоль*, а не *ля-диез*... А это шире: *фа-диез* и *си-бемоль*.

Из этого мне было ясно, что этими намеками он все-таки хотел дать какую-то идею ультрахроматизма, зафиксировать что-то «внутри» звуков между темперированными «аршинными», как он говорил, ходами. Но из расспросов выходило, что ясной картины у него не было, были только импрессионистические намеки.

— Я иногда все-таки тут ошибаюсь, — сказал он мне раз. — Еще давно, когда я писал Этюд, вот этот, — он сыграл Первый этюд ор. 8, — я его сыграл Василью Ильичу [Сафонову], и он у меня был тогда написан в *Des*. А он мне говорит: «Так ведь это у тебя неверно написано — это не *Des-dur*, а *Cis-dur*», и верно было... я сейчас же должен был согласиться с этим. Здесь какой-то неуловимый оттенок есть, и нельзя его словами передать....

— И у них *разные оттенки цветовые всегда*, — пояснил он, — бемольные тональности имеют какой-то металлический блеск, а диэзные — яркие, насыщенные по цвету и без такого металлического блеска. Я всегда различаю их именно по этому цветовому тону. Например, мой Этюд *dis'moll'*ный — как совершенно переменяется вся музыка, если представить себе, что он написан не в *dis-moll*, а в *es-moll!*

В этот сезон Александр Николаевич начал изучать пристально и серьезно лирику русских символистов. Думаю, что знакомство с Балтрушайтисом было тому известным побудительным поводом. Вскоре рядом с маленькими партитурами «Моря» Дебюсси и «Тайной доктриной» Блаватской я увидел у него в качестве настольной книги или руководства еще собрание сочинений Бальмонта, впрочем не полное, Вяч. Иванова и стихи Ю. Балтрушайтиса, а также маленький учебник стихосложения.

— Я сначала хотел, чтобы язык в Мистерии был бы синтетический, воссоединенный, — говорил он мне как-то. — Языки должны ведь вновь воссоединиться для этого акта, — пояснил он, как нечто очень всем известное.

Видимо, теперь он отказался от того, чтобы сочинять вдобавок еще и язык, и решил, что Мистерия будет писана по-русски, но мне казалось, что у него было некое смутное ожидание, что этот русский язык как-то сам собою преобразуется, когда будет надо, в «синтетический язык».

— Вы знаете, что у меня там *и звери будут!* — раз объявил он мне с радостным лицом. Оказалось, что какое-то участие вся природа должна вообще принять в акте Мистерии, и среди невольных исполнителей будут и тигры и змеи, вообще, некоторые из известных Александру Николаевичу более парадных зверей...

— А наши москворецкие звери у вас будут, вроде некоторых критиков? — не утерпел я спросить.

Александр Николаевич обиделся... и несколько смутился.

— Да нет же, я ведь серьезно говорю, а не шучу, — сказал он недовольно.

Я решил все-таки доспросить:

— А все-таки, куда же денете, Александр Николаевич, Веру Ивановну и Сахновского в празднике всего человечества?

Скрябин был явно недоволен моими вопросами.

— Вы неисправимый позитивист, Леонид Леонидович, — сказал он уверенно и печально. — Ведь до этого столь многое *должно произойти*, — мечтательно сказал он. — Это будет очень скоро, но не *тотчас*. И многие вопросы сами собою отпадут, — таинственно закончил он.

Потом он мне сообщил красивую мечту об «освященных фимиамах».

— Я долго думал, — сказал Скрябин, — как осуществить в самой постройке храма текучесть и творчество. И вот мне пришло в голову, что можно колонны из фимиама... Они будут освещены светами световой симфонии, они будут растекаться и вновь собираться! Это будут громадные огненные столбы. И весь храм будет из них... Это будет текучее, переменное здание, текучее, как и музыка. И его форма *будет отражать настроение музыки* и слов. Тут все есть: и симфония световая, и текучая архитектура, не грубо материальная, а прозрачная, и симфония ароматов, потому, что это будут не только столбы светов, но и ароматов... И к этому присоединятся краски восхода и заката солнца... Ведь Мистерия, то есть введение к ней, будет продолжаться семь дней...

Он замолчал, как бы в экстазе своего видения... И мне, «позитивисту», ярко представилась эта фантастическая и экстатическая картина: где-то в тропической стране призрачный храм из освещенных фимиамов, неведомая музыка, звезды и закатное солнце, присутствующее при этом экстатическом празднике самоуничтожения человечества... и несметные толпы «верующих», исступленные, как сектанты при самосожжении, ждущие, когда этой страшной магией искусств,

соединившихся, наконец, вместе, они пробьют «стены призрачного мира» и «проснутся в небо», чтобы не видеть ни солнца, ни звезд, не слышать звуков, чтобы не ощущать никогда больше мира. И мне стало как-то странно — сладко и жутко...

Я посмотрел на него. Он сидел в своем кресле-качалке, нарядный и элегантный, уютно освещенный электрической лампочкой с прозрачным транспарантом-абажуром и мечтательно крутил рукою свой лихой ус, а дальше — темный и преданный, настороженный силуэт Татьяны Федоровны вырисовывался в полутьме. Было так тихо, странно, и этот контраст мечты и реальности: этот мистик в модной визитке, мечтающий об экстатической смерти всего человечества, а сам пока пребывающий в этом печальном «цивилизованном» мире с видимым удовольствием...

Нет, тут что-то «не то» — подумалось...

— Александр Николаевич, — спросил я его тихо, — какие у вас данные для того, чтобы утверждать, что именно вы должны свершить все это?

Татьяна Федоровна беспокойно задвигалась в отдаленном кресле. — Я думаю, Леонид Леонидович, — сказала она, грассируя, — что это своего рода внутренний опыт.

Александр Николаевич, не смотря на нее, уже говорил:

— Я думаю, — сказал он серьезно и тихо, — что зачем же мне была открыта эта идея, раз не мне ее осуществить? И я чувствую в себе силы для этого. Каждому открывается та именно идея, какая ему предназначена: Бетховену была открыта идея Девятой симфонии, Вагнеру — идея «Нибелунгов». А мне — это. У меня есть ряд веских данных так думать, но я не все могу и не все *имею право* говорить.

Он помолчал...

— Вы не знаете, — сказал он, — что у меня бывают приступы отчаяния, когда мне кажется, что я не напишу Мистерии — это самые ужасные минуты моей жизни. Это — минуты малодушия, но это-то и доказывает мне, что я прав.

Татьяна Федоровна заметила несколько наставительно:

— Но ведь тебе не кажется, Саша, что ты вовсе не напишешь, а только что *сейчас и скоро* не напишешь.

— Притом, — сказал Александр Николаевич, не обращая внимания на эту реплику, — что ведь в Мистерии не будет речи о личности. Это будет соборное творчество и соборный акт. Тут будет единая соборная, *многогранная личность*, как солнце, отраженное в милли-

онах разбрызгов. Но есть такая руководящая воля, воля починающего, без нее нельзя обойтись. Вообще же это ведь все само собою должно случиться. Не я выдумал это, хотя мне это открылось, — *это так должно быть...*

— В вас слишком много позитивиста, — добавил Александр Николаевич, — вы не хотите признать существования иррационального момента. А между тем он есть в каждом акте, даже в каждом суждении. Мы не только умозаключаем, мы творим умозаклучение. Мы его сначала видим, а потом уже логически связываем. Так и здесь. Логически это, быть может, еще нельзя показать, но я это уже вижу.

— И в науке, — авторитетно прибавил он, — теперь уже это признано. И даже, — таинственно сказал он, наклонившись ко мне, — ведь самая дематериализация, что такое? Ведь распад атомов — разве это не дематериализация? Тут ничего нет сверхъестественного, и вообще нет ничего сверхъестественного, есть только то, что в данный момент необходимо.

— Ведь с точки зрения прежней науки разве это был бы не абсурд — распад атомов? А теперь это уже признанный факт, атомы сведены на нечто нематериальное... А отсюда один шаг к признанию возможности дематериализации. Есть состояния вещества более тонкие, чем самое тонкое газообразное, а дальше уже идет полная духовность.

У Александра Николаевича был, как у всех наивных оккультистов, очень характерным этот «материализм в психологии»: он считал, что духовное есть какое-то «истончение физического», словно новое четвертое состояние тел, наряду с жидким, твердым и газообразным.

Я вспомнил, как Александр Николаевич тщательно и внимательно изучал какую-то «оккультическую» книгу, в которой изображена была «аура» человека, исходящая из нервных окончаний, как бы продолжающая эти нервные окончания. Это тоже было одним из проявлений «материалистического оккультизма». В нем была эта странная смесь точной логики, типичной дедуктивной логики, которая не останавливалась даже перед явными несообразностями в своих выводах — и какой-то наивной веры в разные фантастические, как бы «опытные» положения, добытые чьим-то опытом, в который он верил, как в Священное Писание и даже больше, чем именно он верил в Священное Писание. Блаватская была для него большим священным авторитетом, чем какое-нибудь Евангелие, — и она становилась у него, забавным образом, наряду с разными научными книгами самого позитивистического содержания, и все дело было только в том, чтобы «примирить» их...

— В вас много позитивиста, — продолжал он, — но ведь позитивизм основывается на опыте, всякий же опыт есть внутренний опыт прежде всего. Мы же творим весь мир ежеминутно, помимо нашего сознания, творим его в миллионах экземпляров, творим по какой-то инерции... Вы нарушите эту инерцию, захотите творить мир не так, как он «вам творится» сам, а каким вы его действительно хотите творить, — и вот тогда и получится Мистерия...

— Вот тут можно опять аналогию из музыки. Вообще ведь музыкальные и творческие аналогии удивительны, они часто совершенно объясняют то, что иначе было бы совершенно непонятно. Вы не можете себе представить, до какой степени творчество в искусстве есть путь откровения. Это такой же настоящий путь, как и всякий раджа-йога и другие йоги — только он еще прямее и быстрее. Разница только в том, что по нему не всякий может идти, а только тот, кто творец, то есть тот, в котором больше отражен мировой дух. Чем больше творческих сил, тем ближе человек к посвящению. Все творцы в некоторой степени уже посвященные, и им не много надо, чтобы достигнуть высочайших ступеней. Оттого и звание творца-артиста так высоко. Я почти всему научился из своего творчества. Это — мое откровение, и я знаю, что оно столь же божественное, как и иное.

— Так вот аналогия из музыки: неопытный композитор сам ведется своим вдохновением, у него на поводу. А творчество зрелое — само управляет вдохновением. Мы только привыкли к тому, что мы творим, например, стихи или сонаты, но никак не хотим сознаться, что и весь мир мы тоже сами творим. Так творите же его независимо, свободно, сознательно, а не тащитесь у него на поводу, как плохие композиторы!

Я начинал уже несколько понимать причудливый образ мыслей и странную софистику Скрябина.

— Маленького внимания достаточно, и вы увидите, что мир вы творите, что он начинает понемногу делаться таким, каким вы его хотите иметь. Чем человеческая личность центральнее, чем больше она отражает дух, тем она способнее творить независимо, тем больше ее мир похож на то, что ей нужно, и менее на мир остальных людей. А мир, творимый центральной личностью, есть в полном смысле слова «божественная игра», совершеннейшая свобода, полная независимость...

— Но каким же образом вы, рассуждая так, учитываете внешние объективные условия? Каким образом вы учитываете то, что имену-

ется объективной истиной, которой познание составляет суть всякого вообще познания? — спросил его я.

— *Истины нет*, — отвечал мне Скрябин. — *Истина нами творится*. Истина творится творческой личностью, и тем независимее, чем эта личность выше. Это — самое трудное для постижения, а между прочим, это именно так. Полная свобода. А истина, какая бы она ни была, исключает свободу.

Я внимательно прислушивался к этому странно логически препарированному и так хитро софистически сцепленному оправданию безумия. Но странное дело, у этого Скрябина, отрицавшего истину, у самого было в его «творении мира» так много понаделано разных маленьких, плохоньких истин, вроде учений Блаватской... Почему эта, по-видимому, чрезвычайно центральная, в его собственном представлении, личность шла на поводу у действительно «творившего истины», и без всяких притом оснований «творческого духа» Блаватской? Одним словом, почему у него отрицание истины так странно сочеталось с предельным легковерием? Или его творческий дух свободно творил истины, выбирая их заранее из предлагавшихся «по вкусу»?

— Александр Николаевич, — сказал я ему, — но ведь вы видите, что по этим оккультным книжкам выходит, что великие посвященные имели предварительный большой духовный и физический опыт, что они подвергали себя аскезе, чтобы сделать себя восприимчивыми к разным таким вещам. Вы считаете, что вы должны завершать историю земных рас. Но где же ваш духовный стаж?

Скрябин отвечал:

— Конечно, у меня этого нет пока, но это и не требуется. Для духовного утончения можно следовать и другими путями, а не только аскезой — все это как упражнения для фортепиано: даровитый пианист может обойтись без них, а бездарность на них основывает свою технику целиком, однако никогда не может дойти до таких ступеней, как гений.

— А вообще, как вы предполагаете, — спросил его я, — что же этот катаклизм будет во всеобщем, мировом масштабе? Вы ожидаете, что дематериализация постигнет только землю и ее человечество, или же весь мир в целом?

— Вы рассуждаете совершенно, как позитивист, — поправил меня Александр Николаевич, — это неправомерный вопрос. Ведь весь мир — в нас, ведь мы сотворили Солнце и солнечную систему, и постоянно продолжаем их творить. В тот миг и час мы все просто перестанем их творить — и их не станет. Все физическое ведь есть только

отблеск духовного и происходящего в иных планах. Нам кажется, что произошла война, а на деле это есть результат событий, происшедших в духовной плоскости. И всякое такое событие в духовной плоскости выражается в физическом плане некоторым катаклизмом. Потому, наверное, и при Мистерии это событие отразится в физическом плане чем-то вроде катастрофы, огромного землетрясения, например...

— Ведь это все, — и он неопределенно обвел рукой по потолку, — это символы внутреннего. Горы, например, — это выражение чего-то материального и неровного внутри нас самих. Вы уничтожьте в себе эту неровность — и гор не станет. Погода тоже есть результат внутреннего состояния человека...

— Какого же человека именно, из их множества? — не смог не перебить «позитивист».

— Это все равно, потому что мы — единая многогранная личность, этого не надо забывать. И вы знаете, Леонид Леонидович, я пробовал вызывать погоду своим внутренним усилием. И у меня выходило. Вы не смейтесь...

Опыты с управлением погодой посредством внутреннего мира, оказывается, производились еще давно, в Швейцарии, где Александр Николаевич жил с Плехановым рядом. Ему именно первому Александр Николаевич поведал это в свое время. Знаменитый вождь социал-демократии после этого сообщения всегда встречал его шутливо-иронической благодарностью:

— Большое спасибо вам сегодня, Александр Николаевич.

— За что, Георгий Валентинович?

— Вы сегодня такую прекрасную погоду нам отпустили...

Но Александр Николаевич не сдавал своей позиции «позитивистам». Именно этим летом в Кашире «он пробовал вызывать грозу, и ему удалось это несколько раз».

— Это трудно, но возможно, — подтвердил он.

— Вообще мы не знаем многих своих возможностей. Это дремлющие силы, и надо их вызвать к жизни. Помните, как в «Поэме экстаза»:

Я к жизни вызываю вас, скрытые стремления.

И Александр Николаевич задумчиво барабанил по столу пальцами, не обращая внимания на то, что Татьяна Федоровна, видимо, не сочувствовала вызыванию грозы и погоды — в ней тоже жил «позитивист», хотя и не такой убежденный...

Весной мне стало известно, что Скрябины решили летом ехать за границу и переменить квартиру. Эта квартира, хотя и в шесть комнат, была для них уже тесною. В том еще году родилась у Александра Николаевича дочка — Марина. Притом Татьяна Федоровна, как я наблюдал, была все-таки в сильной мере не лишена тщеславия и хотела жить более пышно. Они долго приискивали квартиру, причем все друзья сильно помогали им в этом деле. Но долго никакой квартиры не находилось. Эта же становилась неудобна и Александру Николаевичу: в ней наверху завелся некий музыкант, который денно и нощно исполнял разную литературу и мешал ему сочинять³⁰.

— Вот вам блага цивилизации, — говорил сердито Скрябин, — в этих коробочных домах никакой работы делать нельзя, все слышно.

Татьяна Федоровна, в которой жили инстинкты, неведомо как в нее попавшие, средневекового феодала, тоже соглашалась, что в отдельном замке гораздо лучше работать и изолированная жизнь способствует высокому творчеству.

Однако квартиру все-таки нашли: нашел ее доктор. Это был полуособняк в доме профессора Грушки в Николо-Песковском переулке. Квартира имела семь комнат, расположение было удобное, внизу жил сам Грушка, и музыки у него не было, что было особенно важно. Александр Николаевич скоро заключил контракт на три года. Любопытно, что срок был по 14 апреля 1915 года, то есть как раз в точности по день смерти Александра Николаевича. Это была та самая квартира, в которой он и скончался, в тот самый день, который как бы предназначил себе контрактом...

Это лето я не видел Скрябина: они жили за границей в Швейцарии, откуда мне Александр Николаевич прислал несколько открыток, извещавших меня, между прочим, о написании им Трех этюдов для фортепиано (это был ор. 65).

В новой квартире я с ним увиделся осенью 1912 года. Это была просторная, уютная «барская» квартира. Был довольно торжественный вход на второй этаж, просторная передняя, где Александр Николаевич завел себе телефон, как сейчас помню № 3-36-30. В большом кабинете в три окна сообразно традициям были наклеены рыжие обои и послан рыжий ковер и стояла рыжая кабинетная мебель Скрябина, его письменный декадентский стол, качалка, кабинетное раскладное кресло. В углу поместился огромный гардероб матери Татьяны Федоровны, который за его огромностью некуда было поставить. Тут же — рояль его и цветы (пальмы), которые некогда подарил Алчевский.

Над письменным столом висел большой в золоченой раме портрет матери Скрябина. Около стола на стене поместился «Черный» — Зороастр Шперлинга, рабочая конторка Александра Николаевича и другие вещи.

В этом помещении Александр Николаевич как-то словно прочнее и серьезнее обосновался, чем в квартире в Толстовском. Тут мы провели с ним наиболее интимные и дорогие по воспоминаниям моменты и часы...

Первая комната была кабинет, потом была большая гостиная с той же неуютной мебелью, на которой приходилось сидеть «торчком». Александр Николаевич ничего не имел против этого. Гости тут не любили сидеть и предпочитали оставаться в третьей комнате — столовой, что ему самому было удобно, ибо он мог заниматься в кабинете даже при гостях в столовой и ему не мешали. Но Татьяна Федоровна была этим недовольна и хотела переменить гостиную на более удобную, красного дерева — как было тогда в моде. Подобную мебель она видела у Гагариных и после того декадентские ее кресла потеряли для нее смысл и очарование. Она как-то сказала при мне княжне Шаховской:

— Княжна, я заказала старинный диван, и он скоро будет готов.

Княжна заметила, что старинных вещей не заказывают, — но Татьяна Федоровна поправилась: «вроде старинного».

Четвертая комната по анфиладе отдана была Марии Александровне Шлёцер — матери Татьяны Федоровны, типичной старой француженке, которая говорила на ужасном русском языке, говоря о себе в мужском роде и называя Скрябина — «Сашь», а Татьяну Федоровну — «Тань»...

Она вела фактически хозяйственную часть в доме Скрябиных, где и Александр Николаевич, и Татьяна Федоровна не могли похвастаться практицизмом и заботой о доме. Даже о детях они в сущности плохо пеклись, как я вспоминаю. Александр Николаевич любил детей абстрактной теоретической любовью, иногда ласкал их, больше Юлиана, у которого был покладистый, ласковый нрав, но обычно это бывало только при прощании и при здорованьи с ними или когда дети шли спать и чинно обходили родителей и целовали их, говоря по-французски. Вообще Татьяна Федоровна больше занималась детьми, но и это «больше» было невелико. Со времени водворения Марии Александровны в доме Скрябиных стали еще больше говорить по-французски, ибо Мария Александровна совсем плохо понимала по-русски. Александр Николаевич никогда не встречал в хозяйство и не любил его, хотя изредка у него случались неожиданные и весьма смешные про-

рывы «в хозяйственность». Раз я, пришедши, застал его в сильном впечатлении и огорчении от электрического счета за месяц в 30 рублей.

— Это же невозможно, Тася! — сказал он возмущенно, — сколько мы жжем электричества! Так никаких денег не хватит!

И он пошел по комнатам гасить лишние лампочки...

Но это было только раз и один день. Потом электричество горело по-прежнему и беспрепятственно, и он счетов не видел: ему перестали показывать.

В этот период он часто спал после обеда до моего визита и вообще до прихода друзей, которые продолжали бывать ежедневно и те же: я, Подгаецкий, доктор, Шперлинг, Жиляев — реже Крейн с женой, Гнесины, затем следовали уже «парадные гости» — Гагарины, Трубецкие, Лермонтовы, для которых выставлялась на стол сервировка, Татьяна Федоровна надевала вечернее платье и все садились в кружок в гостиной, сверкая туалетами и остроумием. Крейн и Жиляев обычно при этом обращались, как элемент «демократический», в позорное бегство...

Схема моего визита тут стала еще более однотипною. Обычно я звонил, что приду, заранее, тем более что телефон теперь был не на лестнице у швейцара, как раньше в Толстовском, а в передней. Подходила обычно Мария Александровна или Татьяна Федоровна. Я приходил скоро после звонка, ибо жил близко. В кабинете с рыжим светом встречала меня всегда тонная и несколько томная Татьяна Федоровна, и мы с ней вели некоторое время прелиминарные разговоры, иногда очень трогательные и, конечно, — только о Скрябине или в связи с ним.

— Я сейчас скажу Саше, — говорила Татьяна Федоровна, которая при друзьях уже звала его Сашей, даже заочно, а при посторонних всегда «Александр Николаевич». Скрябин обычно отдыхал после обеда...

Дверь из передней тихо приоткрывалась, и *являлся «он»*.

— Добрый вечер, — говорил он неизменно.

Обычно после этого следовало:

— Я сейчас позвоню Владимиру Васильевичу — он тоже тогда придет.

И часам к девяти-десяти все были уже в сборе.

Мне часто казалось, что Александр Николаевич скучал бы без этих облигатных фигур своего традиционного «вечера». Они были ему необходимы, как обед и как сон после обеда.

Дети, составлявшие «задний план» жизни скрябинского мира, редко появлялись в передних планах. Когда я приходил раньше, иногда заставлял их еще в бодрственном состоянии. Капризная, похожая на мать Ариадна, в которой скрябинского было только «дырочка» на подбородке, и Юлиан, к которому Александр Николаевич питал особую нежность, как и Татьяна Федоровна, — это был любимец и как будто действительно того заслуживал. В отношении детей Александр Николаевич был несколько «абстрактен» — я не замечал у него ярких проявлений любви и привязанности, даже особенного беспокойства при их недомоганиях. Он не любил, когда дети много вертелись тут и рано или поздно несколькими деликатными намеками, обычно по адресу Татьяны Федоровны, давал понять, что ему они мешают. Иногда это делалось прямо даже, в «строгой форме»:

— Почему сегодня дети у нас тут так долго? Это непорядок! Дети должны быть в детской!

И Татьяна Федоровна или Марья Александровна начинали заниматься «ликвидацией» детского пребывания в парадных апартаментах.

Дети были ласковые, воспитанные, говорили почти только по-французски, по-русски редко и с некоторым акцентом, грассируя, как Татьяна Федоровна. Каждый вечер они появлялись прощаться с родителями перед сном — этот формальный обряд был неизменен, как и последующий обряд, несколько минут спустя, когда «отца» — то есть Александр Николаевич — требовали уже во «внутренние апартаменты» исполнять predetermined «поцелуйные обряды». Обыкновенно отец после исполнения этого обряда выходил оттуда вприпрыжку, делая какие-то легкие антраша и говорил:

— Ну, теперь я свободен!

Но действительно, при детях многого было нельзя говорить из педагогических соображений, и, по-видимому, Александру Николаевичу было трудно от этого воздерживаться, притом они вносили некоторый элемент визга и писка, который его иннервировал:

— Как они сегодня кричат!.. Отчего они так кричат?!...

Когда было мало друзей, Александр Николаевич это обычно замечал: «Что-то сегодня не пришел Владимир Васильевич!» И ему как будто было это несколько грустно.

Казалось, что действительно мы вошли в его традиционный обиход и стали частью «быта».

Во время разговоров наших Татьяна Федоровна в них принимала участие, но Мария Александровна, ее мать, совершенно строго со-

блюдала нейтралитет. Впрочем, вряд ли она и была способна нарушить его.

Рано мы редко уходили от него — обычно это бывало около часу, но случалось, что безжалостные друзья отпускали своего гениального друга спать только к трем. Татьяна Федоровна редко досиживала столь много и обычно отправлялась спать раньше под тем или иным предлогом — и она в самом деле всегда имела вид бледный и утомленный, какой-то изнуренный. Обычно, если дружеский визит заходил за полночь, то около этого времени появлялась некоторая скромная закуска в виде ветчины, хлеба, сыру, появлялось нередко — к большой радости Александра Николаевича и особенно доктора, любителя выпить, пиво, и начиналось некоторое оживление мирного характера. Александр Николаевич очень любил пиво Шитта в особых кувшинчиках и бывал недоволен, когда его не оказывалось и приходилось довольствоваться обычным пивом. В общем, он иногда любил показать себя «строгим хозяином». Если чего-нибудь, по его мнению, за столом не хватало, то он обижался, почти сердился и говорил:

— Что же это такое, какие у нас порядки! Надо ведь это было предвидеть и сделать соответствующие распоряжения.

И Татьяна Федоровна и ее мать разными методами оправдывались перед строгим главой семейства в допущенных погрешностях хозяйственных органов.

За этим ужином, за этим пивом, обычно уже без Татьяны Федоровны, в «чистом кругу» друзей Александр Николаевич поведывал нам самое интересное, «расцветал» своими фантазиями и своими планами и бывал особенно обаятелен. Я замечал, что на него ночь и ночное время вообще действовало как-то в смысле разговора возбуждающе — он днем больше любил работать и молчать, а ночью охотно фантазировал и как-то обострялся мыслью.

Обычно друзья, появившиеся почти единовременно, уходили уже в точности одновременно, всем табунком сразу. Один подавал неопределенный знак, и если время было «за себя говорящее», то этого знака бывало достаточно. Обыкновенно Александр Николаевич, исполненный предельной деликатности, в четвертом часу, утомленный, все-таки пытался при этом задерживать гостей, уверял, что он совсем бодр, но сам не верил своим словам, и никто ему уже не верил. И все нисходили по знакомой широкой лестнице с бархатной обивкой перил и с сыроватым запахом штукатурки, причем часто сам хозяин запирали входную дверь, ибо остальные и прислуга уже спали.

Но не всегда этим оканчивалось наше общество. Разговоры наши продолжались и на улице — и это были опять-таки все те же разговоры о Мистерии, о сонатах, о Скрябине. Нередки бывали случаи, когда группа гостей скрябинского дома шагала по темным улицам Москвы еще часа два, обмениваясь впечатлениями проведенного вечера.

В этот сезон Александр Николаевич пристрастился к шахматам. Играл он со мною и с доктором, который его терроризировал: играли все достаточно плохо. Обычно доктор запугивал Александра Николаевича внезапными ходами и грозным видом, и тот начинал смущаться и делал плохие ходы. «Уверенность, быстрота и натиск!» — приговаривал доктор, разгромляя шахматный фронт Александра Николаевича.

— Так нельзя, Владимир Васильевич, позвольте, как же это так?!

Во время партии, обычно происходившей на краю обеденного стола, Александр Николаевич всегда оживленно приговаривал разными «искусственными» голосами всякий умышленный вздор, а иногда просто «верещал» диким голосом «в себя», по-детски и искренне радуясь... А Татьяна Федоровна тщетно взывала к тому, чтобы бросили шахматы и пили бы чай.

В этом сезоне чаще стал появляться А. Б. Гольденвейзер, хотя он все-таки так и не стал частым посетителем. Мешало ему, между прочим, и то, что сам Александр Николаевич считал его «метнеристом» и потому уже не правоверным скрябинианином, ибо в символ веры скрябиниан входило не только признание Скрябина, но и отрицание других, в том числе Метнера. Но Гольденвейзер был еще далек от Александра Николаевича своим мирозерцанием. Он был убежденным поклонником Льва Толстого. Скрябин был его убежденным противником. Он его определенно не любил и говорил о нем всякие обидные вещи.

— Лев Толстой — это тип рационалиста в религии. Это — сплошной *скандал* и дилетантство, — говорил он.

— В нем *вовсе нет никакой мистики!* Он и не понимает даже, что такое мистика, — сердился на него Скрябин.

Татьяна Федоровна поддакивала Александру Николаевичу, молчаливо или словесно. Она тоже не любила Толстого.

— Это ужасный лицемер, — говорила она, — в нем все фальшиво от начала до конца.

Друзья, то есть Подгаецкий и доктор, вполне присоединялись к этому уничтожающему приговору, и Толстой вообще в доме Скрябиных считался, наравне с Чайковским и Танеевым, каким-то символом враждебного мира.

— Толстой, — говорил Александр Николаевич, — имеет как будто огромную склонность быть праведником, но никакой к тому способности. Это, так сказать, «бездарный праведник», — острил он. — А ведь знаете, это большая способность, все равно, как и к композиции. Есть люди, способные к праведности, а есть бездарности, и с ними, что ни делать, ничего у них не выходит. Толстой по природе — страшно злой, а хочет быть добрым. Злость же кипит в каждом его слове.

— А вот Александр Николаевич наоборот, — сказала Татьяна Федоровна, — хочет быть иногда злым, а все выходит у него по добруму. Хочет сатанизма, а получается праведность.

Александр Николаевич запротестовал:

— Вот уже и вовсе я не такой добрый. Я тоже *бедовый!*

Оттого с А. Б. Гольденвейзером обычно разговоры велись в «планах удаленных» как от больного места о Толстом, так и от Мистерии, так как Александр Николаевич полагал, или имел право предполагать, что друг Толстого не верит в его Мистерию никак. Зато А. Б. Гольденвейзер всегда был желанным партнером в шахматы и всегда, конечно, обыгрывал Александра Николаевича «в два счета».

В этом году Александра Николаевича начали втягивать понемногу в сферы «театральные». Скрябин отрицал театр в теории категорически. Он не любил никакой театральности, не признавал в искусстве «представления».

— Мне не надо представлений, мне надо *самое переживание!* — постоянно твердил он.

— Театр — рампа, это материализация искусства, это предельное выражение разделения единства на полярности. Слушатель и зритель разделены рампой, вместо того, чтобы быть слитыми в едином *акте*. *У меня не будет никакого театра,* — твердо говорил он.

— Вагнер и тот, при всей своей гениальности, не смог преодолеть театральности, рампы, не смог, потому что не видел, в чем дело. Он не знал, что все зло в этом разделении, в том, что нет *единства*, в том, что нет переживания, а есть только представление переживания. Теперешние искатели в театре тоже ничего не понимают: они думают, что достаточно выпустить актеров в публику, чтобы «рампа была уничтожена». Это все не то. Только в Мистерии сможет быть осуществленным настоящее отсутствие *рампы*. Но там у меня не будет ни

слушателей, ни зрителей. Будут иерархические слои, от самых близких, в центре стоящих, и до тех, кто на периферии...

Как ни был настроен он *против* театра, но тем не менее его сумели заинтересовать некоторыми течениями театральности. Как раз тогда первый почин положил Балтрушайтис, который еще в прошлом году познакомил Скрябина с Гордоном Крэгом, приехавшим в Москву. Его постановка в Художественном театре оставила Александра Николаевича равнодушным и даже несколько возмущенным, но самый Крэг его заинтересовал... Теперь тот же Балтрушайтис ввел Александра Николаевича в организованный тогда в Москве «Свободный театр».

Этот «Свободный театр», лопнувший чрезвычайно быстро, не то что заинтересовал Скрябина, но как-то ввел его в артистическую театральную среду. Связь увеличилась оттого, что один из ближайших друзей Александра Николаевича — Подгаецкий — сам сделался актером, и под фамилией Чаброва выступил удачно в мимической роли Арлекина в «Покрывале Пьеретты», музыкальной пантомиме Дона-ни. Поскольку это еще была пантомима, Александр Николаевич мирился с этим злом, но все-таки, видимо, ему было неприятно, что один из ближайших его и преданнейших друзей, так сказать, был наиболее посвященный в «тайны Мистерии», которая так отрицательно относилась к театральности, вдруг сам стал жрецом театральности. В кружке Скрябина в отсутствие Подгаецкого стали отпускаться по его адресу ядовитые фразы и словечки. Прямолинейный доктор считал это «прямой изменой».

Потом негодование правоверных скрябиниан еще усугубилось, когда Чабров продолжал выступления уже в чистом актерском амплуа, не в пантомиме, а в драме. Акции его серьезно пали, особенно в глазах доктора и Александра Николаевича, и лишь Татьяна Федоровна еще как-то поддерживала «изменника»...

Но, отрицая театр и театральность, Скрябин в сущности реально умел очень сильно и глубоко его чувствовать и даже восторгаться его достижениями. Это самое «Покрывало Пьеретты» в «Свободном театре» произвело на него глубокое впечатление — он с тонкостью большого художника подмечал в исполнении ряд особенных нюансов. Одно время дело обстояло даже так, что как будто «враг театра» А. Н. Скрябин чуть не согласился сам написать музыку для театра именно такого «пантомимического» типа. Он оправдывал такое намерение (впрочем, не давшее никаких ощутительных результатов) именно тем, что в пантомиме композитор свободнее.

— Тут я не стеснен текстом и в сущности остаюсь просто композитором.

Он даже указывал прямо, что вся его музыка способна быть трактована как пантомима. Одно время он разговорился со мной именно по поводу «Поэмы экстаза» и «Прометея» в таких терминах, что оба эти произведения могли бы быть канвою для некоторого символического театрального действия пантомимически-балетного типа.

— Тут есть определенные намеки на движения, на шествия, на танцы... Все это *можно* было бы реализовать в виде такого «действия» — только это очень трудная задача, и кто мог бы ее выполнить в действительности?

— А в «Прометее» эти последние страницы — *этот танец среди огней* и затем этот вырвавшийся из-под земли, *последний, всепоглощающий пожар*...

И мне казалось, что, быть может, у самого Александра Николаевича композиция «Прометея» была даже по существу «балетная», если так можно выразиться. Что он какие-то образы представлял себе при этом помимо своего сознания, хотя и старался отрицать их наличие. Что его неприятие театра было не чем иным, как его крайним теоретическим построением, а на деле он весьма даже был близок к театру, и только ряд случайностей заставил его избежать соприкосновения с этой плоскостью. Что если бы постараться, то можно было бы у него вырвать эти образы из сознания и как-то их конкретизировать. Я заметил, что и с «Поэмой экстаза» было то же самое, и там эти «толпы диких ужасов», эти «пробуждающиеся стремления», эти «полеты духа», эти «ритмы тревожные» — все это как-то очень планомерно и естественно укладывалось в некоторую хореографическую схему и даже в какой-то, если угодно, сюжет — вплоть до самого заключительного, общего для обоих произведений «мирового пожара».

В это время тот же Балтрушайтис ввел в скрябинский круг еще двух лиц, Алису Коонен и Вячеслава Иванова.

Алиса Коонен, по-видимому, чрезвычайно интересовалась Александром Николаевичем Скрябиным, интересовалась им и как художником-мыслителем и специально его мыслями о преобразении искусства, которое, впрочем, тут было воспринято несколько узко, как преобразование театра. Александр Николаевич и сам не умел скрыть некоторых симпатичных чувств к интересной и даровитой артистке, но... какие-то тайные пружины внезапно перевернули вращающуюся сцену скрябинского дома, и... я больше не видал там Алисы Коонен.

Механика этой истории для меня одновременно и таинственна и очень ясна. Женщины не удерживались в этом кругу, за немногими исключениями, которые все удовлетворяли некоторым определенным и минимальным внешним требованиям, все остальные выталкивались какими-то силами тяготения из пределов этого круга, и более в него не возвращались.

Зато Вячеслав Иванов и несколько времени спустя появившийся Константин Бальмонт привились в этом кругу и стали хотя и не ежедневными, как мы, но все-таки более частыми посетителями скрябинского дома.

— Какой он интересный человек! — сказал мне про Вячеслава Иванова Скрябин, кажется, после дневного представления «Сорочинской ярмарки» в «Свободном театре».

— *Он так близок* мне и моим мыслям, как никто, — продолжал Александр Николаевич. — Вообразите, все это он *совершенно приемлет*.

Высокий, с гривой седеющих волос, оригинальной внешности, несколько согбенный старик³¹ с молодым взором — Вяч. Иванов как-то сразу всем там понравился. Понравился он и своей «моммсеновской»³² внешностью, и своим редким даром образного слова, и глубокими мыслями, и умением схватить скрябинские идеи и облечь их в более философскую форму, нежели они были у самого Александра Николаевича Татьяна Федоровна чрезвычайно его приветствовала.

— Он — большой *кокет*, впрочем, — ядовито заметила она мне, характеризуя его, — и кроме того, ему мешает слишком большая его начитанность в классической филологии. Она его давит.

Вяч. Иванов подарил Александру Николаевичу книжку своих стихов, не помню, что именно, но помню, что тот ее внимательно прочитал и выражал мнение о ней:

— У него странный стиль и слог, густой такой, терпкий, как кахетинское вино. Так много символов, что от них душно, воздуха нет. А я в своих текстах до сих пор избегал символики...

— Но он страшно интересен! И он очень глубок... Я чувствую, Леонид Леонидович, что *эти* и будут моими ближайшими друзьями!

«Эти» были — Вяч. Иванов и Бальмонт с Балтрушайтисом.

— Мне надо у них прежде всего учиться: я должен овладеть поэзией в той же мере, как владею музыкой. Они мне нужны... Я сейчас

уже сравниваю их стили и вижу, где у кого слабые места, чтобы их избегать.

Помню первый при мне проведенный разговор Александра Николаевича с Ивановым.

Он пришел вечером позднее, чем все мы, — пришел, как всегда он был, внушительный и вкрадчивый. Говорили о Бетховене. Скрябин его отрицал, милостиво оставляя ему «историческое значение». Почему разговор зашел о нем, я не помню, но это было в связи с Вагнером и с планом театральности. Иванов считал, что Бетховен со своей кантатой-симфонией ближе к скрябинскому идеалу соборного искусства, чем Вагнер со своей музыкальной драмой. Скрябин частично протестовал: он исходил не только из формальной структуры, но и из свойств музыки обоих композиторов.

— Но все-таки Вагнер же гораздо ближе нам! — говорил он с горячностью, — он уже не так классичен, а притом в нем *гораздо* больше *магии*, больше мистики...

Видимо, мнение Вяч. Иванова его расстраивало. Ему хотелось быть с ним во всем солидарным, а этого не выходило.

Помню, в этот же день в гостиной они заспорили о Мистерии. Разговор принял сразу самые «эзотерические» очертания: говорилось тут о расах, о мессиях рас, о конечных мистериях, о манвантарах и прочем. Иванов обнаруживал, к великому удовольствию Скрябина и доктора, огромную осведомленность во всех этих вещах и даже в самой терминологии. Зашло дело и о Христе как мессии человечества.

Тут начали выясняться точки расхождения со Скрябиным. Стоявший на точке зрения христианской теодицеи и мистики Вяч. Иванов не мог понять, почему Александр Николаевич так горячо настаивал на том, что Христос «не единственный мессия», и даже не «из самых важных»: ему надо было «очистить место для творца Мистерии». Я, как «позитивист», со стороны наблюдал спор мистиков, и порой мне становилось смешно и не по себе: «Где я? — думалось мне, — ведь как будто серьезно они толкуют обо всем этом?!»

Но спор принимал крупные очертания. Александр Николаевич горячился. Он начал доказывать, что есть мессии рас, которые появляются в пограничных эрах, при конце манвантары, чтобы свершить мистерию и воссоединить человечество с божеством или мировым духом, как его Александр Николаевич предпочитал называть. И есть простые, «будничные» мессии, которые как бы готовят человечество для этих настоящих. Судя по всему разговору, который велся в

неопределенных тонах, точно каждый из противников и спорщиков боялся до конца формулировать ясно свою мысль, Христос как раз попадал в эти самые «будничные мессии». Место «праздничного», очевидно, Александр Николаевич очищал для себя, но Вяч. Иванов этого не понимал или делал вид, что не понимает, а Скрябин, «деликатный» по отношению к себе, не хотел высказать всего этого своего мнения «en toutes lettres» [полностью]. Получалось комическое положение.

— Мой внутренний опыт мне говорит про то, что Христос есть как бы кульминация человечества, — говорил Вяч. Иванов.

— А мой внутренний опыт говорит, что должна быть Мистерия, и что мессия — это лицо, ведущее к Мистерии. Христос не свершил *той* мистерии — это ясно, — парировал Скрябин.

Так каждый и остался «со своим внутренним опытом». Впрочем, я заметил, что потом в разговорах Александр Николаевич соглашался принять и на долю Христа некоторую долю «мистерии». Но его любимая формула для христианства была в сущности навеяна теософией: он считал, что никакого Христа не было, а что свершившееся где-то в иных планах «мистическое событие» было символически рассказано в эзотерической легенде или мифе о Христе, приняв известные очертания «евангельских событий».

— Ведь этого же нельзя всего понимать буквально! — говорил он мне как-то раз, — все это только символика, за которой надо читать повествование о событиях мистического смысла. Христос и миф о Христе — это символический образ, в который облекли повествование о мистерии, совершившейся когда-то, и может быть вовсе не в физическом плане даже.

— Значит вы признаете, что была тогда мистерия? — спросил его я.

— Когда тогда? — спросил он в свою очередь. — Она была в прошлых еще расах, а «тогда» было только символическое напоминание о ней, вызванное разными причинами. Между прочим, ведь цель этого была *сокрытие доктрины перевоплощения*, — сказал он понижая голос и таинственно. — В этом смысл христианства. Как это ни покажется оригинальным и странным, а ведь именно христианство имело назначением как раз наибольшее погружение человечества в материю, «инволюцию» — наибольшее отпадение от мистического источника. Вы обратите внимание: именно с христианства начинается наибольший расцвет внешней культуры, того, что мы называем цивилизацией, — это все ведь связано одно с другим. Оттого и христианская

мистика такая грубо-материальная, такая примитивная, если ее сравнить с мистикой иных рас. *Теперь* христианство выполнило свое назначение и должно исчезнуть. Вообще ведь в некотором отношении смысл Мистерии как раз *диаметрально* противоположен христианству — их назначения *обратные*.

Среди появившихся на горизонте вместе с Вяч. Ивановым лиц я вспоминаю литератора М. О. Гершензона и С. Н. Булгакова. М. О. Гершензон бывал довольно часто у Скрябиных, как-то подружился с ними и сблизился, но полного идейного контакта у него, как типичного представителя «интеллигентского» течения, со Скрябиным не было, и именно в его наиболее интимно-отвлеченной области. Тут Вячеслав Иванов был ему гораздо ближе со своими идеями соборности и какими-то устремлениями в первичный синтез искусств. Страшная оторванность Александра Николаевича от реальных масс человеческих в связи с его широко-всечеловечески поставленными замыслами как-то особенно смущала М. О. Гершензона, насколько я мог заметить.

Булгаков был мил Скрябину тоже своими мечтаниями о «соборности». Он, если так можно было выразиться, был именно «специалистом по соборности», которая в построениях Скрябина долженствовала играть большую роль. Бывший когда-то социал-демократом, а потом ставший мистиком, Булгаков был особенно ценен Скрябину, ибо на нем он видел как бы реальное воплощение его идей и мыслей о прохождении последовательно «материального» — то есть социалистического плана и затем вхождении в следующий высший, «мистический». В эту пору, когда я его знал, Александр Николаевич уже определенно отрицательно относился к социализму и уготовлял ему в своей «мировой истории» место в самом низу «инволюции», как завершение материализационного процесса. Александр Николаевич считал себя знатоком в вопросах социализма; и это мнение он базировал главным образом на своей довольно продолжительной дружбе с Г. В. Плехановым:

— Я ведь очень подробно изучал эти вопросы, — говорил он мне, — я даже «Капитал» Маркса прочел весь. Когда-то и я ведь верил в такой способ возможности устройства человеческого общества. И сейчас верю, но только сейчас я знаю, что это не может быть конечной целью, а только промежуточной. Для социалистического сознания именно характерно это закрытие конечных целей, отсюда и весь экономический материализм, который вполне правомерен и логичен.

Бальмонт, появившийся на горизонте в эти же месяцы, был очень радушно принят. Скрябин имел к нему сугубый интерес: его стих казался ему наиболее острым, тонким, гибким и подобным тому, каким должен был быть его собственный стих в тексте Мистерии. Со своей стороны и Бальмонт выказывал большой интерес к Скрябину. Не будучи музыкантом, даже в еще большей степени, чем Вяч. Иванов, он как-то иногда умел прозревать в существо музыки Скрябина и делать удачные и поэтические сравнения. Иногда, впрочем бывали и срывы...

Вскоре после того, как Бальмонт был у Скрябина и произвел там фурор тем, что сказал, что «Скрябин целует звуки своими пальцами», — эта фраза была немедленно подхвачена, а Татьяна Федоровна говорила про него, что он сказал «дивно», — вскоре после того я опять встретился с ним у Юргиса Балтрушайтиса. Бальмонт в этот вечер был страшно возбужден.

— Вы знаете, — сказал он мне своим отрывистым и как бы искусственно «надменным» голосом, — вы знаете, что я считаю себя большим поэтом... Но мое искусство бледнеет перед искусством этого... музыканта, — отрывисто закончил он.

— Вагнер и Скрябин, — продолжал Бальмонт, — это два гения, равнозвучных и мне дорогих... Я помню Вагнера!.. Я не знаю, что это такое было... кажется, «Лоэнгрин»... симфония из «Лоэнгрина»... Это было какое-то заклинание стихийных духов!., грозные чары... это было гениально!.. У Скрябина — тоже... В особенности в этой... (он запнулся) Пятой сонате (ее только что играл Добровейн в концерте-чтении Бальмонта), там есть такое... справа налево... это совершенно изумительно...

Я едва мог удержаться от хохота от этого изъяснения Скрябина... Но Бальмонт продолжал изливаться.

— Вагнер мне представляется титаном, который мог ткать узоры из лун-н-ных (он протянул н-н-н), — лучей, но мог и низвергать лавины в бездны своей мощью... Скрябин — это не титан!.. Он — эльф, который умеет только ткать узоры и ковры из лун-н-ных лучей... но он... иногда... своим коварством мог... подкрадываться... и тоже низвергать в бездны лавины...

Это было уже значительно лучше и даже совсем хорошо подмечено, и я готов был уже простить Бальмонту «справа налево»...

Бальмонт не часто бывал у Скрябиных, но его посещения были всегда желанны и даже несколько торжественны. Скрябин любил при нем играть вечером, при полупотушенных лампах, Бальмонт же чи-

тал свои стихи... Часто за столом в столовой, по маленькой записной книжке. Два больших художника соревновались незаметно даже для самих себя.. Скрябин расточал поцелуи звуками, Бальмонт говорил магические рифмы...

После его ухода Скрябин говорил о нем:

— Он, право, очень милый, такой немножко задорный, забияка — в нем есть мальчишество... Но он тонкий и много понимает как следует. Но конечно, мою Мистерию он не поймет. Вот Вячеслав Иванов — другое дело.

Я рассказывал историю о «справа налево». Александр Николаевич смеялся, а Татьяна Федоровна говорила:

— Вы мне не смейте обижать Константина Дмитриевича! Правда, он не сразу схватывает в музыкальной области, но зато он так дивно сказал про Сашу — «он целует звуки пальцами»...

Эту зиму Александр Николаевич много сочинял. Он писал Восьмую и Десятую сонаты.

Много раз по этому поводу мне вовсе не удавалось посетить Александра Николаевича. Не хотелось мешать его творчеству. Все-таки чувствовалось, что мы, гости, несколько отвлекаем его от работы, тем более что он сам был так общителен, что не мог никогда вытерпеть и всегда показывался, если был кто из нас.

Чаще стали такие случаи, что я приходил и меня отправляли по коридору в столовую, ибо кабинет был занят работающим Александром Николаевичем. Татьяна Федоровна таинственно встречала меня в полутемной передней и провожала по коридору в столовую, где за яркой вечерней лампой уже сидели знакомые лица, все тот же доктор, тот же Подгаецкий, а иногда и Жиляев или кто-нибудь из новых друзей.

Скрябин появлялся позднее, а до того мы слушали изредка доносившиеся из кабинета разрозненные звучания. Дверь из гостиной распахивалась, и Александр Николаевич говорил: «Добрый вечер!»

— Я теперь должен так много писать, — жаловался он мне, — вы знаете, что у меня такое чувство, что *я не имею права отдохнуть*... Кто-то стоит надо мною и твердит, что ты должен работать!.. Иначе я не успею. Так много, так страшно много надо сделать!.. А время идет!

В один вечер он сказал мне:

— Я написал нечто совсем в другом духе... Мне очень интересно, как вы отнесетесь... Совсем, совсем в другом духе!

Тут сидели доктор и Подгаецкий, которые, видимо, уже успели услышать это «нечто в другом духе»... Доктор подтвердил: «Да, да! совсем по-новому».

— Вы мне скажите, — сказал Александр Николаевич, садясь к инструменту, — что это по-вашему такое? Какое настроение?

И он сыграл то, что потом стало началом Десятой сонаты...

— Ну что, как? — нетерпеливо и лукаво приставал Александр Николаевич.

Я что-то такое сказал не совсем определенное относительно настроения, что в нем есть нечто «паническое», нечто от созерцания природы.

— Это — *лес!* — сказал Скрябин, внимательно на меня смотря. — Это звуки и настроения леса. Да, ведь вы правы, — спохватился он, — тут есть именно это, паническое³³, настроение, растворение в природе, а правда, у меня *раньше* никогда такого не было?

И он играл еще и еще раз это начало, видимо сам упиваясь им...

А на меня это начало произвело такое же впечатление, как некогда вторая тема Третьей симфонии, потом вторая тема Шестой сонаты — впечатление могучего и сладкого очарования, действительно *совершенно нового*.

— Она будет вся совершенно иная, эта соната, — продолжал Скрябин. — Она будет радостно-светлая и *земная*, но в ней есть уже и *это* — растворение, уничтожение физичности...

И эта соната росла и расцветала на наших глазах, как и Шестая, и Седьмая, и Девятая, и как несколько позже сочинявшаяся Восьмая, которую Александр Николаевич отделявал одновременно с Десятой.

В это время я несколько более познакомился и сблизился, как и весь наш кружок, с братом Татьяны Федоровны — Борисом Федоровичем, который жил не в Москве и потому сравнительно редко показывался у Скрябиных. С А. Н. Скрябиным у него был не то, чтобы психический контакт — для этого они были слишком разные люди, — но большая и искренняя дружба и желание проникнуть в тайники его замыслов. Я думаю, что многое в философии Скрябина, если только так можно именовать его идеи, было сотворено под влиянием Шлёцера, смутные и разбросанные обрывки его мыслей он стремился привести в некоторую связную систему и придать ей вид известной философии. Не знаю, насколько Борис Федорович был сам образован

и начитан — было некоторое у меня подозрение, что у него было несколько поверхностное философское образование, любительское, и в нем много было от литературы, и от желания смутно и «непонятно выразиться». Когда-то его разъяснительные статьи возмущали Сергея Ивановича Танеева, потом даже Сергей Иванович как-то разыскал в письмах Шиллера прототипы шлецеровских философических утверждений, легших в основу скрябинской теории о том, что искусство — «игра без цели и без конца», то есть то самое, что Скрябин сам исповедует в «Поэме экстаза», и Танеев, помню, стал всем это показывать, укоряя Шлёцера в плагиате и, кроме того, в неправильном цитировании шиллеровских мыслей...

Был ли он мистиком — нельзя сказать; его взгляды, которые оказали такое существенное влияние на Скрябина, были странной смесью какой-то психологичности и рационализма с мистическими утверждениями и с какой-то биомеханикой, разбавленными терминологией идеалистической философии. На меня все это, и в частности его статьи, производили всегда в высшей степени сумбурное впечатление, но я его любил просто за то, что он был близок семье Скрябина, которую я любил совершенно независимо от тех философий, которые там царили и стиль коих, по правде сказать, был вовсе не так уж выдержан. Борис Федорович был довольно высокого роста брюнет еврейского типа и с очень типичным для еврея произношением. Это было для меня тем более любопытно, что Татьяну Федоровну Шлёцер-Скрябину я уже успел узнать как довольно открытую антисемитку; она не признавала евреев и даже высказывалась часто очень резко против них. Вообще, в доме Скрябиных был некоторый антисемитизм, но он у самого Александра Николаевича смягчался какой-то мягкостью его нрава и высказывался только в том, что он признавал за евреями какую-то «очень важную историческую миссию», но не допускал их на некоторые «высшие посты» мистической иерархии. В частности, он считал, что к творчеству они вообще *не способны*, что это нация «женственная» и потому как-то не всплывает до уровня творчества... Сама Татьяна Федоровна признавала, что брат похож на еврея и очень стыдилась этого, говорила даже как-то, что «он ее компрометирует своим сходством»... Мне, вообще весьма далекому от каких бы то ни было проявлений антисемитизма и всегда в простоте душевной считавшему и своего учителя Павла Юльевича Шлёцера и, стало быть, и его племянницу — евреями, было все это очень дико и странно. Когда появлялся Борис Шлёцер, то в доме поднимался

страшный шум. Все они начинали страшно горячиться и спорить: Борис Федорович спорил и с сестрой и со Скрябиным, при его экспансивности и при горячности самого Александра Николаевича в деле своих идей, всегда они повышали голоса и казалось издали, что они на смерть ссорятся. Но это была только ложная тревога, все было на деле мирно и даже дружно. Александр Николаевич очень любил Бориса Федоровича за его преданность и постоянное желание «объяснить» его широкой публике: он искренне считал его своим провозвестником и как бы «пророком». Разговоры у них были исключительно о Мистерии, даже о музыке Скрябина они мало разговаривали, хотя Борис Федорович был музыкантом и играл недурно на фортепиано.

Мне всегда казалось, что Александр Николаевич был, при всем своем упорстве, в сущности податливым и психически пластичным человеком. Что его можно было воспитывать и лепить из него все что угодно. Быть может, эта его новая среда Шлёцеров и отчасти поклонников-друзей укрепляла его так в его безумных мечтаниях... Во всяком случае многое, очень многое было индуктировано Шлёцером и многое и изменялось под его влиянием. Борис Федорович был все-таки рационалист и не шел за Скрябиным очень далеко. Что-то признавал, что-то пытался по-своему мотивировать, но конечные выводы прямолинейного Скрябина пугали его, как и Татьяну Федоровну. Но за его музыкой оба шли в ее последних дерзаниях, и, кажется, тут не было ничего, что бы не вызывало их общего восторга.

Мне скоро показалось, что появление в сфере Скрябина Вячеслава Иванова с его мудрой софистикой, с его умением выразить все и литературно, и научно, и со вкусом, с его отношением к идее Скрябина, которое он умел облечь в такие формы, что сам Александр Николаевич думал, что он идет за ним до конца, а на самом деле ничего подобного не было, — что это появление как-то сильно принизило авторитет Бориса Федоровича в глазах Скрябина. Видимо, многие его формулировки перестали его удовлетворять и он искал уже новых, более мудрых, более философских, более независимых от Блаватской. Во всяком случае, со времени появления Вяч. Иванова на скрябинском горизонте что-то стало быстро меняться в его концепции, и вряд ли без влияния новых друзей в скором времени из плана Мистерии, несбыточно грандиозного, безумного в самом подходе к нему, выкристаллизовался план несколько более мелкий, но реальный, как бы промежуточный — это идея «*Предварительного действия*», которое должно было наполнить промежуток эволюции Скрябина между «Прометеем» и Мистерией.

Как раз в эти годы, в эпоху написания последних сонат, Александр Николаевич мучительно боролся за идею Мистерии и колебался долго и страстно, пока наконец не решил твердо, что ему не избавиться от этого промежуточного произведения.

В эти свидания с Борисом Федоровичем происходили и эти страстные дебаты о судьбе Мистерии... Наконец жребий был брошен: Мистерия отступила перед «Предварительным действием». Я все-таки не думаю, как это некоторые полагали, что Александр Николаевич *вовсе отказался от Мистерии*, — он, на мой взгляд, просто ее отложил в несколько более долгий ящик, и даже, может быть, в «мистический ящик». Его творческие силы требовали пищи, а к Мистерии он явно был не готов, даже в своем собственном представлении. Что это так, видно из того, что в это же время, когда решалась судьба Мистерии и весы клонились в сторону «Предварительного действия», Александр Николаевич стал особенно мечтать о путешествии в Индию, которое должно было как-то чрезвычайно обогатить его внутренний мир... Чем? — он не говорил, но было ясно для меня, что он ждал там какого-то посвящения, какого-то признания свыше. Эта Индия стала предметом его мучительных желаний и какой-то страстной тоски. Он в это же время как-то реальнее, конкретнее стал интересоваться и практикой оккультизма, с которым уже так давно соприкоснулся в теории. Поехав за границу, в Англию, он определенно пытался завести контакты с тамошними вождями теософского мира.

В это время был в Англии исполнен его «Прометей», в одном концерте дважды. Произведение произвело большую сенсацию. По просьбе Александра Николаевича я написал тематический разбор «Прометея» и снабдил его кратким изложением его учения и содержания «Прометея» в частности. Поклонница Скрябина миссис Роза Ньюмарч преподнесла все это в английском изложении, и результатом было то, что Скрябина уже в Лондоне, в этом теософском центре, стали считать своим. Едва ли и интерес и успех его «Прометея» не был обязан у маломузыкальных англичан именно этим теософским подходом, а вовсе не признанием самой музыки. Александр Николаевич в это время читал много теософских журналов и был как бы погружен в этот мир всецело.

— Как странно, — говорил он мне, — что они так мало сознательны в музыке, эти теософы. Они еще не дошли до того, чтобы признать, что классический план уже недостаточен для выражения мистического ощущения! Чтобы создать Мистерию, надо быть во всеоружии средств искусства...

— Но как же, Александр Николаевич, — спросил я раз его, — вы признаете же, что ранее тоже были мистерии, аналогичные задуманной вами? Что же, и тогда, по-вашему, были столь же совершенные средства художественного выражения?

Скрябин замотал головой:

— Нет, во всякой эпохе *свои* средства, соответствующие этой эпохе, своя звуковая магия. Быть может, в свое время те песнопения, которые пелись в катакомбах или еще ранее в элевсинских мистериях, были гораздо более впечатляющи, чем вся современная музыка...

— Но как же вы сможете быть во всеоружии средств искусства? — спросил я. — Ведь в вашем замысле вам надо стать сразу и поэтом и художником. А где же и когда вы успеете продвинуться в этих искусствах?

— Ведь это же не совсем так, как вы думаете, Леонид Леонидович, — сказал Александр Николаевич. — Искусства были когда-то ранее слиты воедино, ведь они *потом* разъединились.

Скрябин взял бумажку и нарисовал карандашом точку и из нее несколько линий.

— Вот эти линии — отдельные искусства, выходящие из одной точки, из точки своего слитного состояния. Искусство зависит от космического процесса, оно — не само по себе. Космический процесс приходит к концу, все воссоединяется. Есть такой же пункт воссоединения и в искусстве. Это и есть эта самая Мистерия. Поэтому мне вовсе не нужно овладевать всеми искусствами порознь... Вот в этой точке, где Мистерия, — и он продолжил все линии на бумажке дальше и соединил их вновь в другой точке, — тут вот — Мистерия. Чтобы достигнуть этого пункта воссоединения, мне не надо двигаться зараз по всем линиям, достаточно двигаться по одной из них, и я все равно попаду в эту точку.

Этот схематический подход к какому угодно вопросу был для него чрезвычайно характерен. Он, как опытный схоласт, умел доказывать дедуктивно все, что говорил. Иногда его рассуждения при мне до такой степени переносили в самые недра средневековья, что я просто удивлялся, как мог человек, все-таки рожденный в атмосфере нашего века, так повторять характерные свойства средневековой схоластической мысли со всей «атавистической» точностью...

Конечно, окружающая его атмосфера способствовала этому направлению его образа рассуждения. Он, как рыба, которая любит где глубже, инстинктивно искал себе такого общества, которое бы мыслило так, как и он — несколько «по-средневековому». В сущности,

его новые друзья все были таковыми — все наши *символисты* были некоторыми атавистическими явлениями из области средневековой романтики и схоластики. Иногда мне казалось, что он просто *боялся* рассуждать по-иному, боялся стать «позитивистом». Некогда он много спорил с Плехановым по поводу методов рассуждения, и ему казалось, что он усвоил, узнал ход мыслей своих противников и умел их разбивать своей логикой. Но в описываемое время, по третьему году близкого знакомства, я уже привык к его оригинальной манере рассуждения и ничему не удивлялся, а только старался запоминать эти оригинальные софизмы.

Теософы его уже не удовлетворяли, но все же они не выходили у него из обихода — ибо его мысль свыклась с ними. Все-таки этот «план вещей» все время оставался для него каким-то отправным пунктом. Он приделывал к этому основному плану разные пристройки, делал коррективы, как-то изменял, переменял, но основная сущность была все-таки неизменной.

Он стал интересоваться экзотическими музыкальными явлениями, что было некоторым отражением его любви к Индии. В этом году приехал в Москву поэт-суфит Инаят-хан, кажется из арабов или магометанских индусов. Александр Николаевич пошел слушать его музыку в аудиторию Политехнического музея: он все время ждал каких-то откровений от Востока. Более того, он пригласил этого Инаят-хана к себе и говорил с ним долго... Не знаю, хорошо ли поняли они друг друга. Думается, что не очень. Инаят-хан, снимавшийся на фотографиях и небольших, явно рекламного вида брошюрах в молитвенных позах, почему-то на меня производил впечатление хитрого странствующего артиста, который жил этими выступлениями и лекциями. Вся его восточная величественность была едва ли не «орудием производства». Но Александр Николаевич был бесконечно легковерен: он был в восторге от одного вида этого Инаят-хана.

— Какое величие и спокойствие в нем! — говорил он мне (я не был на сеансе с Инаят-ханом у него). — Как это именно то, чего нам так недостает, нашей мелкой, беготней наполненной культуре!

Но музыка этого Инаята ему все-таки не понравилась. Тут его, как специалиста, нельзя было никак надуть.

— Это все-таки не то, что *мне надо*. Правда, тут есть утончение... Мне кажется, что есть большая духовность в этой музыке, тут, наверное, есть какие-нибудь тонкие оттенки, которых мы еще не воспринимаем, — утешался он.

— Притом ведь этот Инаят-хан все-таки *не то, что мне надо*. Ведь он не брахман, а магометанин-суфит. Хотя суфиты и мистики, но ведь это такая приспособительная религия... — Александр Николаевич презрительно относился к магометанству. — Мне надо увидеть настоящего брахмана-окультиста — тогда я узнаю Индию. Но для этого *надо поехать туда!*

Скоро князь Гагарин пригласил его и всех нас к себе в студию послушать японскую артистку Ганако, которая приехала в Москву на гастроли и тоже производила какую-то музыку. Обычное общество Скрябиных оказалось как бы механически переставленным в роскошную студию художника Гагарина, обставленную с большим вкусом.

Тут было все, от красивых картин и предметов до изысканного ужина и вин... и высоких разговоров. Ганако приехала поздно, мы слушали ее исполнение около часу ночи. Но это было *опять не то*. Конечно, треньканье на каких-то первобытных инструментах мало могло удовлетворить автора «Прометея». Я помню, как Скрябин пытался сам интервьюировать японку по поводу ее искусства, тщетно пытаюсь в ее указаниях найти что-нибудь напоминающее его излюбленную мистику и вообще то, что бы он требовал от «Востока». Ничего не оказалось такого. Музыка японки была и по существу и по выполнению — самая простая «материальная» музыка, именно такая, какая она была, страшно примитивная и удручающая своей примитивностью. Сама же она тоже никаких мистических понятий не обнаружила, и Александр Николаевич, всегда к таким разочарованиям чувствительный, сначала как-то даже скис...

— Может быть, у них тут есть что-нибудь скрытое, чего мы еще не можем понять? — мучился он, желая непременно и во что бы то ни стало, чтобы у них было «достаточно мистики». — Но почему же у них такая примитивность? И ритмики, и мелодии, и гармонии... Ведь *ничего же нет!*.. Ведь *скандал!*..

Его просили самого играть. Я помню, он сел и наиграл мне, стоявшему рядом, первые такты из Десятой сонаты, говоря:

— Вот *это* — настоящий Восток, вот тут есть отражение той настоящей восточной сущности... Очевидно, я так думаю, — он говорил шепотом и как бы по секрету от Ганако, стоявшей поодаль, хотя та по-русски ни слова не понимала, — я так думаю, что ведь Восток — это значит та идея, которая создала реальный Восток. И сейчас эта идея — у нас сильнее, чем на реальном Востоке.

Услышав уже знакомые звуки Десятой сонаты, одна из высокопоставленных дам вспомнила:

— Ах, вот это самое... Помните, княгиня, это вот то, что было так похоже на часы... Такая вот точно мелодия была у князя в часах, помните?

И другая дама подтвердила, что действительно — совсем как часы. Александр Николаевич был недоволен, пожал плечами, сказал что-то мне шепотом недоуменно и совсем вобрался в себя...

Все расспрашивали Ганако о разных деталях ее инструментов. Как раз этим инструментарием Александр Николаевич вовсе не интересовался, мне казалось, что он окончательно расстроился тем, что Восток был не на месте и не выдержал экзамена. Но так-то он хотел извинить ее.

— Все-таки она прекрасная артистка! — говорил он мне и другим, — у нее чувствуется, хотя мы и не понимаем ее языка, и чудесная мимика, и большая настоящая техника. Все это в области слова, жеста, движения, вот тут настоящая культура. А звуковой культуры я не вижу никакой.

Все-таки ему самому пришлось играть.

Я помню, что в этот вечер или, вернее, в эту ночь, ибо было уже четыре часа, он играл как-то особенно хорошо. Обстановка на него действовала своей изысканной аристократичностью. Он играл Поэму № 1 ор. 32, и я никогда не слышал от него более одухотворенного исполнения. Ганако тоже слушала, и казалось, что ей тоже понравилось. Но Александр Николаевич был уже равнодушен к «Востоку»...

Уезжая вместе со мною, он говорил мне:

— Нет, это не то все. Это не тот Восток, который мне нужен! Как это ни странно, а *мы дадим настоящий Восток в искусстве.*

Я дам эту восточную истомленность, эти ласки поцелуев, эти неслезанные блаженства растворений, эти ароматы, выраженные в звуках...

Но мне *надо туда поехать!*

Путешествие стало излюбленной мечтой Александра Николаевича. В его воображении, заполненном ирреальными образами и рассказами Блаватской, которой он верил во всем, рисовались картины Индии: он говорил о них часто и с воодушевлением.

Он хотел ехать туда с Татьяной Федоровной непременно. Они не могли и не должны были разлучаться. Но откуда-то Скрябин получил

сведения, что женщин не пускают в какие-то монастыри, куда ему необходимо было попасть. Александр Николаевич уже был огорчен.

— Как же это тебя не пустят, Тася? — печально проговорил он, узнав эту неприятную новость.

— Впрочем, может быть, это необходимо, — вдруг согласился он, к неудовольствию Татьяны Федоровны. — Ведь женщины — ближе астралу и дальше от духовного плана... возможно, что их присутствие действительно нежелательно.

— Вы знаете, — говорил он мне за вечерним чаем и партией шахматов, — какие там цветы роскошные! Орхидеи, которые меняют запах, и в цветке... змея...

Я совершенно недоумевал, откуда он почерпнул эти зоогеографические сведения, и решил, что, наверное, из той же Блаватской.

Скрябин продолжал мечтательно:

— Там множество этих змей и тигров.

— А вот ты боишься змей, Саша, — внезапно низринула его на землю Татьяна Федоровна.

— Нет, — заносчиво отвечал Александр Николаевич, — я правда их не любил до сих пор, но я знаю, что могу их *полюбить*, и даже их укусы, до такой степени, что они станут наслаждением. Правда, Леонид Леонидович, — обратился он ко мне, — ведь это можно так себя воспитать, что укус змеи и даже тигра будет наслаждением. Помните, как в «Поэме экстаза» у меня:

И будут укусы пантер и гиен лишь лобзаньем сжигающим...

Доктор недовольно завертелся на стуле...

— Но, Александр Николаевич, ведь гиены лишь падаль едят!...

— Это все равно, — не унимался Александр Николаевич, — всякое такое болезненное ощущение, всякую боль *надо* претворить в наслаждение. Ведь в этом же вся Мистерия! — обрушился он на доктора, — как же это вы так, Владимир Васильевич?!

Сидевший с нами Ю. Осберг, у которого много приятелей служили в Индии по делам чайной фирмы Вогау, усмехнулся.

Александр Николаевич обратился к нему:

— Юлий Юлиевич, ведь вот вы, наверное, знаете что-нибудь об Индии; ведь у вас там, наверное, есть корреспонденты в фирме?

Осберг спокойно отвечивал:

— У меня очень много там знакомых. Только, правда, они не видали там орхидей со змеями, не видали и тигров, за ними надо далеко

ехать в джунгли, также не пробовали испытывать наслаждения от укусов змей. Да и наслаждение невелико, там сотни мрут еженедельно от этих наслаждений.

— Ну, я бы не умер, — сказал Скрябин многозначительно.

— Зато там много мышей и вшей, — беспощадно отрезал Осберг, — настолько, что мой приятель ставил кровать в тарелки с водой, и все-таки все тарелки были полны мертвыми вшами и по этим трупам живые ползли на него в кровать.

Осберг сказал и сам испугался. Лицо Александра Николаевича выражало полнейший ужас...

— Тася, как же это мы поедим?! — проговорил он упавшим голосом... Александр Николаевич до смерти боялся мышей и в ужас приходил от всяких насекомых.

— Не знаю, Саша, как ты поедешь, — отвечала Татьяна Федоровна тоже мрачно.

Я и доктор еле удерживались от гомерического хохота, и только убитый вид обоих путешественников сдерживал нас.

— Нет, надо бороться и преодолеть! — героически заключил Скрябине — Я преодолею в этом деле что угодно.

— Быть может, укусы вшей тоже могут доставить наслаждение? — спросил я робко, но не без ядовитости.

Александр Николаевич моментально обиделся.

— Да нет, что же это вы говорите, Леонид Леонидович? Ведь не все же *надо* преодолевать... Но я могу потерпеть некоторые неудобства, чтобы сделать что мне нужно. Все-таки это мне не нравится! — произнес он в раздумье.

— Там же, наверное, какие-нибудь средства выдумали от них, — справился он.

Осберг продолжал быть жестоким.

— В городах-то есть средства, Александр Николаевич, дорогой мой. Но ведь вы к «махатмам» едете, где они там на озере появляются. А там, наверное, у них вшей пруд пруди...

Александр Николаевич уже не знал, что его — дразнят или говорят правду, хотя и жестокую и для него нелепую.

— Вы знаете, — успокоился он, — что, наверное, не всякого они кусают. Наверное, можно от них избавиться каким-нибудь напряжением. Ведь там же есть факиры и йоги, справляются же они с ними...

Но все-таки Александр Николаевич был после этого разговора сильно встревожен и огорчен, даже почти озабочен...

Сочинение Десятой сонаты подвигалось довольно медлительно. В этот сезон Александр Николаевич был часто отвлекаем концертным турне, путешествиями, и были большие оазисы, когда мы его не видали. Зато велико было наше удовлетворение, что А. Н. Скрябин становится общепризнанным в европейском масштабе. Его исполняли лучшие дирижеры, его играли Менгельберг и Вууд, исполняли *хорошо*, не только по всегда слишком снисходительной оценке самого автора, который в оркестре слушал не то, что есть, а то, что *должно было бы быть*, а в оценке беспристрастных третьих лиц. Александр Николаевич много ездил и по России, иногда получая от этого небольшое удовлетворение, но чаще — страдание и муки. Потом он долго жаловался:

— Эти проклятые выступления меня совершенно выводят из себя! Если бы не презренный этот металл, дал бы я им.

Но ему нужны были деньги для его жизни, которая становилась все более и более обязывающей, и для его замыслов. Какой-то странный хаос из фантазий и реальных предположений представляла у него эта предполагаемая поездка в Индию и постройка там некоего «Храма». Иногда это все выглядело как просто висящая в воздухе фантазия. Иногда неожиданно он задавался такими конкретными задачами, как, например, покупка земли для храма. Он раз как-то мне сказал довольно конфиденциально и к большому моему удивлению, что надо будет узнать, не будет ли иметь что-нибудь английское правительство против покупки им земли для храма.

— Мне надо по-настоящему двинуть это дело! — сказал он. — Я думаю, что это надо организовать так, чтобы какое-нибудь общество купило бы землю.

— Я не знаю, как приступить к этим практическим вопросам, — жаловался Скрябин. — И у меня нет никакого практического умения. Вот когда нужны мне практики.

Странной казалась эта жизнь великого композитора, если на нее смотреть несколько издали. Он был заперт в тесный круг немногочисленных друзей, которые знали о его сокровенном, да и то не полностью, не по-настоящему знали. Он был оторван физически от остального мира, который лишь в небольшой своей части знал и желал знать только его музыку. Этот человек, которому казалось, что несколько лет отделяют его от того дня, когда он поведет куда-то человечество, — был ведь совершенно неизвестен даже многим музы-

кантам, и почти всем неизвестно было, что он кого-то собирает куда-то вести. Но он не знал и не замечал этой своей оторванности от мира.

Весь мир как бы был отражен в тех «представителях человечества», которыми были именно мы, близко к нему стоявшие. Александр Николаевич считал, по-видимому искренне, что мы очень хорошо «представляем» ему человечество и лучшего он не желал. По нам он судил о настроениях всех, и в те минуты, когда реальный мир показывал ему свое смутное и хаотическое лицо, он как-то не верил этому, считал скорее *это* неправильным представлением о мире, чем то, которое он получал «по нам». Разговоры о неправильности нашего представительства все-таки поднимались время от времени, и, конечно, не Александр Николаевич был их инициатором, а сами «друзья».

Мне казалось нередко, что мы участвуем в каком-то «преступлении» перед искусством и человечеством, что не раскрываем смело и прямо глаза Скрябину на реальное положение дел. Иногда хотелось подойти к нему и сказать ему просто:

— Послушайте, Александр Николаевич, будем говорить серьезно. Ведь никакой Мистерии вы не напишете, а если и напишете, то все-таки будет это не более как одним из, допустим, великих, но «только» произведений искусства, не более того. Никакой дематериализации не будет и быть не может, никакого катаклизма вы не вызовете. Вы — великий русский композитор, и удовлетворитесь этим званием.

Хотелось ему это сказать, но никто не решался, ибо видели и чувствовали смутно, что сказать это ему — и будет одно из двух. Или мы принуждены будем отдалиться от него, лишиться ореола его солнечного воздействия, его обаяния, его гениальности, а он, безумный, уйдет в уединение продолжать мечтать о несбыточном... Или же он будет поражен, это станет для него психическим ударом, и, может быть, наступит для него либо паралич творчества, которое жило этой идеей, либо настоящее, а не условное только безумие. И никто не решался...

И он смотрел на нас каждый вечер своими ясными, не совсем человеческими, но и не ангельскими, не «небесными» отнюдь глазами — глазами стихийного духа из оккультных сказок и продолжал плести свои ковры из лунных лучей, как говорил Бальмонт, продолжал уверять нас и себя, что близок «день», что все готово к нему...

А мы преступно молчали...

Впрочем, может быть, это не было столь преступно, как нам иногда казалось. Иной раз какая-то была надежда, что сам Скрябин, постепенно эволюционируя в своих грезах, как-то рационализирует их наконец, как-то утрясутся они у него, утратится в них несбыточность, и какое-то осуществимое зерно замысла Мистерии родится в свет в виде великого и утонченного музыкального произведения. Я готов был верить даже в большее, во что не верили иные из друзей: мне просто хотелось, чтобы это было не только музыкальное произведение, а действительно синтетическое; мне хотелось — пусть Александр Николаевич действительно овладеет и поэзией и создаст новое световое искусство...

Но не все друзья и в это верили, считали его «только музыкантом».

Он сам в это время и в эти минуты себя не считал музыкантом ни в каком случае.

— Это так мне теперь кажется скучно — быть только композитором! Ведь это совсем ни к чему... Я вовсе не музыкант только! — несколько запальчиво уверял он. — Я не хочу быть музыкантом только!

— Пора мне бросить эти пустяки и заняться делом! — как-то сказал он мне, когда я его застал за писанием сонаты. — У меня есть какая-то инерция, и я занимаюсь этим с таким удовольствием, с каким *не должен бы* заниматься.

И не дожидаясь, пока мы станем его разуверять, он говорил резко и определенно.

— *Я не пережил бы часа*, в который убедился, что не напишу Мистерию.

— Какое ненормальное положение создается, — говорил он, — Я должен зарабатывать деньги концертами, играть эти старые прелюдии, когда я мог и *должен бы* писать то, к чему я предназначен... Государство вообще должно содержать творцов, потому что они — цвет человечества, и все людское общество существует для них и из-за них.

И он начинал развивать свою любимую теорию «аристократии духа», что-то вроде платоновского государства мудрецов.

— В настоящем общественном строе художники должны управлять народами, художники и мудрецы, потому что они — цвет и глава человечества. Это — естественная и необходимая иерархия. Равенство — это абсурд, нелепость и ужасная вещь. Ведь если все равны, то нет ни контрастов, ни различий, все однотипно, однотонно. Ведь

это — идеал примитивного социализма, когда все материализуется и все качественные различия становятся только количественными. Как это ужасно! — повторял он, видимо живо представляя себе государство из «тождественно одинаковых людей».

— Ведь это все равно, как если бы в музыке долбить все одну и ту же ноту и думать, что это творчество.

— Творчество есть жизнь, и оно состоит в игре противоречий и в борьбе, в контрастах, во взлетах и в падениях. Без этого жизнь — серые будни, Чайковский, нитье... Надо, чтобы был праздник жизни, чтобы был взлет, чтобы было откуда взлетать.

— Иногда надо пасть низко, для того чтобы можно было взлететь оттуда... Для того и грех, и в этом оправдание греха... Нет праведности без величайшего греха. Я думаю, что все праведники всегда должны быть одновременно и грешниками. Какая же праведность в том, чтобы родиться без всякого порыва?

— Чтобы стать праведным, надо пройти через бездну греховности, упиться ею, почувствовать порок...

— Только иерархия может дать *ритм* в жизни. Если ее нет, если будет полное равенство, то это такая тоска, что все мухи передохнут, — неожиданно закончил он.

Я спрашивал его, как же те, кто достиг высших ступеней его иерархии, будут ли они принуждены, по его мнению, пребывать все время на этих высотах? Тогда ведь такое же однообразие и «тоска»?

Скрябин отрицал это:

— На этих высотах будут большие размахи, и только. Большие взлеты и соответственно большие падения. Праведность сопровождается большими размахами в греховность... и притом все это ведь в пределах жизни расы. Когда иерархия достаточно восполнена, когда есть уже те, кто могут вести к дематериализации, тогда наступает конец расы...

— Притом ведь вообще на самом деле греха нет! Нет преступления. Есть только моменты, когда данный поступок не соответствует ритму Вселенной, но он же в других условиях может быть высшей добродетелью. Единственное настоящее преступление — это *бездарность*.

Это заключение в оскар-уайльдовском духе прозвучало несколько неожиданно.

Звание *артиста* Скрябин ставил чрезвычайно высоко: настолько, что квалифицировал его просто как *высшее* звание. Но тут было мно-

го оговорок. Не всех, обыкновенно понимаемых под этим названием, Александр Николаевич считал настоящими артистами. Для него артист был главным образом творец-художник, композитор, поэт, живописец... иногда и исполнитель, вроде пианиста. Но к *актерам* он относился уже свысока и считал их «низшим сортом». Признаки такого деления были очень строги: настоящий артист должен был *быть самим собою*, он должен был «переживать», а не изображать, не быть мимом, «умельщиком». Это искусство он не то чтобы отрицал, но ставил на некоторую низшую ступень, и иногда казалось, что для него нет большой разницы между имитатором в открытом театре и перво-классным актером, если только оба они — «представляльщики», как он их иногда называл.

— Художник выше всех царей, — говорил Скрябин, — короли должны преклоняться перед ними.

Его внимание всегда приковывали идеальные в этом смысле фигуры Бетховена и Вагнера, которые действительно добились того, что перед ними короли преклонялись. Мне лично никогда не удалось ни разу видеть общения Александра Николаевича с высокопоставленными лицами, да, кажется, он и сам избегал этих общений, но мне сильно сдается, что его деликатность и крайнее, несколько традиционное «джентльменство» вряд ли позволило бы ему обращаться в реальности с ними хотя бы так, как обращались в свое время Бетховен и Вагнер, которые, как известно, особой деликатностью и мягкостью в обращении не отличались.

Преклонение и лесть многих художников пред власть и капитал имущими его выводило из себя. Меценат в его глазах вовсе не был человек с «особыми заслугами», а просто — «исполняющий свой долг». Он любил «ставить на место» этих меценатов, которых на его веку ему многих пришлось перевидать. Даже по отношению к своему другу М. П. Беляеву у него был какой-то неуловимый, легкий скепсис. Он, правда, признавал, что тот ему многим помог, но за этим признанием чувствовалось, во-первых, убеждение в том, что это *так и надо*, что особой благодарности он, Скрябин, по адресу Беляева и не должен испытывать, ибо получил *только должное*, и даже меньше должного; — а во-вторых, уверенность, что если не Беляев, то *нашелся бы всегда другой меценат*, который сделал бы то же самое для него, то есть для человечества и искусства. Оттого он так легко и просто расставался и без боязни ссорился с Кусевицким, в котором он, правда, видел всегда еще и артиста.

— Не этот, так другой найдется, — говорил он и несколько иронически добавлял, — правда, у этого было преимущество то, что он зараз был и дирижер.

В эти последние годы жизни Скрябин, уже понимавший, что он — признанная величина, особенно скептически относился к меценатам.

— Я сейчас в них вовсе не нуждаюсь, потому что сам за себя говорю. Ведь они же *наживаются* с меня. При чем же тут меценатство? Ведь между нами, и Кусевицкому это все было только выгодно...

В этот сезон Гагарины увлекли Александра Николаевича к посещению Религиозно-философского общества. Мне со стороны казалось, что на Александра Николаевича шла как бы охота, что из него хотели сделать нового адепта модного тогда мистического «неохристианства». После его кончины я в этом совершенно убедился, но тогда только предполагал. В этом обществе были «все»: и Гагарины, и Лермонтова, и приятели Александра Николаевича — поэты. Но люциферический дух Александра Николаевича плохо поддавался крещению в неохристианских купелях, хотя бы и в виде Религиозно-философского общества. Доклады, читаемые в этом обществе, не производили на него большого впечатления, и он обычно оставался при особом мнении: его собственные теории совершенно не укладывались в эти воззрения. Но он был дружен со многими, и многими из этого кружка заинтересовался, в частности, известными Булгаковым и Бердяевым, которые несколько раз бывали у него при нас, особенно Булгаков.

Вся эта компания очень не прочь была обсуждать вопросы, касающиеся Мистерии. Каждый понимал и разумел тут по-своему, но важно было то, что Александр Николаевич нашел людей, которые вообще могли серьезно говорить о катаклизмах и о соотношении религии с искусством, тогда как мы, «первоначальные» друзья Александра Николаевича, в сущности говорили об этом не совсем в том разрезе, говорили, более интересуясь отраженной в этих идеях личностью Александра Николаевича, которую любили, нежели самими идеями «в себе».

Мне все-таки казалось, что общение с этим народом оказало на Александра Николаевича некоторое общеразвивающее влияние. До сих пор его учителями в философии и вообще в области абстрактного мышления были только Шлёцер и Татьяна Федоровна, немного — Подгаецкий; теперь он получил людей, по крайней мере, с некоторой философской эрудицией, которые как-то разъяснили и уяснили ему многие самые основные проблемы. Александр Николаевич всегда

стыдился и горько жалел, что ему не довелось получить настоящее образование.

— Ведь я совсем профан, — говорил он мне, — ведь смешно сказать — я получил образование корпуса, только четырех классов гимназии! Ведь это *скандал!* Мне так много стоило усвоить себе вообще план философской мысли, ведь у нас никто в доме, ни в корпусе об этом и говорить не мог. Ведь вы знаете, Леонид Леонидович, какая моя семья: ведь это все добрые такие малые, военные люди, ведь это все совсем, совсем сырое в деле мысли. Там больше насчет выпивки или чего еще, — улыбался он.

— Ведь почему я так ценил Бориса Федоровича: все-таки он первый мне попался человек с философским образованием, знающий философию, знающий, что хоть надо почитать.

Действительно, именно Борис Федорович был первым систематическим пестуном Скрябина в области философии. Но я сильно сомневаюсь, чтобы его уроки имели большое воздействие на Скрябина, который совершенно не умел по-настоящему читать. Впечатлительный и как бы вечно наэлектризованный, Александр Николаевич смотрел на книгу как на род мыслительного гадания: мысли, разрозненные и отдельные, вычитанные в разных книгах, были для него не частью некоторого *чужого* мировоззрения, а какими-то возбуждательными элементами или ферментами для своей собственной мысли. Он читал несколько строк и остальное уже досочинял сам и в своем духе, отчего у него философы самых разных течений были все с ним солидарны очевидно — и между собою тоже.

В эту эпоху моего с ним знакомства я редко видел его читающим что-нибудь систематически, вернее — никогда не видел. Он как-то пробегал свои любимые книжки, ища в них не столько новых чужих сведений, сколько подпорок и подтверждений своих собственных. Но я не могу все-таки теперь, взирая на эту жизнь Александра Николаевича издалика, с вершины прошедшего десятилетия, сказать, чтобы она была тем, что именуется *здоровой*. В ней была некая, тогда мною мало замечавшаяся тепличная, насыщенная и душная атмосфера, атмосфера огромной, роковой изоляции от того мира, который он хотел спасти и преобразовать, но который не допускался в эту психическую теплицу. Тут была атмосфера крайнего, изолированного преклонения, почти обоготворения личности того, кто был центром этого мира, и постоянное вращение в плане одних и тех же специфических мыслей и настроений, создававших роскошные, но нездоровые цветы

его мыслей. Мистерия, Мистерия и Мистерия, все около нее, все вокруг нее, это становилось не только его собственным credo — это уже наверняка так было, но невольно и все мы захватывались этой тепличной атмосферой и этими идеями, которые, как известно, обладают известной «заразительностью». Даже я, «позитивист», по определению самого Скрябина, в котором он сам больше всего, пожалуй, ценил именно постоянный «научный корректив» к его теориям и художественной практике, — и то я часто чувствовал, что еще немного лет этой тепличной жизни, и я сам поверю в Мистерию и начну вместе с неофитами — неохристианами и неоскрябинианами — серьезно говорить о том, что сначала бывает война между ангелами, а потом уже война в «физическом плане», которая ее, так сказать, только «отражает», и спорить, кто «центральный мессия»...

И наконец, в этой страшной, роскошной и душной теплице, в которой было так засасывающе и ядовито-сладко иногда, как в притоне опиомана, рос еще самый ядовитый и опасный цветок — это идея самообожествления самого Скрябина...

Эта мысль не говорилась, не высказывалась «en toutes lettres» [буквально]: она все время как-то *разумелась*. Все были молчаливо согласны на том, что этот небольшой человек в изящном, у заграничного портного шитом костюме и с пушистыми усами, такой мягкий и такой изысканно-деликатный, сидящий в мягких креслах и кушающий самые обыкновенные сушки и сухарики, которые он очень любил, — что это именно *тот*, который *может* сделать что-то такое сверхъестественное, что от него зависит каким-то образом конец мира, конец всего человечества, что он *мессия нашей расы*... Не все еще верили в это окончательно, но все уже как-то катились по наклонной плоскости мысли в том направлении, которое вело к тому, чтобы в это поверить, и каждый час нашего общения прибавлял этого «скату» к тому, чтобы «исповедать» его как Мессию, чтобы, как в Евангелии, воскликнуть: «Воистину ты Сын Божий!»

В этой тепличной атмосфере не было живых соков природы, которая всегда отрезвляет от всяких дурманов. Кроме меня, который, как естественник и «позитивист», любил природу и знал ее, для всех этих нео- и просто христиан, религиозных философов, бывших марксистов, докторов и артистов — природа была закрытой книгой, отвлеченным литературным понятием. Ни мира человеческого, ни природы не просачивалось в эту душную и засасывающую, но по своему обольстительную теплицу. Он жил, и мы с ним жили, сре-

ди этих городских вещей, этих страшных, мистических картин с раскосыми глазами, этих разговоров о сладострастных экстазах «Духа и Мира», этих теософских книг, в которых уродливые символы сопровождались уродливыми объяснениями, — и свежего воздуха не было...

Иногда я ловил себя на мысли, что что-то общее с хлыстовством было в этой атмосфере, и опьянение экстазами, и обожествление отдельных людей и страстная тоска по реальному чуду. Я думал — чем же он не «хлыстос», и чем его «vertige» или конечный мистический танец разнится от того «не конечного», но во всяком случае заключительного танца, которым оканчивались «радения»? Чем отличается его новая «полярность единства ко множеству» от того, правда, грубого, примитивного, но по истокам подобного сексуального экстаза наших сектантов?

И сам он, «Мессия нашей расы», с его опьяненными, с какой-то поволокой, глазами и с атмосферой робкого почтения, его окружающей, не похож ли он на «старца» какого-нибудь отдаленного уголка с такой же душевной атмосферой, с такой же страстной жаждой чуда во что бы то ни стало, с такими же эсхатологическими упованиями?

Те, по крайней мере, не хотели вызывать *сами* конца мира, а только считали, что он уже сам наступает. Но ведь и Скрябин последнее время все больше и больше склонялся к тому, что конец мира будет «сам собою», что его Мистерия есть как бы достойные поминки этого мира, как бы та торжественная встреча «воссоединения духа и материи», которую ему кем-то поручено организовать...

И иногда мне невероятно хотелось каким-то ударом разрядить эту застоялую атмосферу. Но все-таки он сам, его личность, были так интересны, что не хотелось никак оторваться.

Я думаю, что многое было тут в несомненном личном обаянии Александра Николаевича. Этот человек, как все очень нервные люди, был окружен какой-то заряженной электричеством атмосферой, которая всеми чувствовалась. Он не был ни на минуту спокоен, он всегда был в каком-то напряжении, он на стуле даже сидел как-то напряженно, «дыбком» словно, как говорили его «враги» — «напетушившись», никогда не видел его в пассивной, усталой позе, с поникшей головой; даже когда он был усталым, он силился всегда как-то преодолеть это, как-то приосаниться, и лицо его выражало борьбу физической усталости с энергией духа...

Он почти постоянно так сидел, точно ежеминутно готов был вскочить от нахлынувшего переживания или возбуждения. Несколько даже раздражала эта неизбывная нервность, наэлектризованность. Он никогда не имел спокойного лица, никогда его губы не были серьезны — он всегда или улыбался или выражал какое-то внутреннее волнение, его корпус внезапно выпрямлялся в кресле, часто он реально вскакивал и прохаживался по комнате... Спокойным я его не видел ни минуты, это был живчик, как ртуть подвижный. И всегда этот его любимый жест — перебирать пальцами руки по столу, поглядывая на нее сбоку, как бы изучая профиль руки. Иногда он вдруг улетал мыслями и переставал слушать что вокруг, а затем возвращался к мировой действительности, извиняясь.

— Это я так, немного задумался.

И обычно после того начинал речь о каких-нибудь отвлеченностях: это он над ними задумался... И не мог терять минуты, чтобы не поделиться ими.

Эта нервность несомненно привязывала к нему, как бы приковывала, а его страшная убежденность, с которой он говорил, невольно заражала, почти гипнотизировала. Эта тепличная атмосфера, о которой я говорил, создавалась в таких условиях сама собою, как результат известного отбора эмоций и настроений. И чем дальше, тем успешнее шел отбор, атмосфера все специфизировалась, и свежие люди в ней уже не могли выдержать, ретировались, а новые подбирались уже по принципу сродства.

Лишь когда он говорил только о музыке своей, специфичность этой атмосферы несколько уменьшалась. Правда, разговор его и тут был специфичен, но тут он был все-таки только или почти только в художественном плане. Разговор о музыке чаще всего возбуждался его собственными сочинениями, обычно из тех, которые в это время писались. Реже — разговорами о других произведениях. Разговоры эти не были очень редки. Александр Николаевич не обнаруживал большой начитанности в музыке, не только современной, но и прежней, кроме фортепианной. Многие страницы Вагнера, Листа, а в особенности Брамса, Грига были ему вовсе неизвестны. Теперь ему эти знакомства с прошлой музыкой редко доставляли ощущение большее, нежели простая скука, это была тоска. Обычно очень скоро после таких ознакомлений лицо его уже выражало столь знакомую мне муку тоски и упорную борьбу с тем, чтобы ее как-нибудь не проявить, чтобы не обижать «ознакомителя». Ознакомителями чаще все-

го были два лица — я и Н. С. Жилев, особенно же последний, который иногда начинал прямо мучить Александра Николаевича бесконечным проигрыванием Грига или иного автора, нового или старого...

— Не понимаю, почему это Николай Степанович так носится с этим Григом? — говорил потом Александр Николаевич. — Ведь можно же так переоценивать!.. Григ все-таки *маленький композитор*.

У Н. С. Жилева была манера и желание всегда находить разные «сходства и преемственности» в произведениях разных авторов от других авторов и других произведений. Когда дело касалось его самого, Александр Николаевич часто протестовал, даже несколько обиженно: он «не любил происходить» ни от кого...

Даже когда ему указывали на сходство его новых произведений со старыми и некоторое как бы «развитие их из тех», то он часто не соглашался. Я помню, как страстно и упорно, даже обиженно опровергал он указанное тем же Н. С. Жилевым сходство второй темы Седьмой сонаты с речитативной фразой из Похоронного марша Первой сонаты (ор. 6).

— Да это же совсем не то, Николай Сергеевич, — говорил Скрябин жалобно, — это совсем в другом плане...

— Нет, *совсем то*, Александр Николаевич! — не унимался тот, — и даже тональность та же самая!

Между прочим, эту Сонату ор. 6 он как-то не жаловал и «боялся ее» суеверно, должно быть, из-за «Похоронного марша». Он никогда не играл ее в концертах. Такую же суеверность питал он по отношению к а-молл'ной Прелюдии ор. 51, которую называл «Разбитые струны», видимо, она была связана у него с какими-то очень тяжелыми воспоминаниями...

Раз пришлось ему ознакомиться с новыми сочинениями молодого композитора А. Станчинского. Познакомил его с ними Н. Жилев, который очень высоко ставил Станчинского. Я помню, что на Александра Николаевича эта музыка все-таки произвела обычное «скучающее» впечатление. И странное дело, нервность, заключенная в этой музыке и несомненно навеянная его, скрябинской нервностью, — именно она-то показалась ему особенно отталкивающей.

— Это какие-то обнаженные нервы, — говорил он мне потом. — Вы знаете, у меня такое впечатление, точно *с лягушки кожу содрали и пустили потом прыгать*... Не знаю, почему такая странная ассоциация?!

Сам Александр Николаевич редко проигрывал новые сочинения.

Ему и некогда было и, кроме того, редко можно было встретить среди выдающихся музыкантов человека со столь малою способностью читать ноты с листа. Александр Николаевич сам это знал, знал и то, что это произошло оттого, что он никогда в жизни в этом не практиковался.

— Я совсем не умею читать ноты, — говорил он мне. — Я срежусь на Сонатине Кулау.

Он разбирал ноту за нотой, очень внимательно и с каким-то постоянным неудовольствием. Раз я его застал за таким делом: он изучал Шёнберга, в котором после такого педантичного и медлительного разбора ему удалось выловить несколько «счастливых оборотов».

— Вот это довольно мило, — сказал он, проигрывая понравившееся ему. — Но ведь это неудивительно, — дополнил он, — если все время писать всякую дребедень, то *как-нибудь случайно* всегда можно написать и хорошее что-нибудь.

С жадностью мы, музыканты, бывшие около него, ловили все, что исходило из него самого. Это было несравненно интереснее, чем слушать его мнения о Бетховене и его стереотипные похвалы великим произведениям прежней музыки: «Это очень мило», «Это совсем даже мило», которые произносились иногда с некоторым удивлением, как будто он и не ожидал встретить эту «милость» в то время.

Однажды я его спросил, неужели на него вовсе теперь никак не действует хотя бы, например, тот самый Шопен, которого он ранее так горячо любил.

Александр Николаевич отвечал:

— Ведь в искусстве нет ничего по-настоящему вечного... И наше восприятие меняется все время. Теперь меня *не может* удовлетворить классический план музыки, я не могу прийти в восторг от примитивного способа выражения. Ведь это все очень недостаточно для того, чтобы выразить весь этот классический план мажоро-минора. Он годился, когда надо было выражать простую, примитивную лирику, простую страсть, вообще первобытные чувства. А как же этими средствами выразить мистицизм или вот это растворение, лучезарность?.. А лирика меня теперь вовсе не интересует: я, напротив, объявил ей войну, изгоняю ее...

Я указал ему на то, что и в прежней музыке были мистические настроения. У Бетховена, у Вагнера, наконец, у Баха...

Александр Николаевич не соглашался:

— Конечно, настроения были, потому что они были у них самих, но язык их для этого неприспособлен, для нас он не годится. Да и

самые настроения были, наверное, грубее. Ведь и у Баха и у Вагнера в «Парсифале» не мистика собственно, а *церковность* — это обезвреженная мистика, в ней нет уже никакой магии. У Вагнера, правда, магия есть и в том же «Парсифале», но она как раз не в церковности, не в рыцарях Граля — она там в Кундри, в Клингзоре. Ведь Вагнер был колдун по призванию, и у него это-то хорошо выходило, а вот светлая мистика у него превратилась в церковность, она пресная и вялая.

— Бетховен — тот святее Вагнера, в нем меньше, в нем даже совсем нет колдуна, но ведь мы теперь можем в нем ценить только намерения, потому что самое исполнение уже для нас старо...

— Вот той мистики, которая в «Прометее» или в Седьмой сонате — у них нет и быть не может... Вот *этого* быть не может.

И он играл что-нибудь из своих последних вещей, подчеркивая эти элементы растворенности, звуковых поцелуев и всего того, что было ему близко и дорого...

В это время он иногда играл нам отрывки из своих неизданных старых произведений. Их было немного, и из них наиболее значительной была так называемая «Третья с половиной соната», которая была сочинена почти полностью после Третьей и которую[^] он называл «готической».

Первая часть ее была чрезвычайно хороша, но, к сожалению, из его отрывочных исполнений я не мог ничего связного запомнить. Она была совсем не записана, и он играл ее просто по памяти, уже половину позабыв. Она была в двух частях, причем финал не был кончен.

— Почему вы ее не окончили? — спросил я.

— Я не справился тогда с финалом. Он у меня не выходил, как мне хотелось. А потом уже этот материал устарел вообще, ведь она еще в классическом плане, как вы видите. А это как раз был момент перелома моего стиля.

— Впрочем, может быть, как-нибудь я ее запишу, для курьеза, — говорил Александр Николаевич, но видно было, что он сам не верит в это.

С большой охотой он наигрывал отрывки из материала к Мистерии, которых было довольно много, кроме упомянутых выше «мерцающей темы», «колоколов» и «искр», попавших в Седьмую сонату. Мне казалось, что где-то эти отрывки у него были хотя бы и эскизно записаны, но после его кончины все мои вместе с Татьяной Федоровной поиски ни к каким результатам привести не могли.

Александр Николаевич при нас редко играл «по-настоящему». Нам, музыкантам и друзьям, он проигрывал, показывал, но не концертировал. Мы жили в кругу его рождающихся произведений, окруженные их эмбрионами, присутствуя шаг за шагом при процессе их «облечения» в одеяния формы. Произведение его, всякое, жило для нас не только своей жизнью в окончательной форме, но и жизнью своего образования, своей истории возникновения. Но когда приходили гости в виде ли Гагариных, в виде ли более удаленных друзей, Вячеслава Иванова или Бальмонта, тогда обычно его так или иначе упрашивали играть. Это были, так сказать, концертные вечера у Скрябиных.

Мы деликатничали с Александром Николаевичем, не желая его никак эксплуатировать и зная, что он не так-то любит это. Лишь когда он бывал у нас в качестве гостя, ему «доставалось» и он принужден бывал обычно чем-нибудь да отыгаться... Обычно же концерты наступали у него в присутствии компании Гагариных, Лермонтовых и периферических друзей. Он уже чувствовал себя обреченным и готовился к этому...

Кто-нибудь из гостей заводил об этом речь, иногда это были даже сами «друзья», знавшие, что все равно дело будет к тому и деликатничать нечего.

Сначала Александр Николаевич всегда отговаривался, «как пьяница перед чаркою вина», часто говорил, что ему нельзя, что он «к концерту готовится и ему не хочется портить программу»... но обычно всегда соглашался и шел в угол к роялю, который немедленно раскрывался услужливыми руками и приводился в концертный вид, ибо на нем всегда в «мирное» время стояли китайские вазы, большая шелковая покрывка и целая серия фамильных фотографий[^]

Те, кто слышал А. Н. Скрябина в концертном зале, вообще не могут составить себе понятия о том, чем была его игра в эти интимные часы. Скрябин был прирожденным, как и его предок по духу — Шопен, поэтом интимного круга. Тут ему не надо было ни преодолевать враждебных флюидов неведомой публики, тут все были на его стороне. Тут ему не надо было заботиться о своей слабой стороне — о силе звука, ибо для комнаты его звук был более нежели достаточен. И тут он на небольшом расстоянии всегда мог дать полностью, до конца все те поразительные тончайшие оттенки исполнения нюансировки и звукового колорита, которым его исполнение так отличалось от прочих...

Он сам знал, что он «особенный» пианист... что его игра не похожа на никакую другую... Я никогда не слышал от него «настоящего»

исполнения, ничего, кроме его собственных произведений, если не считать моих детских воспоминаний о нем. Теперь он подходил к инструменту только чтобы играть *себя*.

И он играл, а все слушали, причем слушали всегда со страшным напряжением, боясь проронить звук. Александр Николаевич обычно в этих домашних концертах играл свои мелкие произведения, которые точно и были написаны для того, чтобы быть исполняемыми в такой обстановке. Они раскрывались у него под пальцами как благоухающие, роскошные цветы — и тут, в этой обстановке, его миниатюрные прелюдии никогда не казались такими короткими, как на эстраде в концерте — они как-то расширялись и наполняли собою временное протяжение.

Он делал большие паузы между отдельными вещами, как бы включая это молчание в самую композицию... Как-то раз он мне даже прямо сказал:

— Тишина есть тоже звучание... В тишине есть звук. И пауза звучит всегда. То есть, конечно, есть такие пианисты, у которых паузы просто пустое место. Но она должна звучать... Знаете, я думаю, что может быть даже музыкальное произведение, *состоящее из молчания*.

Воображаемые звуки в его психике играли огромную, трудно учитываемую роль.

— Вы не пробовали, — раз спросил он меня, — производить такой опыт. Во время игры представлять себе такие дополнительные, воображаемые звуки, как бы мнимые контрапункты? Они *очень меняют* все отношение к исполняемому... Все как-то по-иному расцветает. Наверное, у всякого автора есть такая воображаемая область в сочинении. Я хочу в Мистерии внести такие воображаемые звуки, которые не будут реально звучать, но которые надо себе представить... я хочу их написать особым шрифтом...

И когда он играл, чувствовалось, что, действительно, и молчание у него звучит, и во время пауз смутно реют какие-то воображаемые звуки, наполняя звуковую пустоту фантастическим узором... И эти паузы молчаний никто не прерывал аплодисментами, зная, что «они звучат также»...

— Есть произведения, которые требуют после себя взрыва аплодисментов, — говорил Александр Николаевич. — Эти аплодисменты входят в состав композиции. Например, разве можно представить себе какую-нибудь рапсодию Листа, оконченную без аплодисментов?! Это — такая же часть сочинения, как кастаньеты в какой-нибудь

«Арагонской хоте». А в других сочинениях должно быть тихое, шелестящее молчание, которое их завершает. И пауза должна быть разная: каждое сочинение имеет свою паузу.

Он это доказывал оригинальным и, по правде сказать, очень убедительным образом: играл какую-нибудь прелюдию и сейчас же после нее, без перерыва или с очень малым перерывом — другую.

— Не правда ли, *как скверно выходит?* — спрашивал он. — Со всем *скандал*.

Он терпеть не мог пианистов, которые стремительно уносятся с эстрады, сыграв вещь, «при громе аплодисментов».

— Это — ужас! — говорил он и показывал, как пианист, стоя еще одной ногой на педали, всем корпусом делает поворот и исчезает. Он всегда любил «стойку» после исполнения, любил выдержать некоторое убедительное молчание.

Он не любил пианистов, которые делают некрасивые жесты во время игры — «играют, точно белье стирают», не любил, когда «нюхают клавиатуру».

— Жесты должны обуславливаться самим произведением, — говорил он, — они должны выражать произведение. Этот жест пианиста должен быть тоже частью его творения. Как можно обойтись без соответствующего жеста — я не понимаю! Например, когда *это* играть (он играл какую-нибудь «растворенно-ласкательную» вещь из своих) — как же тут не сделать *так*?!

И он делал один из своих характерных жестов, выражавших одновременно и блаженство растворения, и острую негу, и какую-то опьяненность...

Гофмана он не любил. Это совсем «*rag terre*» [приземленно], говорил он излюбленным своим выражением.

— У него все на месте и ничего нет. Вы знаете, — прибавлял он, — что он, между прочим, вообще ведь скряга ужасный в жизни и настоящий материалист.

Игру большей части пианистов он критиковал именно с точки зрения *звука*. Рахманинова, например, высоко ставил как техника исполнения, но упрекал его за однотонность звука.

— Он все играет одним, правда очень красивым, но ужасно *лирическим* звуком, как и его вся музыка. В этом звуке так много материи, мяса, прямо окорока какие-то...

Огромное значение в его глазах имела «нервная техника», передача своей нервозности и своих импульсов моментально инструменту.

Некоторые вещи он считал, что можно играть *только* мужчинам, например, свою Третью сонату...

— Тут *воля мужская* должна быть... Никогда *дама* так не сыграет, — он играл по-своему, — а всегда вот так...

Я как-то по этому поводу спросил его наедине, как его мнение об игре и композициях Татьяны Федоровны, которая раньше у него брала советы и уроки. Его отзыв был равнодушен:

— Да, у нее были способности, очень мило сочиняла она, и играла тонко. Но ведь у всех женщин есть это ужасное свойство, ничего не кончать как следует.

В другой раз этот разговор происходил уже в присутствии «заинтересованного лица». Я провокационно спросил Татьяну Федоровну, почему она никогда не покажет мне своих сочинений?

— Ведь я знаю, что они вас есть и даже видел одно, — тут Татьяна Федоровна изменилась в лице. — Я видел его у Александра Абрамовича (Крейна).

— Я очень рассержусь на Александра Абрамовича и отниму у него это сочинение, если он будет его показывать, — ответила Татьяна Федоровна недовольным голосом.

— Но то, что я видел, мне понравилось очень, — решил я продолжать свою провокацию.

— Правда, — обратился я к Александру Николаевичу, — ведь у Татьяны Федоровны большие к этому способности?

— Ну не говорите об этом, Леонид Леонидович! — прервала Татьяна Федоровна. — Что было, то прошло... Мало ли какие я глупости и гадости делала...

— У тебя есть способности, — заметил Скрябин, — только ты ничего *до конца не могла довести*, как все женщины. Начнет два такта как следует, а третьего присочинить не сможет.

— Вообще, это не их дело, — сочинять, — отрезал он решительно. — Роль женщины — возбуждать к творчеству, женщина — это материя, «матерь», — а не творческий импульс.

— Бедные мы, женщины! — сказала Татьяна Федоровна с комической печалью.

— Нисколько не бедные, потому, что это входит в общий план целого. Без них тоже ничего не выйдет, как и без материальности Вселенная не могла бы существовать.

— Вот я и вошла в план целого, — скромно закончила Татьяна Федоровна.

Скрябин победоносно и иронически крутил свой ус, покачивая юмористически головой: «Вот как мы *их* побеждаем!»

Реже в этом нашем обществе играл он свои большие сочинения. Предпочитал как-то отыгрываться на маленьких, на прелюдиях. Обычно ссылался на то, что проигрывание в темп «портит» их для концерта. Он играл иногда помногу, сам начиная увлекаться, и когда ему удавалось (а это бывало чаще, чем обратный случай), он потом говорил:

— Правда, когда такой контакт устанавливается со слушателями, то *как будто уже начинается Мистерия...* Это уже не просто исполнение тогда... это магия, заклинание...

Не знаю точно, насколько глубоко воспринимали *все* слушатели его игру и ее тончайшие оттенки, но все бывали в полном внешнем восторге, и все бывали согласны с тем, что Александр Николаевич дома в тесном кругу играет *несравнимо* с тем, как он играет на эстраде.

У него были *любимые* сочинения, которые он играл почти каждый раз и любил к ним возвращаться. Это были, между прочим, Поэма ор. 32 (первая), которую он играл с изумительным звуком, Прелюдия № 5 из ор. 11, Этюд *dis-moll*, Двенадцатая прелюдия (*gis*)³⁴, последняя из ор. 39, «Desir» ор. 57, «Энигма», «Маски» и ряд других. Напротив, были совершенно им не игравшиеся и как бы и нелюбимые. Раз мне пришлось даже констатировать тот странный факт, что Александр Николаевич «совершенно забыл» про свою Фантазию ор. 28. Я ее как-то наиграл, а он меня спрашивает:

— Что это такое — что-то немного знакомое?

— Да это же ваша Фантазия, Александр Николаевич!

— Вот совершенно забыл!.. Как же так, погодите, какая же это Фантазия?

Я начал ему указывать «признаки этой забытой Фантазии». Ее, конечно, у него не оказалось в нотах. Вообще, коллекция его собственных сочинений была у него в самом плачевном состоянии, почти ничего не было.

Александр Николаевич долго не мог вспомнить, когда же и как он написал эту вещь.

— Наверное, я ее потому забыл, — сказал он, — что очень торопился отправить ее Беляеву.

Что он действительно торопился ее отправить, видно было из того огромного количества ошибок, которые «сохранились» в Фантазии, как бы в виде вещественной улики.

Многие вещи свои он никогда не играл и даже не учил. В сущности, его концертная программа обнимала едва ли одну треть его общего числа сочинений. Он вовсе не играл даже некоторых крупных вещей — Первой сонаты, Восьмой, упомянутой Фантазии ор. 28 и многих еще... Среди его композиций были и некоторые такие, к которым он, написав их, больше ни разу не возвращался и видимо, ими не интересовался.

Эти исполнения в квартире Александра Николаевича бывали все-таки не так уже часты и потому становились своего рода праздниками, не меньшими, а по внутреннему значению и большими, чем его концертные выступления. Я любил наблюдать настроение слушателей этих концертов дома, смотря за ними косвенным взором и не желая одновременно терять сам впечатления от исполнения. Во время исполнения все сидели в этой же комнате в креслах, где кого заставляла музыка. Александр Николаевич не любил, чтобы во время игры кто-нибудь был близко от инструмента. Утонувшие в креслах, вырисовывались задумчивые и внимательные фигуры... Обычно доктор сидел в своем любимом месте — в большом раскидном кресле, глубоко в него усевшись, и лицо его выражало абсолютный и безусловный восторг. Менее внимателен был Подгаецкий, который иногда даже дерзал нарушать тишину шепотными разговорами, хотя и «мистического» характера, а часто и комментативного к исполняемому, но все же мешавшими исполнению. А. А. Подгаецкий любил выказывать себя большим знатоком внутреннего мира Скрябина и поучать о нем всех остальных...

Татьяна Федоровна всегда сидела в самой глубине, и на ее лице можно было прочесть и внимание и какие-то посторонние соображения одновременно. Более рассеянными и обывательскими казались «князья», а моммсеновская физиономия Вячеслава Иванова обычно изображала крайнее внимание и какое-то присматривание ко всему, что происходило.

Когда Скрябин кончал играть, обычно некоторое время было молчание, потом оно прерывалось какой-нибудь несколько официально звучащей похвалой. Обычно нарушали это молчание Подгаецкий, который говорил что-нибудь вроде «Замечательно, дивно!» или доктор, который выражался более неизысканно, но зато искренне. Александр Николаевич имел всегда такой вид, что похвалы эти высказы-

ваемые ему мало приятны, ибо он совершенно не знал, что ему на них отвечать, и обычно только потирал руки, ничего не говоря. Как мне казалось, он предпочитал «одобрение молчания».

Впрочем, все чувствовали, что похвалы излишни, что они разумеются сами собою, и обычно они были очень немногочисленны и кратки. Потом завязывался обмен мнений, но уже не по поводу исполнения, а *вообще*, по поводу его идей, мыслей и настроений.

Не знаю и не вполне ясно себе представляю, какое мнение имели об идеях Скрябина Гагарины и вся их компания. Мне никогда не казалось, что тут есть хоть что-нибудь похожее на «веру», которой требовал Александр Николаевич. Сам князь Гагарин, реалист и здравомыслящий практик, этого и не скрывал, он ценил Александра Николаевича *только* как музыканта, как автора утонченных произведений, и то у него это, к великой досаде Александра Николаевича, который был очень ревнив в этом деле, уживалось со совершенно недопустимым в глазах Скрябина преклонением перед Рамо, Вандой Ландовской и прочими эстетского порядка вещами. Гагарины были большими «покровителями» искусства, у них всегда были протезируемые артисты, которым те благоволили. В их замечательном особняке-музее на Новинском бульваре собиралось изысканное общество, и мне всегда казалось, что если не Александр Николаевич, родившийся все-таки в аристократическом кругу, то Татьяна Федоровна была несколько под гипнозом их родовитости и аристократического блеска. Княгиня Гагарина, женщина культурная и образованная, всячески показывала, что ей Скрябин мил и приятен не только музыкой, но и мыслями. Ее сестра В. Н. Лермонтова, величественная дама седой наружности, еще более благожелательно «мистически» была настроена. Мне всегда казалось, что в Мистерии Скрябина и в его идеях обе эти дамы все-таки ничего не понимают и не разбираются, но что им приятно считать «и себя в мистиках». Их музыкальность была для меня тоже загадкой, чего не мог сказать про самого князя Гагарина, ибо тот очень недурно играл на фортепиано. Думаю, что они вообще ничего и в музыке не понимали и без указания не различили бы Скрябина от Рахманинова.

Но тем не менее, факт был тот, что эта группа, то есть преимущественно дамы, понемногу все чаще стали внедряться в мир Скрябиных, все чаще появляться на их внутреннем горизонте. Между их домами завелись дружеские связи и отношения настолько, что часто дети Александра Николаевича гостили по неделям у Гагариных. Кто

просвещал их в «скрябинианстве» теоретическом — не знаю, но думаю, что это были Подгаецкий и сама Татьяна Федоровна, во всяком случае, довольно скоро уже княгини стали уметь разговаривать «по-скрябински», толковать кое-как о катаклизме и о Мистерии, разбираться в астральных терминах, если и не в планах...

В это же время появился на горизонте Скрябиных А. Н. Брянчанинов, который был давно еще с ним знаком, был с ним даже на «ты» и этим отличался от всей нашей компании, которая была со Скрябиным неизменно на «вы». Сам Александр Николаевич не любил «амикошонства», как он говорил, и с насмешкою признавался, что он на «ты» почти со всеми людьми, с которыми далек, и на «вы» с близкими друзьями. Это и было так на самом деле. Но А. Н. Брянчанинов был в этом исключением — он был вроде старого товарища. Это был крупный, коренастый человек, крупный помещик и очень богатый господин. У него было имение в Псковской губернии. Он был большим аристократом и женат был на «светлейшей княжне Горчаковой», причем сия очевидно тщеславная дама так и подписывалась в письмах: «Брянчанинова, урожденная светлейшая княжна Горчакова». Брянчанинов имел одну странность: он думал, что он очень похож на Наполеона, и потому в его доме, как мне говорил Александр Николаевич, был целый странный культ «наполеонизма». Между прочим, дело доходило до того, что сей аристократ в своем имении имел обыкновение «встречать восход солнца», причем он для этого наряжался сам Наполеоном, а всех домашних разодевал соответствующим образом, и в таком виде они свершали некий ритуал поклонения солнцу, всходя на выстроенную им в имении специальную «средневековую» башню. Он был, кроме того, большим англоманом, имел связи и знакомства со многими видными парламентскими деятелями Англии и потому чрезвычайно импонировал Александру Николаевичу, которому, как он признавал, нужны были англичане «для его Мистерии». Его выставшаяся им всегда вперед «политическая платформа» была странной смесью из славянофильства и англomanии. Но его влияние на Александра Николаевича в последние годы жизни было неоспоримо и сильно, я бы сказал, пожалуй, и вредно, ибо благодаря ему в психологию Александра Николаевича проникло много элементов, ему ранее чуждых, некоторые реакционные нюансы, аристократизм, поданный под соусом «иерархизма» и проч.

А. Н. Брянчанинов убедил Скрябина в том, что Россия — страна, которую надо переделать по образцу Англии, и скоро я с удивлением

убедился, что тот самый Александр Николаевич, который в свое время так сильно пострадал от англосаксонского ханжества в Америке, делается сторонником страны патентованного ханжества — Англии, под влиянием Брянчанинова он стал неимоверно восхвалять Англию и англичан, и эти симпатии подкреплялись самыми разносторонними аргументами. Все шло к Англии: и огромный успех скрябинских сочинений там, и то, что Индия, роковая страна его мечтаний, принадлежала фактически англичанам, и то, что в Англии жила некогда Блаватская, а ныне там находилась головка теософских движений и общества во главе с Анни Безант. А к этому же оказалось, что в Англии вообще страшно любят музыку, и что там начинается сближение с Россией, и что там вообще вся страна — олицетворение порядка и той самой «иерархии», о которой мечтал Александр Николаевич. Одно время Александр Николаевич даже высказал мне мысль, что аристократическое деление Англии, ее институт лордства, ее вековые, прочные традиции, — все это как раз самое желательное и лучшее. Он откровенно приветствовал тот порядок, что в аристократических семьях Англии старший сын — лорд, второй — священник, третий — адвокат.

— Этим устанавливается некоторый порядок, — говорил Александр Николаевич, — и достигается интенсивное развитие творческих сил. Оттого Англия так преуспевает.

— Вот если бы нам такой институт, многое бы у нас сделали. Но у нас — расхлябанность, мы никогда не можем понять, что порядок — основа всего. В индийских кастах — тот же порядок, который кажется нам дикостью и отсталостью, но это на самом деле — естественное выражение и отражение мировой иерархии.

Брянчанинов убедил Александра Николаевича, что он, Брянчанинов, — свой человек в Англии и что его там очень ценят. Доверчивый Скрябин всему верил, что ему говорили.

— Вы знаете, — говорил он мне, — Александр Николаевич (Брянчанинов был тоже Александр Николаевич) в Англии очень, очень высоко стоит в общественном мнении. Настолько, что когда он туда приезжал, то парламентские деятели устроили в честь его банкет и парадный обед.

На деле, кажется, просто Брянчанинов попал раз на парадный парламентский банкет, но Скрябин в таких мелочах не разбирался...

Брянчанинов вскоре увидел, что Скрябин ему нужен тоже. Если он был нужен «неохристианам» и религиозным философам, чтобы подкрепить тамошние позиции его гениальностью, то тут он был нужен

для делания «политики». Брянчанинов задался ни более ни менее как целью спасти мир помощью России при содействии Англии. Его мечта была — политический союз Англии и России для владычества над миром и для того, в частности, чтобы «над св. Софией воздвигся православный крест». Скрябин же со своей Мистерией для этого мог пригодиться. Я даже думаю, что не очень разбиравшийся в отвлеченностях Брянчанинов не очень-то и отличал между задачами Мистерии и «воздвижения креста над Софией». Для него Скрябин — «великий русский мыслитель и художник» — был нужен как метательный снаряд, чтобы достигнуть каких-то впечатлений «в парламентских кругах».

Он вполне «присоединился» к идее Мистерии. Как могло это присоединение состояться, — было тайной и секретом его самого. Вообще я тут ничего не понимал. Скрябин ему толковал про эсхатологию, про конец мира в исступлении от мистического экстаза, а тот «присоединялся» и говорил, что все это именно так, но надо для этого, чтобы непременно был союз с Англией и торжество славян над всем миром. Они мне казались разговаривающими очень старательно на двух разных языках.

Раз я спросил Скрябина:

— Вам не кажется, Александр Николаевич, что Брянчанинов в сущности очень далек от ваших идей?

— Нет, Леонид Леонидович, вы ошибаетесь, — мягко отвечал Скрябин, — он вполне *со мной*, только он считает, что конечная цель — именно торжество славянства во всем мире, а я думаю, что дело идет глубже, к Мистерии.

Я так и не понял, в чем же выразалось, что Брянчанинов был «*со мной*», как он сказал.

— Ему надо, — пояснил Скрябин, — чтобы мое искусство стало тоже одним из средств для осуществления его задач. И я ничего не имею против, потому что мне представляется, что действительно через союз с Англией и торжество над миром мы сможем скорее осуществить именно то, к чему я стремлюсь. Нашу русскую славянскую гениальность соединить с английским умением практическим — это такая сила, что после того ничего не стоит будет осуществить Мистерию!..

Итак, я понял: союз с Англией, завладев миром, должен был заняться подготовлением к Мистерии. Во всем этом я не могу не увидеть некоторого влияния брянчаниновских идей.

— Англичане — прекрасные организаторы, — продолжал Александр Николаевич. — Они мне все устроят как нельзя лучше. Я те-

перь вижу, что свет из Англии, там меня поняли скорее, поняли именно *не как музыканта* — и это хорошо, что не только как музыканта, а как мистика. И там меня поймут и дальше.

Действительно, в этом же году Александр Николаевич получил ангажемент в Англию на ряд концертов. Он должен был туда отправиться, увы, против обыкновения, без Татьяны Федоровны, ибо пресловутый «порядок» и великолепная традиционность любезной Англии могли очень губительно отразиться на самолюбии Татьяны Федоровны...

Появление А. Н. Брянчанинова в нашем круге сначала вызвало некоторое неудовольствие. Мы, друзья, тоже были несколько «ревнивы» к новым лицам и к своему святилищу. Притом у Брянчанинова был очень авторитетный тон и привычка не слушать, что ему говорят. Скрябин оправдывал его, как бы извиняясь:

— Александр Николаевич, конечно, не имеет большого, широкого философского образования. Ему многое непонятно. Но он очень чуток и быстро схватывает мои мысли. Он скоро будет уже вполне в курсе.

Я раз усомнился в его способности различать не только музыку Скрябина от другой какой-нибудь, но вообще различать музыку от «немузыки».

Александр Николаевич усмехнулся:

— Пожалуй, вы правы! Он меня воспринимает не через музыку, а через свою политику. У него к ней огромные способности. Ведь вы знаете, что как бывают гении в области искусства, так и гении в области политики, в области управления народами. Мне кажется, что он именно такой гений. Он так дивно разбирается в международных отношениях, он так все это знает, что я прямо в изумлении. Ведь вы знаете, — и Скрябин понизил голос до шепота, — что у него ведь есть много этих... секретных документов, благодаря его связям с политическими деятелями. Он *все знает*, что делается в этой политической кузне, все то, что от наших глаз скрыто. Потому он так и понимает все и потому может действовать... А мне теперь *именно нужен политик*, потому что моя идея уже становится политической, она касается не меня лично, а *мира*. У меня не было до сих пор помощника в этой области — и я в ней был как в потемках. А теперь у меня есть и он мне все разъясняет.

Я подумал про себя: «Ну и втер же он очки бедному Александру Николаевичу! Этот «разъяснит» что угодно».

А Скрябин продолжал:

— Он умеет нажимать те пружины, которые двигают народами. Он играет на них, как я на клавиатуре. Ведь вы знаете, что даже по

внешнему виду можно сказать, что это — именно *такой* человек. Правда ведь, он похож на Наполеона?

Он был действительно немного похож на несколько «отяжелевшего» Наполеона, но, видимо, этим и ограничивалось его сходство с породой «гениев управления народами».

— Он мне все приготовит в области политики — и тогда мы покажем себя... Я ему уже нарисовал в общих чертах план того, что *мне надо*... Он знает теперь. И он вполне присоединяется к тому, что я говорю о Мистерии, что она необходима, что она неминуема. Ведь вся политика — дело немногих. Весь мир — это как фортепиано с маленькой клавиатурой, а на ней несколько человек играют. Вот один из них теперь уже в моем распоряжении. А мне надо, чтобы и я сам через них играл на этом инструменте. Это — практическая сторона моего замысла, и мне пора о ней уже очень и очень подумать.

— Вы знаете, — продолжал он, — что Александр Николаевич мне обещал все устроить — и *землю купить для храма*, и сделать все необходимое, чтобы тут не вышло политических осложнений. Ведь Мистерия будет на английской территории — вы понимаете, и *потому* нам надо союз России с Англией. Ведь вы понимаете, что иначе даже никак нельзя...

Я с некоторым испугом слушал этот странный опыт «политического выступления» Александра Николаевича и подумал о том, что «действительно теперь он стал на практический путь».

Впрочем, плохо ли, хорошо ли, но несомненно А. Н. Брянчанинов мог оказать большие услуги Скрябину, хотя бы в том, что знал Англию и мог там его пропагандировать, хотя его связи были, по правде сказать, в сферах совершенно не тех, где процветает музыка и интерес к ней. Как бы то ни было, но с этого времени Скрябин стал англоманом и его ставка была уже твердо — на работу среди англичан. Приблизительно появившиеся в это же время первые осколки идеи «Предварительного действия» заставили его тоже с любовью обратить свое внимание на Лондон. Там он хотел поставить «Предварительное действие», оставив Индию с храмом для самого мистического акта.

В этот же год было и сближение, правда не очень долгое, Александра Николаевича с моим приятелем, музыкальным критиком и композитором Е. О. Гунстом, который скоро тоже записался в ярые

поклонники творчества (но не идей) Александра Николаевича, и таким образом умножил кадры дружественной критики. Юрист по образованию, Гунст впоследствии, между прочим, был очень полезен семейству Скрябиных (уже после кончины Александра Николаевича) тем, что взялся вести всякие дела, связанные с наследованием и с теми сторонами семейного устройства дома Скрябиных, которые при жизни Александра Николаевича так и не *смогли быть устроены*.

Эти «стороны», причинявшие почти постоянный источник страданий для Александра Николаевича и Татьяны Федоровны, заключались в его неопределенном семейном положении и в «происках» враждебной стороны. Насколько я могу теперь беспристрастно судить, особенной враждебности проявлено тут не было, но была известная мелочность. В частности Вера Ивановна, первая жена, упорно не давала ему развода, чем причиняла большое огорчение Татьяне Федоровне и Александру Николаевичу. Для меня до сих пор не совсем ясно и понятно, почему это эти два человека, столь независимые, казалось бы, по характеру, сумевшие в свое время так смело бросить вызов мещанскому миру и его традиционным устоям, потом так печально пасовали перед этим самым миром и так искренне огорчались, что их союз, как будто признанный и принятый всем тем, что называлось «лучшим обществом» и что действительно заключало в себе наиболее независимо мыслящих людей, — что этот их союз как-то не оформлен «по-традиционному». Казалось мне, что как будто той энергии, которая вызвала некогда к жизни этот красивый и независимый шаг, не хватило... Или слишком сильны были традиционные устои в самом Александре Николаевиче и, может быть, и в Татьяне Федоровне? Иногда мне, наблюдая ее, казалось, что это именно так. Скрябин казался более огорчен «через нее», чем сам по себе. Но нелегальное положение, видимо, чрезвычайно удручало именно Татьяну Федоровну. Вообще эта, чрезвычайно интересная часть их взаимоотношений проливает некоторый свет и на психологию обоих, столь запутанную и неясную. Мне приходилось с этой частью сталкиваться только урывками, никогда я не позволял себе слишком прямо интересоваться этой интимной и для них больной областью — слишком больной, как это было очевидно. Но нередко сами Скрябины открывали передо мною, как близким человеком, некоторые завесы в этом деле...

Всякий раз, когда, приходя, я заставал Александра Николаевича явно удрученным и как бы «скисшим», я уже знал, что есть какие-то неприятные вести «оттуда». Сколько раз я утешал Александра Николаевича, говорил ему, что не надо обращать на это внимание, что все

это — сущие пустяки, что надо быть мужественным до конца и, начав какое-нибудь дело, не раскаиваться в его естественных последствиях. Александр Николаевич был совершеннейший ребенок в делах юридических и ничего не знал, что и какие явления могли вытекать из нелегального положения Татьяны Федоровны и его детей в семейном отношении. Он отвечал мне обычно:

— Ведь вы не знаете, Леонид Леонидович, на какие гадости способны эти люди. Они ведь изводят мелким изводом, стараясь уколоть самолюбие. И я не могу с этим примириться...

Раз он сказал мне:

— Вы знаете, что Вера Ивановна, — ее имя произносилось шепотом, как что-то незаконное и даже не совсем приличное, — не дает мне развода. Ведь вот какая *гадость*...

Я сказал ему, что это ее право и не надо на это обижаться, ибо это можно было и должно предвидеть. Но я не понимал, почему все-таки он придает этому такое значение.

— Александр Николаевич, — сказал я ему, — зачем вам все эти внешние формы? Разве вас не удовлетворяет внутренне содержание ваших отношений с Татьяной Федоровной?

Татьяна Федоровна, вступив в разговор, заметила наставительно:

— Дети, Леонид Леонидович, дети!.. Вот ведь еще о чем забота!

Мне почему-то показалось, что это был просто «текущий аргумент» и на самом деле дети тут были ни при чем.

Я сказал Скрябину, что детей всегда можно усыновить и они получат все права, что жена может быть даже отставлена от наследства и получить только весьма малую долю — все дело в завещании.

Александр Николаевич изменился в лице, и я увидел, что вообще в этом доме о завещании нельзя было говорить — это было тоже болезненное место, и с двух сторон. Первая была в том, что, видимо, между Александром Николаевичем и Татьяной Федоровной не было полного согласия в форме завещания, а главное то, что Александр Николаевич смертельно боялся завещаний и ненавидел этот пункт. Да так и должно было быть! — ведь он *вовсе не должен был умирать*. А как же Мистерия? А лучезарный праздник человечества? Ведь Александр Николаевич должен был не умереть, а вместе с человечеством задохнуться в мировом экстазе тех ласк, которые Дух расточит в тот день Миру... Как же тут поместить завещание?..

Да, Александр Николаевич был прямолинеен в этом отношении. Тут я понял, где кончался он и где начиналась в его семье Татьяна Федоров-

на. Вспомнил и его речи о женщинах: «Женщины — это пассивная часть, это «материя» — они нас вдохновляют, но они же и тянут вниз»...

И посмотрев на прозаическую Марью Александровну, мать Татьяны Федоровны, и на самое Татьяну Федоровну, я увидел, что там — мистерия мистерией, а все-таки не худо и «завещаньице написать, и детей обеспечить...» И я понял, как это должно быть противно этому безумному идеалисту, который бросал вызов естественному порядку вещей и *не хотел вовсе умирать... Никогда!*

Тут была, видимо, закулисная смертельная борьба между безумной верой Скрябина в себя, между «фигурами умолчания по этому поводу» со стороны Татьяны Федоровны и между этими прозаическими эпизодами, которые заставляли *en toutes lettres* расписаться в неверии.

— Мы верим в твою Мистерию, но, на всякий случай, напиши завещание...

Прямолинейный Скрябин так и откладывал подпись на завещании до почти последних дней своих, когда его как-то «убедили»...

Мне сдавалось, что и в области законного брака тоже главным двигателем были та же Татьяна Федоровна и ее мать, которых это незаконное сожителство не удовлетворяло. Сам он не должен был бы придавать этому значения...

Татьяна Федоровна не хотела быть Шлёцер, она хотела быть Скрябиной по закону. Она хотела быть законной женой своего великого друга и быть с ним легально во всех этих буржуазных странах, которые тот должен был посещать. Воспоминания об Америке были еще сильны...

Мы разговорились в это день по этому поводу. У Татьяны Федоровны разболелась голова, и она ушла спать. Некоторое время поговорив с ней где-то во внутренних апартаментах, Александр Николаевич, несколько уже отошедший от плохого настроения, вышел оттуда вприпрыжку, делая какие-то антраша, и оказался в достаточно легкомысленном настроении. Он сам предложил мне пойти выпить пива.

Мы отправились поблизости в «Прагу». Было уже поздно — около десяти часов. Я воспользовался этим вечером, чтобы добыть у Александра Николаевича точные сведения о его световой симфонии «Прометей», к которой я тогда писал комментарий, и, кроме того, тогда же я работал над явлением синопсии, или цветного зрения, и его теория мне нужна была. Я и пришел к нему с этим, захватив предусмотрительно партитуру «Прометей». Этот вечер — один из самых памятных в моих отношениях со Скрябиным.

Я видел, когда мы пришли в ресторан и заняли место у лестницы в

уголке, там, где можно было видеть «коловращение людей», — что Александр Николаевич просто хочет отдохнуть от тяжелой атмосферы, случайно создавшейся дома, и потому сразу мы не говорили о световой симфонии. Александр Николаевич под влиянием домашних сцен продолжал еще «в тех же планах».

— Если бы вы знали, Леонид Леонидович, — сказал он, — как много нервов у меня берут эти скандалы. Они ведь не так редки, ведь это систематически несколько раз в год эта история. Это — страшная проза жизненная, которую я так ненавижу...

Мы замолчали, я не находил ничего сказать на это.

Он первый прервал молчание:

— Зачем это она играет мои вещи?! Кто ее просит?!³⁵ Ведь вы знаете, что все это неспроста, Леонид Леонидович. Она нарочно играет, чтобы позлить и изобразить оскорбленную справедливость...

— Но вы же не можете запретить вообще играть ваши произведения кому бы то ни было? — сказал я.

— Да, *к сожалению*, не могу! Некоторым не надо было бы прикасаться к ним, — запальчиво говорил Александр Николаевич. — Ведь она *ужасно* их играет, ведь это настоящий безнадежный *plan physique*. Вот уже где праздник духа не ночевал! И заметьте, она, которая так ненавидела мои последние сочинения — теперь их играет... Вот теперь у меня два таких экземпляра, которые выставляют свое благородство за мой счет — она и Кусевицкий.

Кусевицкий после ссоры со Скрябиным тоже продолжал играть его сочинения, и это обстоятельство почему-то тоже раздражало Александра Николаевича, который был почему-то убежден, что только настоящие друзья имеют нравственное право исполнительски прикасаться к его сочинениям. Он был вполне убежден, что если человек разошелся или поссорился с *ним* самим, то он не мог уже любить его сочинений и не мог увлекаться ими, и обратно, любя его сочинения, всякий должен был любить и его самого.

— Она мне и развода не дает потому, что хочет оставаться с моей фамилией, — жаловался Александр Николаевич на Веру Ивановну Скрябину.

Мне всегда казалось, что в этих отношениях его кто-то всегда настраивал особенно враждебно, что какая-то рука ссорила его, уже и без того поссорившегося со своей первой семьей, — еще больше и больше. Сам Александр Николаевич вряд ли был способен к такой длительной обиде и негодованию, тем более что сам же все начал.

— Как надо все это скорее кончить! — с досадой говорил он. — Ведь дети у меня, вот эти — они же *не Скрябины*, они считаются Шлёцер, как и Татьяна Федоровна, они не могут носить моей фамилии, тогда как там носят...

Я повторил Александру Николаевичу, что он имеет право возбудить ходатайство об усыновлении детей и о присвоении им его фамилии, так же как и Татьяна Федоровна имеет право на подобное же ходатайство.

Он как будто немного успокоился. Но затем с горечью сказал:

— Вы знаете, как это приятно, когда в каждом почти иностранном городе мне приходится объяснять свою биографию... Всегда мне говорят — ах, это ваша жена, превосходная такая пианистка! Она так пропагандирует ваши сочинения, мы много ее слушали! И мне приходится всякий раз объяснять, что это, дескать, не эта жена, а другая, прежняя, а что эта не играет... Ее-то положение каково, Татьяны Федоровны? И притом такая грязь!..

Я видел, что это его неисправимое больное место, и молчал. Но все-таки не понимал того, почему он так малодушествовал в этом деле, отчего так горько ему было и противно то, что могло бы быть в лучшем случае для человека в его положении только немного неприятно. Я был убежден, что если бы он не обращал внимания на эти мелочи жизни, то навряд ли бы и «там» стали его много дразнить... Да и не верилось в то, что это было «дразнение» — вернее, все происходило совершенно естественным порядком, и только его больное воображение рисовало ему картину умышленных оскорблений.

Но я тогда вовсе не знал «противной стороны» и не имел представления о ее точке зрения. И мне было чрезвычайно жаль и его и Татьяну Федоровну, которые казались в этом деле совершенно беспомощными, обиженными и не знающими, что предпринять...

Немного времени спустя я его спросил:

— Александр Николаевич, скажите, а как же вы так ошиблись в вашем первом семейном выборе? Как это могло случиться?

Скрябин засмеялся.

— Вы знаете, что у меня тогда были очень странные убеждения. Ведь я был совсем юный, *щенок*, и почему-то мне казалось, что в некоторый момент молодому человеку надо непременно жениться, во что бы то ни стало...

— Конечно, я нисколько ее не любил... А тут еще эти Шлёцеры...

Шлёцеры эти были мой профессор Павел Юльевич и его сестра Ида Юльевна, так называемая «тетя Ида».

— Шлёцеры решили меня женить на Вере Ивановне. Это ведь все было очень хитро задумано, тут целый план был. — И Александр Николаевич хитро усмехнулся.

Впрочем, я и без него знал эту историю. Ида Юльевна решила выдать свою воспитанницу и ученицу брата за выдающегося человека. Выбор пал на Александра Николаевича. Его быстро «обработали» и закрыли ему все пути отступления. Эту «тетю Иду», которая потом была в рядах самых ожесточенных врагов Татьяны Федоровны, пока она не умерла, в доме Скрябиных прямо ненавидели.

— Я уже теперь решил твердо все эти штуки с той стороны пресечь. Ведь поймите, она все еще *надеется*... Она все время мне хотела устраивать свидания у тети, чтобы я увиделся с детьми (разумелись дети от первого брака).

Александр Николаевич нерешительно замолчал. Я знал почему, ибо мне было известно из иных источников, что сам Александр Николаевич не прочь был поглядеть детей, но Татьяна Федоровна его ни разу туда не пустила.

Мне было жалко смотреть на него, этого великого человека, попавшего в сеть и трясину таких мелких взаимоотношений и бывшего настоящей игрушкой в руках сильного характера Татьяны Федоровны.

Александр Николаевич в этот день казался способным на самые большие откровенности.

— Ведь такие люди, как *мы*, — было ясно, что под этим он разумел *гениев*, — никогда не свободны в жизни. Жизнь им дается извне именно такая, чтобы расцвел их гений. Так же, как коронованные особы не могут жениться по выбору своему. Мне *нужна была именно такая*, как Татьяна Федоровна, — на этот раз он это имя произнес шепотом и пониженным голосом, — чтобы отвлечь от всего постороннего, чтобы я погрузился в свой мир...

— И ведь вы счастливы вполне? — спросил я.

— Она окружила меня полной заботливостью и преданностью, это и друг и жена-мироносица. И я бесконечно ей обязан...

Я даже удивился несколько странной, холодной редакции его чувств. Неужели и тут этот человек, этот мономан, поглощенный одной идеей, тоже не любил, а только «ласкал», неужели он любил только одну Мистерию? И способен ли он был к любви?..

Как бы отвечая на мои мысли, Скрябин сказал:

— Если бы я полюбил любовью женственной, ведь в каждом из нас есть и эта любовь — отдающаяся, — то я бы не стал самым со-

бою, потому что я должен воспитать в себе мужественные элементы и победить женственные.

Я вспомнил, как один из когда-то очень близких друзей Скрябина, потом от него отдалившийся, говорил мне, что в минуту откровенности Александр Николаевич сказал:

— Ведь я *по-настоящему* любил одну только *Марусю*, но зато Татьяна Федоровна умеет лучше меня держать в руках...

Маруся эта была Б.³⁶, в которую был влюблен Александр Николаевич одновременно с развитием его романа с Татьяной Федоровной, за которой осталось поле любовного сражения.

Да, она умела его держать! Я вспомнил, что на горизонте скрябинской жизни не появлялась ни одна женская фигура, что появлявшиеся старательно изничтожались всеми допустимыми и недопустимыми средствами. Я вспомнил, что Александр Николаевич — этот, несомненно, очень чувственный и страстный человек, про которого Сафонов некогда писал в своем акrostихе:

Бурной жизни треволненья

Испытав как человек...

который вел действительно очень рискованный образ жизни раньше, — теперь был полным домоседом и даже такие «экспедиции», как та, в обстановке которой мы сейчас сидели, были редкостью. Я вспомнил, что, по-видимому, за все время жизни с Татьяной Федоровной Скрябин ни разу уже не увлекся по-настоящему никем.

Она умела его держать. К лучшему ли это было или к худшему? Эта тема не раз была поводом обсуждения в кругу друзей без самого Александра Николаевича. И совет друзей все-таки пришел к выводу, что, быть может, большая *свобода* была бы оплодотворяющей для его творчества, и общение с людьми без тепличной изоляции в специфическом мире спасло бы его от крайностей его фантастики.

Его творчество лишилось любви и лишилось оттого человечности. Он попал в мир холодного экстаза, ослепительного, но не жгучего света. Даже его друг поклонник Б. Шлёцер признал холодность, нечеловечность этого света. Его творчество, замкнувшись в мир специфических настроений, в созданную им схему мироздания, само стало обнаруживать некоторые признаки схематичности...

Я заговорил о «световой симфонии». Прежде всего мне надо было узнать, каково было видение Скрябина, каково было это ощущение созерцания света в звуке, которое носит в науке наименование синопсии.

— У меня сначала не все цвета были отчетливо видимы. Только некоторые тональности давали мне яркий образ, — сказал Александр Николаевич. — Это были *Fis* — *синий*, яркий и темный, насыщенный, несколько такой торжественный и полный, это цвет Разума. Затем был для меня ясен *D* — золотой, солнечный, цвет «*plein jour*»³⁷ и *F* — красный, кровавый цвет Ада. Вот из этих трех надо было делать вывод. Но я его мог сделать только тогда, когда построил такой силлогизм: цвета соответствуют гармониям, тональностям. Родство тональностей — по квинтовому кругу, самые близкие — это находящиеся в отношении квинты. А цвета самые близкие — соседние по спектру. А дальше уже все было ясно. Три ясных для меня цвета дали мне три пункта опоры, остальные я уже вывел. А когда вывел, то увидел, что действительно это так, что иначе и быть не может...

— Ну, а в «Прометее» была ли ваша строчка света написана в партитуре, соображаясь с вашим видением светов внутренним, или же только как вывод из гармонической схемы? — спросил я его.

— Нет, в «Прометее» я писал ее *всю только теоретически*, — сказал откровенно Александр Николаевич. — Я так верю в то, что моя теория правильна, что ни минуты не сомневаюсь, что мое видение будет именно соответствующим тому, что у меня написано теоретически. Да ведь вы помните, мы в той квартире пробовали первый аккорд и дальше?.. Ведь получалось *именно* то, что мне было надо, что я видел в воображении. Стало быть, у меня была и проверка... Кстати, где теперь этот прибор? — вспомнил он. — Надо его будет отыскать и продолжить эти опыты...³⁸

— Да, — отвечал я осторожно, — но дело в том, что тут могут быть разные мелкие нюансы, мелкие подробности и оттенки, оттого, что вы не обозначали силы отдельных слагающих света. И потому было бы очень любопытно знать, в каждом ли месте «Прометей» имеется соответствующее световое видение, или же часть «Прометей» в вашем представлении сама собою не сопровождалась никакими светами, а они были вызваны только теоретическими усилиями?

— Да нет же, — запротестовал Александр Николаевич, — *все было* у меня в видении, каждое место. Я даже могу вам сказать...

Мне этого только и надо было. Я вытащил партитуру.

— Какой вы предусмотрительный, — улыбнулся Александр Николаевич, — кто мог подумать, что, идя пить пиво, вы подумаете о партитуре.

— Я о ней еще раньше подумал, — сказал я.

И Александр Николаевич стал мне диктовать, начиная с первого аккорда, описывая света в их интенсивности и цвете. Сначала описывал несколько абстрактно, а я писал на партитуре карандашом. Потом, видимо, его воображение стало разгораться, он стал выражаться более художественно, более образно, даже увлекательно, в его словах стали появляться уже не одни цвета, а целые «образы светов», *молнии, луны, туманы, облака*. Видно было, что целая световая переменная картина, настоящая световая симфония цветов и форм рисуется его взору. Потом, и это было довольно скоро, он уже взял у меня мой карандаш и стал сам писать, увлекшись этим делом, и все более и более разгораясь. Вся огромная партитура была исписана его стоячим характерным почерком, рассказывавшим описательно световую симфонию. Он даже устал, но чувствовал себя очень хорошо.

— Вы знаете, Леонид Леонидович, — сказал он, — мне от этого гораздо лучше стало... Какое все-таки значение имеют эти цвета! Ведь я убежден, что световой симфонией можно вылечить человека действительно от чего угодно.

— Но она должна страшно утомлять — эта симфония, если ее действительно увидеть. Вот сейчас я только ее воображал очень ясно, я и то устал. Надо по этому поводу выпить еще пива...

Наливая стакан, он прибавил:

— Теперь вы обладатель такого документа, — он указал на партитуру, — вы знаете, мне это самому интересно. Я как-нибудь ее потом возьму списать себе...

Но он, конечно, «потом» все это забыл и ничего не списывал.

Мы возвращались домой в отличном настроении и уже не говорили ни о Вере Ивановне, ни о иных печальных материях, а о том, как можно было бы реализовать эту световую симфонию, чтобы света «наполняли воздух».

— Александр Николаевич, — говорил я ему, — ведь тут же у вас дело сложнее, тут у вас не только света, но и образы. Не так-то просто с этим справиться. Как сделать молнии, лучи, тучи, туманы? Вам придется сочинить настоящую симфонию светов и форм...

— Нет, мне теперь так хочется только все это *ощутить*... Это ведь должно быть совершенно *новое ощущение*, эти звуки с этими светами... Ведь у Вагнера как просто — эти фейерверки в «*Feuerzauber*», а они как возбуждают, точно огонь в кровь! А если тут еще колорит самого света — это такое опьянение!...

— Я бы согласился, — прибавил он, — на самые скромные намеки на эту симфонию, чтобы только хоть немного увидеть, как она...

Разговоры о световой симфонии возобновлялись у нас и потом, неоднократно. Раз как-то они возобновились в связи с вопросом о Вагнере и «свете у него». Скрябин утверждал, что Вагнер не чувствовал света, потому что у него не те тональности, какие должны быть при свете.

— Вот «Feuerzauber» написан у него каждый раз в разных тонах — значит, у него не было определенного видения на этот счет. И каждый раз тональности неподходящие. У него цвет огня, стало быть оранжевый, то есть *G*, а у него «Feuerzauber» идет в *E*, в *F*, только не в *G*. Затем у него, например, белый свет дня изображается один раз *C-dur*'ом, другой раз *B-dur*'ом — в «Гибели богов» в сцене рассвета.

Я пытался, как умел, защитить Вагнера от отсутствия у него цветного зрения, но Александр Николаевич мои защиты прерывал замечанием:

— Вообще, ведь Вагнер не знал настоящего *света* в музыке. У него пробуждение Брунгильды — ведь это должно быть такое лучезарное ликование, а тут у него музыка совсем не на высоте...

Я не был нисколько согласен с отсутствием ликования у Вагнера в этом месте, ни с «высотой» музыки в нем, но дипломатически молчал. Скрябин, впрочем, знал мое отношение к Вагнеру. Он заметил:

— Впрочем, вы ведь так высоко ставите Вагнера! Я его тоже высоко ставлю, но все идет вперед. Эти классические формы нас уже не могут и не должны удовлетворять, — закончил он своей любимой фразой.

Некоторое время спустя он мне как-то сообщил, что в Мистерии у него будет световая часть сконструирована «по-другому».

— Я в «Прометее» хотел параллелизма — хотел усилить звуковое впечатление световым. А теперь меня это уже не удовлетворяет. Теперь мне нужны световые контрапункты... Свет идет своей мелодией, а звук своей... Вообще, мне теперь необходимо контрапунктирование отдельных веток искусств между собою.

— Даже такой случай возможен, — говорил он, — мелодия, мелодическая линия начинается в одном искусстве, а заканчивается в ином. Как например, в инструментовке часто мы поручаем тему сначала кларнету, а потом ее перехватывают скрипки, так и тут, только в более грандиозном масштабе: мелодия начинается звуками, а потом

она продолжается... например в *жестах*, или начинается в звуке, а продолжается симфонией или линией светов...

— Как это волнует! — продолжал он, — Одно это бесконечное разнообразие *возможностей*. Как будто какую-то неисследованную землю открыл... Но так много работы! — вдруг тоскливо сказал он, почти вскрикнул...

Он вскочил с дивана, на котором мы сидели, потом опять сел и продолжал таинственно:

— У меня, знаете, будут *шепоты*... Ведь никогда не было шепота введено как звука. Шепот огромной массы народа, шепот хора... Это должно быть совершенно новое ощущение...

— Саша, тебе надо сегодня написать письмо Федору Борисовичу, — раздался из соседней комнаты грассирующий голос Татьяны Федоровны, прерывая наши полеты мыслей в область световых симфоний и шепотов...

Он вскочил недовольный.

— Всегда как меня раздражают эти вещи. Не люблю я как писать писем! — пожаловался он.

Но пошел к письменному столу.

Я должен заметить, что его письменный стол не имел вида «делового». На нем был странный хаос. Вокруг абажура лампы извивалась игрушечная бумажная змея — подарок Елены Фабиановны Гнесиной, которая почему-то всегда дарила Александру Николаевичу разные игрушки такого вида. На самом видном месте лежал «идол» какого-то китайского вида — любимый предмет для того, чтобы его переворачивать в руках во время всяких разговоров. Тут же японская игрушка, издававшая при вращении жалобно-кристальные звуки. Александр Николаевич ее очень любил и внимательно прислушивался к ее странным гармониям.

— Тут есть Восток, — говорил он, — а ведь знаете, презабавные гармонии получаются у нее, и притом тут наверное есть звуки, которых нет на фортепиано, новые звуки.

Портрет Татьяны Федоровны стоял посередине стола, портрет еще прежних лет, когда она была моложе и свежее, лежал большой розовый бювар с календарем, на котором он писал. Перья были не всегда в полном порядке, многие из них были неспособны писать. Он часто говорил:

— Моя канцелярия не в достаточном порядке.

Его рукописи были или на столе, или в главном среднем его ящике, некоторые были положены сбоку в особых имевшихся в столе по-

лочках. На столе лежали обычно неизменный «Вестник теософии» и «Доктрина» Блаватской в трех французских томах. Ее по очереди брали читать друзья, доктор, Подгаецкий. Только я не удосужился ее прочесть, а только мельком заглядывал в эти томы.

— Вам необходимо это прочесть, Леонид Леонидович, — говорил Александр Николаевич, — это как раз вам по вашим диалектическим способностям. Это — *огромное* по значению произведение. Ведь вы знаете, — таинственно добавлял он, — что она писала его в экстазе, собственно ей диктовали его, и она даже многого не понимала из того, что написала.

Я хотя охотно верил в том, что Блаватская сама не понимала многого написанного ею, но считал за лучшее хранить дипломатическое молчание.

За этим столом Александр Николаевич обычно писал свои произведения, «выписывал их», потому что композиция самая протекала у рояля. Здесь он переписывал их в уже связном «окончательном виде», который, впрочем, как-то без промежутка следовал за «эскизами» самого неопределенного свойства. Тут же он писал свою деловую корреспонденцию, которая его так смертельно удручала. Часть ее брала на себя Татьяна Федоровна.

— Мне надо завести скоро секретаря, — шутил Александр Николаевич.

— Вы знаете, что у меня так разрастается концертная деятельность, так много меня зовут и приглашают, что я решительно становлюсь знаменитостью. — И Александр Николаевич юмористически крутил вверх своих лихие усы.

— А ведь все из-за того, что на жизнь не хватает, — тихо прибавил он. — Ведь мы все еще не можем никак обставиться как следует, все это так медленно делается...

«Обставление» Скрыбиных действительно протекало постепенно. Я заметил, что в этом году в кабинете появились гардины и спускные шторы. Александр Николаевич принимал довольно деятельное участие в этой физической части своего бытия. Хотя он теперь не был таким франтом, как раньше в молодости, но одевался все-таки дорого и хорошо.

— А какой я был франт, — шутил он, — какие у меня жилеты были!.. Я ведь тогда очень *бедовый* был. У меня, знаете, был такой период в жизни *салонный*, когда и музыка у меня стала вроде комплиментов. Вот например, эта прелюдия.

И он играл E-dur'ную Прелюдию из ор. 15.

— Я тогда был таким *ницшеанцем*, вроде светского «льва»... роковым молодым человеком... — Он смеялся добродушно.

Я вспомнил, что видал Александра Николаевича в этом периоде и, грешным делом, его плохо переваривал в этом «роковом и львином» виде. Но что-то осталось у него от этого салонного Сатаны и до сих пор, что-то не истребилось — какое-то все-таки слишком большое пристрастие к внешности, к мелочам жизни и традиции, ко всему тому, что таким диссонансом врезывалось во всю его фантастику Мистерии и световых симфоний...

Если можно было определить личность Скрябина как захватывающую каким-то электрическим возбуждением, как что-то лучезарное и радостное, то в то же время нельзя было не признать, что в нем совсем не было того, что называется *величием* духа. Он увлекал, но не импонировал ни в какой мере. Этот страшно подвижный небольшой человек не имел той мощи внутренних психических мускулов, которой, по-видимому, обладал, например, не менее его подвижный и экспансивный Вагнер, судя по отзывам его видевших. Конечно, не в его удобоподвижности, не в его маленьком росте было дело (Вагнер был еще меньше), а в чем-то ином, что сквозило и в облике его произведений. *Мощи* не было, но было что-то жгучее, ослепительное и нечеловечески радостное. Более того, Скрябин, по-видимому, отрицал нужность и, так сказать, значение этой мощи — она ему была вполне чужда. В странной гармонии с его внешностью и его психикой находились и его полудетские капризы, и его столь часто проявлявшееся падение духа, срывы настроений, и его боязнь перед инфекциями, перед бактериями, вообще эта нежность, утонченность его, избалованность внешними удобствами. Александр Николаевич был невероятный «чистуля», как он сам про себя говорил. В нем не было ни капли неряшества: длительности его утренних и всяких иных туалетов могла бы позавидовать любая барышня: он так тщательно завивал свои пушистые усы, припомаживал свои волосы, чтобы скрыть свою редющую макушку. В кармане у него всегда была маленькая гребенка, с которой он не расставался. Как он ни украшал свою наружность, но все-таки «в обществе», на людях он «не имел вида», его внешность не импонировала; маленький и невзрачный, он как-то не замечался в толпе, не обращал на себя внимания. И оттого как-то еще более странными и несколько комичными были его работы над наружностью, они казались какими-то бессильными потугами, не

приводившими к результатам. Я уже не говорю о том, что можно было вообще не соглашаться с избранным им для себя «стилем наружности», с этой маленькой бородкой и усами, торчавшими в дни концертов лихо и вверх. Мой брат, недолюбливавший его наружность и вообще к нему иронически настроенный, называл его «тараканом», на которого он действительно походил цветом, рыжевато-серым, и «усатостью», а также большой подвижностью и каким-то еще непонятным сходством.

Но не только мой скептический брат не одобрял его внешности. Один из его близких друзей — Вяч. Иванов — тоже как-то раз упомянул про это.

— Я не согласен с наружностью Александра Николаевича, — сказал он раз, — ему надо было бы сбрить усы — он был бы тогда и выразительнее, и стиль был бы совсем иной у него.

Редеющая макушка наводила Скрябина на мрачные мысли.

— Что же это такое — я лысеть начинаю! Это *скандал!* — как-то раз сказал он мне. Но он ошибался, до лысения было далеко.

Вообще мало болевший, он страшно быстро падал духом при малейшем нездоровье. Никакого присутствия духа у него не оказывалось при этом.

— Это наверное что-нибудь серьезное у меня, — говорил он тревожно, — а не может быть это чахотка?

Эта «чистульность», эта аккуратность, это большое значение, которое он в итоге придавал мелочам жизни и жизненного уклада, это полное неумение переносить неприятности — все это налагало на его психику колорит «слабосилия». Ни на минуту не казался он «человеком великого духа», духовным вождем, способным увлечь миллионы за собою.

Правда, иногда в нем странным образом пробуждалась борьба с этой своей слабосильностью. Я помню, как-то раз разговор зашел о преодолении боли. Скрябин, исходя из своих теорий, утверждал, что в боли можно найти всегда наслаждение.

— Ну а в зубной боли? — спросил его доктор, кажется.

Александр Николаевич задумался...

— Здесь дело в распределении материала, — сказал он задумчиво, — ведь диссонансы в музыке мы можем распределять в художественном ритме, и они становятся орудием наслаждения. Я могу ласкать, например, женщину — тут он, как всецело в этих случаях, опустил голос до шепота, — и я могу в ласках тоже употребить диссонансы, я

могу причинить боль, и она будет наслаждением. Но вот когда боль дается извне, то как ее претворить настолько, чтоб она стала наслаждением?

Я заметил не без иронии, что в таком случае вопрос идет так, как будто бы дело шло о сочинении некоторой «мелодии ощущений» на заданный *cantus firmus*, каким является, например, «зубная боль»...

Александр Николаевичу понравилась эта мысль.

— Верно, — воскликнул он, — это и есть так! Нам дана боль, как некоторый *basso ostinato*, а я должен к ней присоединить такие иные боли, иные наслаждения, чтобы все стало одним огромным наслаждением... И знаете, *ведь это всегда возможно!*.. — Он даже просиял.

— Больше того, — увлекался Александр Николаевич, — это ведь могло бы быть просто настоящим *лечением* всех болезней. Вот интересно! — задумчиво вдруг проговорил он. — Какие контрапункты можно придумать к зубной боли?..

И сам рассмеялся...

Татьяна Федоровна вступила в разговор.

— Вы знаете, Леонид Леонидович, — проговорила она, — что у меня вот часто болят зубы, и я иногда в этом нахожу определенное наслаждение. Надо только вникнуть в эту боль и как-то полюбить ее.

Но, по-видимому, Александр Николаевич так и не удосужился «сочинить контрапункт» к болям, что, быть может, объяснялось тем, что они посещали его очень редко: он был физически в сущности очень здоров, и у него даже голова почти не болела никогда.

Его боязнь и страх *бацилл* как-то дико противоречили с его мистическими верованиями и его теориями. Он никогда не ел ничего упавшего с тарелки на скатерть, почему-то предполагая, что на скатерти *бацилл* больше, чем на тарелке. Он, веривший в мистические и оккультные методы лечений, на самом деле в жизни свято выполнял все предписания врачей, когда они имели место. Иногда он сам как будто сознавал, что ему не хватает «величия духа». Я помню, раз он заговорил в таком духе:

— В Индии — там страшное спокойствие жизни... Мы здесь — в сутолоке, в этой суетне, мы *не умеем сосредоточиться*... Вы знаете, Леонид Леонидович, как мне иногда трудно бывает сосредоточиться! Я пробовал приходить в медитативное состояние, и... очень, очень трудно... Всё мысли бегут, образы, и их нельзя уничтожить. А *иногда надо их уничтожить*, вкусить *молчания мысли*. Сделаться таким пустым, пустым, как будто еще ничего не сотворено...

— А иногда мне кажется, что это *не надо* делать, я боюсь, что пропадает фантазия, — вдруг сказал он.

Но чаще он считал, что мощь духа — это только его тяжесть.

— Высшая грандиозность — в высшей прозрачности, в высшей окрыленности... Эти горы гигантские, эти массы — все это материя, а мы идем к дематериализации...

Меня очень занимал в психологии Скрябина вопрос о степени продуманности и стройности его системы и его теории. Не было сомнения для меня, что Александр Николаевич *много и мучительно думал* над всеми этими вопросами, что он искал долго и находил часто не то, что ему было нужно. Мне было ясно и то, что его мирозерцание — не что-то неподвижное, а еще живое, мятущееся, развивающееся и ищущее себя. Его малая образованность в философии, его неумение мыслить, при большом стремлении к этому и, по всей вероятности, при незаурядных к тому способностях, много мешала ему создать что-нибудь стройное, целостное. Блуждания между исканиями авторитетов извне и между желанием быть самому последним авторитетом наполняли его жизнь. Мне всегда казалось, что если бы заглянуть пристально в его внутренний мир, в область его мыслей, то там бы нашелся весьма порядочный хаос, который не казался таким только потому, что он не все говорил и не всем, и потому, что самый предмет был в итоге так туманен, что его всегда можно было понять и так и сяк. Поэтому я вряд ли ошибусь, признав, что воззрения Скрябина как таковые, быть может, вообще представляют до известной степени если не фикцию, то *временную величину*, а то, что разумеется под «воззрениями Скрябина» представляет собою не что иное, как следы различных попыток его друзей, более его способных точно мыслить и формулировать мысли, вникнуть в этот хаос мыслей и как-то привести его в систему и в порядок. И я думаю, что потому в рождении этого «мирозерцания Скрябина» повинны и пишущий эти строки, и Б. Ф. Шлёцер, и не наша вина, что воззрения Скрябина у того и другого оказались несколько различными: это ничего не значит — они и *были такими*, один раз он высказывал одно, с полным убеждением, в другой раз иное, и не замечал противоречий, ибо его внимание на них не останавливалось и шло далее в мир мыслительных фантазий, которые текли у него так же свободно и не стесняясь законами, как и его музыкальные вдохновения, а мы, тщательные регистраторы, бывали в недоумении, и каждый старался очистить то или иное от всего нами слышанного, в зависимости от каких-нибудь случайных обстоя-

тельств или какой-нибудь руководящей гипотезы, принятой невольно в основу упорядочения.

Его мысль была пластична как глина. Его мыслями *можно было руководить*, и нет никакого сомнения, что Б. Ф. Шлёцер в свое время, стараясь узнать мысли Скрябина, только вызывал в нем нечто подобное своим собственным мыслям, а потом проделывал совершенно невольно то же самое и я. Конечно, упругость и пластичность этого материала имела границы: нельзя было заставить Скрябина стать позитивистом или научным материалистом *вполне*, но я чувствовал определенно, что, например, со мною он был *более позитивен* в своих умозаключениях, тогда как с Б. Ф. Шлёцером он сильно склонялся к формулировкам в смысле идеалистической философии или индуизма, подсказываемым собеседником, а с Вяч. Ивановым оказывался мистиком чистой пробы. Он жадно ловил всякую мысль, какую слышал и какую мог как-то «вставить» в свое мировоззрение. Иногда от него можно было слышать совершенно наивные формулировки в стиле самого традиционного материалистического спиритуализма» — это были всякие его, довольно частые разговоры об астральных планах, о «духах», о разных вообще «страстях» подобного типа. Его мыслительный язык, его терминология была в высшей степени неустойчива; она была загромождена в высокой мере словами из теософского лексикона, всякими индусскими «манвантарами», теорией рас, «пралайями» и иными вещами. Но *серьезного знакомства* даже с теософией у него не было, ибо вообще Александр Николаевич не мог читать усидчиво книгу. Не только трехтомная «Доктрина» Блаватской, но даже гораздо более скромные по размерам произведения просто физически не могли быть им прочитаны, если учесть, как он читал и сколько времени мог этому посвящать³⁹. Его мысль бродила бурно, как неустоявшееся вино, и для него книга была только поводом вызывать это брожение мыслей. Мои наблюдения над его чтением (мне доводилось это видеть) свидетельствуют, что он только *брался* за книгу, чтобы при первой вычитанной оттуда интересной для него мысли бросить ее и начать это «брожение мысли», для него характерное. У него не было в сущности *никакого* фундамента для того, чтобы координировать эти свои мысли. Когда он говорил с людьми, более его развитыми в деле организации мысли, то он как-то всегда несколько подлаживался под их строй, сохраняя некоторые в то же время общие черты из своего мировоззрения, он был не прочь при этом заимствовать и терминологию и обороты речи, и формулировки

у собеседника. Он учился в этих беседах, и нет потому ничего удивительного, что его идея Мистерии, о которой столько написано, в конце концов все-таки представляется некоторым большим туманным пятном.

Он читал все время... Но странно было это чтение. Я помню те книги, которые «посещали его стол». Это были, на моей памяти, сочинения йога Рамачарака⁴⁰, которого Александр Николаевич прочел, и я думаю, что не из него ли окончательно он почерпнул более ясные сведения о теософии. Хотя он потом и говорил, что «это очень примитивно». Я думаю, что это показалось ему более примитивно, чем Блаватская, только потому, что было им, быть может, вполне прочитано, а там оставалась «красота неизвестности». Были некоторые вещи Штейнера (кажется, «Теософия»), было несколько научных журналов — и все. В журналы он почти не заглядывал. И таким образом надо признать, что он был всецело предоставлен своим собственным силам и воздействию близких друзей и советчиков.

Не было у Скрябина ни *определенной* идеи Мистерии, ни определенной философии — это воззрение все более и более представляется мне вероятным, когда я собираю в памяти разрозненные обрывки его высказываемых мыслей. Было лишь некоторое «общее настроение», сотканное из нескольких элементов, больше психологических, чем логических: общего стремления к необычайно-грандиозному, к фантастически-мистическому (теософия и все «манвантары» были подхвачены по дороге к этому идеалу) и неперемногого желания как-то связать с этим роковым, грандиозным, необъятным — свое личное творчество. Раз попав в теософские русла, скрябинская мысль не так-то легко выворачивается из них, даже когда хочет, но все же он не идет и по правоверной стезе теософии. Несбыточные планы и фантастические образы, часть которых я уже приводил из его цитат, растут ежеминутно и расцветают, ужасая его самого своим количеством и качеством. Но ничего конкретного, цельного нельзя выловить, все меняется, как пейзаж в сновидении; отвернешься от него — и он уже не тот.

Этим я объясняю то, что когда Александр Николаевич решил формулировать свои мысли, что он сделал в тексте «Предварительного действия», то получилось что-то очень сухое, жидкое и схематическое, почти вовсе безжизненное. Какое-то большое пустое место... Иначе и не могло быть, потому что мысль его вся исчерпывалась его игрой в процессе самого мышления и, формулируясь, утрачивала все, что было в ней ценного. Эти блистательные мыльные пузыри мысли

не могли быть замаринованы даже в художественном образе, тем более в возведенном столь неопытными руками.

Я думаю, что если бы коллектировать точно все сказанные им мысли и фразы, то можно было бы найти массу противоречий не только в процессе становления, но и в процессе одновременности. Но никак нельзя было отрицать какого-то неуловимого *художественного смысла* этих его мыслей. Не имея ценности ни как познание, ни как философия, как стройная система, они имели значение какого-то материала, который, быть может, в руках человека, одаренного более Александра Николаевича поэтическим даром, мог бы стать замечательной красоты образом, к которому, конечно, тогда не надо было бы и прилагать критерии познания или реальности. Было нечто глубоко захватывающее и прекрасное и в его взглядах на искусство, в этом лучезарном пьедестале, на который он возводил искусство и художника, — и это было в нем всегда и неизменно. Но часто раздражало именно то, что он больше ценил в своих мыслях, — эта страшная, болезненная, психопатическая оторванность от реального мира, та самая оторванность, которая почти всех нас — друзей — заставляла с испугом спрашивать себя: «В чем дело? Кто в его лице с нами? Безумец или человек, которого мы не понимаем?»

Быть может, я недостаточно был внимателен к этой стороне жизни Александра Николаевича: во мне все-таки жил, с одной стороны, музыкант, интересовавшийся Скрябиным-композитором, Скрябиным-творцом больше всего, а остальным как питательной средой его творчества, тем «бульоном», в котором вырастали экзотические цветы его творчества. А с другой стороны, *позитивист*, привыкший научно мыслить, как меня окрестил сам Александр Николаевич, я интересовался Мистерией постольку поскольку, но мне казалось всегда несколько стыдно заниматься ею до конца и с серьезным видом, как будто это в самом деле есть самое ценное в его жизни. Этим делом и с таким именно видом занимался более усердно Б. Шлёцер. Оттого у него, наверное, в этом смысле собрано больше материала, больше он об этом разузнал, ибо больше интересовался. Мне же было достаточно узнать несколько черт характерных, усвоить общий психический тон, и все. В глубине души я все-таки всегда считал, что тут дело не совсем ладно, и чрезмерное развитие этих иррационализмов в Скрябине всегда заставляло меня думать о какой-то области навязчивых идей в его психике. «Неужели эта грандиозная Мистерия в итоге будет только материалом для психиатра?» — думалось мне.

Тут всплывала и еще проблема — проблема «здорового и больного» искусства. Я замечал в линии художественных настроений Скрябина устремление с одной стороны к схеме, с другой — к разложению ритма на отдельные спазматические импульсы. Правда, великий гений его прикрывал до последних моментов эти качества красота́ми вдохновения, но чувствовалось в этом все-таки нечто от «больной психики» — и *схематичность*, и *деритмизация* столь характерны для психопатологического творчества. Я знал и то, что в круге настроений скрябинского мира нельзя было даже подымать вопроса о психозе: ибо самый вопрос был неправомерен — ничего вообще безумного не могло быть, безумие не считалось болезнью, а одним из состояний, и даже желательным в некоторых случаях. И я знал, что доказать там ничего нельзя аргументами здравого смысла, ибо их убедительность уже была заблаговременно подвергнута сомнению: видение и внутренний опыт уже заместили *здравый смысл*.

Зимой 1913 года А. Н. Скрябин окончательно пришел к мысли о писании «Предварительного действия». Он мне сообщил об этом несколько таинственно в такой форме:

— Знаете, Леонид Леонидович, у меня *все-таки* будет еще одно произведение перед Мистерией. Придется его написать...

Он был несколько печален, как будто встретил неожиданное препятствие. Я заинтересовался сущностью того, что он задумал.

— Это будет *еще не Мистерия*, но уже в таком духе, и в ней и синтез искусств будет, и уже оно будет *эзотерично* — я хочу, чтобы в нем уже не было слушателей, как вы знаете, *как в Мистерии*.

Тогда он еще говорил «синтез искусств», употребляя вагнеровскую и мою терминологию; позднее, под влиянием Вяч. Иванова, он стал говорить о «всеискусстве».

— Быть может, это будет, ну, если говорить грубо, вроде кантаты — ну, конечно, я говорю так только для образа... Ведь Мистерия — только одна и быть может только один раз, и она уже не произведение искусства, а это еще в плане искусства... Надо ведь подготовиться к Мистерии. Сразу нельзя и людям. И мне самому сразу после симфоний трудно перейти к Мистерии: я чувствую, что это сразу нельзя, надо известную подготовку... Вот это будет некоторой подготовкой к Мистерии, надо войти в круг этих настроений.

Ведь еще так мало вошедших в них, даже так мало знают вообще об этом.

— Впрочем, — прибавил он, — теперь, я знаю, уже начинают *пошевеливаться*... Некоторый шум поднялся, и теперь дело скорее пойдет...

— Это сочинение я так и хочу назвать — «Предварительное действие», — сказал Скрябин.

— Я не могу писать больше сонат и симфоний «просто». Это совсем не удовлетворяет. Ну, а Мистерия еще не готова, не во мне, а в других... Вот пока я решил написать это.

— Быть может, лет десять пройдет еще, пока Мистерия поспеет, — проговорил он с какой-то таинственной грустью.

— Неужели вы думаете, Александр Николаевич, — спросил я его, — что в десять лет *все уже поспеет* и мир приготовится к своему концу?

Скрябин на меня посмотрел несколько таинственно:

— Мистерия может начаться через десять лет, и *во время своего свершения* все человечество поспеет...

— Я так теперь думаю, — пояснил он, — что Мистерия сама будет тем очагом, в котором все это приготовление будет производиться. Надо только начать. Ведь у меня там будет семь дней, но это не простые дни. Как при сотворении мира семь дней означали огромные эпохи, целые жизни рас, так и тогда. Но они будут в то же время и днями. *Само время ускорится* и в эти дни мы проживем миллиарды лет...

— Это будет такая кривая вверх, — он сделал движение завитушкой рукой, — время начнет постепенно ускоряться, ведь оно было замедлено процессом материализации, оно как бы отяжелело, *само материализовалось* — это так и *должно было быть*... А когда уже начнется путь к дематериализации, то первым дематериализуется само время.

— Вы знаете, что когда в раствор посадить кристалл, то весь раствор быстро кристаллизуется. Вот такую же роль и играет Мистерия — она *кристалл гармонии*... В мире, который есть раствор и этот раствор уже насыщен, образуется в одном месте кристалл, где *гармония всего* осуществлена: это и есть Мистерия. И тотчас же это передается всему миру, и он весь кристаллизуется. А пока надо над этим работать. Это моя текущая работа, очередное задание.

В кругу друзей быстро распространилась весть о новом замысле. Нечто вроде «уменьшенной Мистерии»... Ее мы окрестили «безопасной Мистерией», ибо она не грозила человечеству и миру никакими катаклизмами.

Были посвящены в этот замысел и Юргенсоны, издатели Александра Николаевича. Как мне казалось, там эта мысль не встретила большого сочувствия, но вернее, что просто не была как следует понята. Но еще и до «Предварительного действия» было много работы над завершением намеченных к писанию сонат. Среди нас было определенное убеждение, что «Предварительное действие» явилось в итоге результатом некоторой, хотя бы еще не оформленной, «сдачи позиций» А. Н. Скрябиным в его мистериальном замысле. Мне казалось, что тут много значения имели его разговоры с Шлёцером, с доктором, со мною, из которых вся безумная неисполнимость его замысла как-то отчетливее стала ему самому вырисовываться. Но это — только предположения, ибо на словах Александр Николаевич ни одной позиции в Мистерии не сдал, все время о ней говорил, и только его способ выражения стал несколько туманнее. Мне сдавалось, что он начал, под влиянием Вяч. Иванова, несколько действительно более «по-мистическому», менее *натуралистически* относиться к самой своей *личности*. Начиная с этого года, с января 1913 года я стал в нем замечать иное отношение к всему замыслу Мистерии и к понятию «мирового творческого духа». Раньше было для всех ясно, что для Скрябина этот дух — он сам, Александр Николаевич Скрябин, и его Мистерия — его личное дело. Теперь это стало не так ясно, как будто личность свою Александр Николаевич стал как-то расширять, продолжая ее за пределы и рамки человеческого существования. Вот в этом и был шаг в сторону настоящей, «традиционной» мистики и уклонение от того прямолинейного натурализма, несколько наивного, которому он отдавал так много дани ранее. Я бы не удивился теперь, если бы узнал от него, что если не он, то какое-нибудь «его перевоплощение» произведет эту Мистерию. И у него были некоторые, правда очень редкие, намеки на эту мысль...

Разговоры об «астральных планах» и видениях продолжались так же часто в доме Скрябиных. Понять его в этом отношении было трудно. Иногда он утверждал, что у него «бывают видения»; с другой стороны, жаловался на свое «слишком большое здоровье», мешавшее ему проникать «в потусторонние миры». А самые простые, несколько не мистические, а просто гипнотические и психологические опыты, о которых ему рассказывали, возбуждали в нем живейший интерес и желание их воспроизвести, из чего я мог заключить, что он даже этого ничего не испытал. Один раз разговор у него с

доктором зашел о видениях по Поводу прочитанной доктором книги П. Успенского «Tertium organum».

— Меня интересует, — сказал Александр Николаевич, — каким зрением видятся эти видения? Ведь это же не простые глаза? — наивно спросил он.

Я отвечал ему «как подобало позитивисту», что это зрение то самое, которым видятся всякие представления и, в частности, сновидения — «зрение представления». Александра Николаевича эта мысль почему-то поразила новизной и очень понравилась.

— В самом деле, — сказал он, — мне почему-то это не приходило в голову: ведь это действительно так должно быть.

Однажды вечером он мне рассказал:

— Вы знаете, Леонид Леонидович, — я вчера делал очень много *опытов*. Вот таких, над астральным планом, когда засыпал. Вы знаете, как это интересно... Когда я засыпаю, я ловлю свое сознание на созерцании множества призраков. Среди них есть очень страшные, фантастические, такие, которые я бы *сам никогда не мог сочинить*... И все это показывается на каком-то темно-рыжем фоне и меняется с изумительной быстротой...

— Это нижний астрал, — авторитетно заявил Подгаецкий...

— Но ведь это может быть и просто игра утомленного днем воображения, — отвечал доктор, почему-то оказавшийся на этот раз позитивистом.

— Нет, вы знаете, это не могло быть игрой воображения! Откуда они? Я их определенно вижу, как дающихся мне извне... Это какой-то не более внутренний мир, чем весь мой внешний мир. Притом, я там *познакомился* с некоторыми из этих существ: они попадались мне по нескольку раз, всякий раз более или менее одинаковые...

— Вот вчера я так этим много занимался, что всю ночь не мог заснуть. Это, наверное, очень вредно, — прибавил он несколько боязливо.

— Это может быть даже опасно, — отвечал «оккультист» Подгаецкий, — потому что это все «элементалы», и их существо далеко не всегда желательное в мистическом смысле...

Оказалось, что Александр Николаевич просто при засыпании зарегистрировал в своем сознании преходящие галлюцинаторные образы, которые, как известно, бывают у всех почти людей именно в этот момент, на грани потухающего сознания. И этот банальный опыт он не прочь был уже счесть «духовным опытом»...

Александр Николаевич быстро решил больше не заниматься столь опасными вещами, тем более что весь следующий день у него от бессонницы болела голова и он был недостаточно работоспособен. Потом он также отказался от идеи его загипнотизировать, которую, кажется, предложил доктор.

— Это вредно, я думаю, — сказал он, — потому что это отдает волю в чужое распоряжение, то есть уничтожает как бы временно личность. А это *нельзя* делать...

— Но вы предполагаете, Александр Николаевич, что вас все-таки можно загипнотизировать? — спросил я.

— Нет, я думаю, что нельзя, — несколько нелогично отвечал Александр Николаевич, только что отказавшийся от этого за вредностью сего занятия. — Я думаю, что людей с сильным волевым темпераментом нельзя вообще загипнотизировать. Такие люди сами гипнотизируют всех других...

— Вообще *гений* — это гипнотизер, — сказал он. — Гений вмещает в себе сознание своих современников, отражая его и как бы концентрируя. Потому он даже как бы вмещает в себе и все личности своих современников...

Я понял тут, что мы все уже «вмещались» в Александра Николаевича и его сознание в его представлении...

— Толпа — это разбрызги сознания гениев, — сказал он мне в другой раз, — гений как бы создает толпу осколками своих мыслей. — Потом я прочитал подобную фразу в его дневнике⁴¹; видно было, что это было его глубокое убеждение, а не случайно брошенная мысль.

— О, какая радость, какая радость меня наполняет! — говорил он довольно часто. Что это была за радость, которая наполняла его настолько, что он даже не мог удержаться иногда от восклицания?.. Он при этом иногда вскакивал и нервно прохаживался по комнате, иногда просто как бы приподнимался на стуле, «приосанивался»... Видимо, это был какой-то нервный прилив творческой энергии, сопровождавшийся блаженным ощущением. «Мистические друзья» думали, что в это время Александр Николаевич приобщается к «космическому сознанию»...

Александр Николаевич *не признавал* импровизации вообще. Хотя он сам сочинял за фортепиано, но он не импровизировал в обычном смысле слова, а только «примерял» какие-то свои внутренние звучания, и иногда находил ощупью гармонии, путем постепенного их усложнения, когда он иногда, очень редко, начинал импровизировать —

у него редко выходило хорошо, а главное, редко выходило «похоже на него самого» — его импровизация была обычно просто баловством за инструментом и была чаще всецело в «плане классической музыки», по его выражению. Он умел импровизировать и под Бетховена, и под Баха, но все это не любил и считал пустяками.

— Импровизация — это не искусство, потому что она не оформлена, потому что она не может быть оформлена, для оформления нужен известный момент строительства, которого не может быть во время импровизации. Я вообще никакого значения не придаю тому, что может или не может человек импровизировать — это вовсе даже не свидетельство таланта, а тем более гениальности...

Я заметил вообще, что Александр Николаевич в своем творчестве сильно выставлял вперед именно рациональный момент. В этом странно-фантастическом человеке, как это ни странно, было чрезвычайно много «от головы». Его творчество было наполовину только интуитивное, наполовину же, если не больше, — конструктивное, логическое, как бы геометрическое. Он сам мне говорил, что его темы редко рождались в порядке «импровизационном», а чаще в порядке их рационального оформления. Так, тема воли «Прометея» создалась просто как ритмически энергичное изложение основной гаммы Прометея⁴².

Он очень любил указывать на это «рациональное конструирование» в своих композициях.

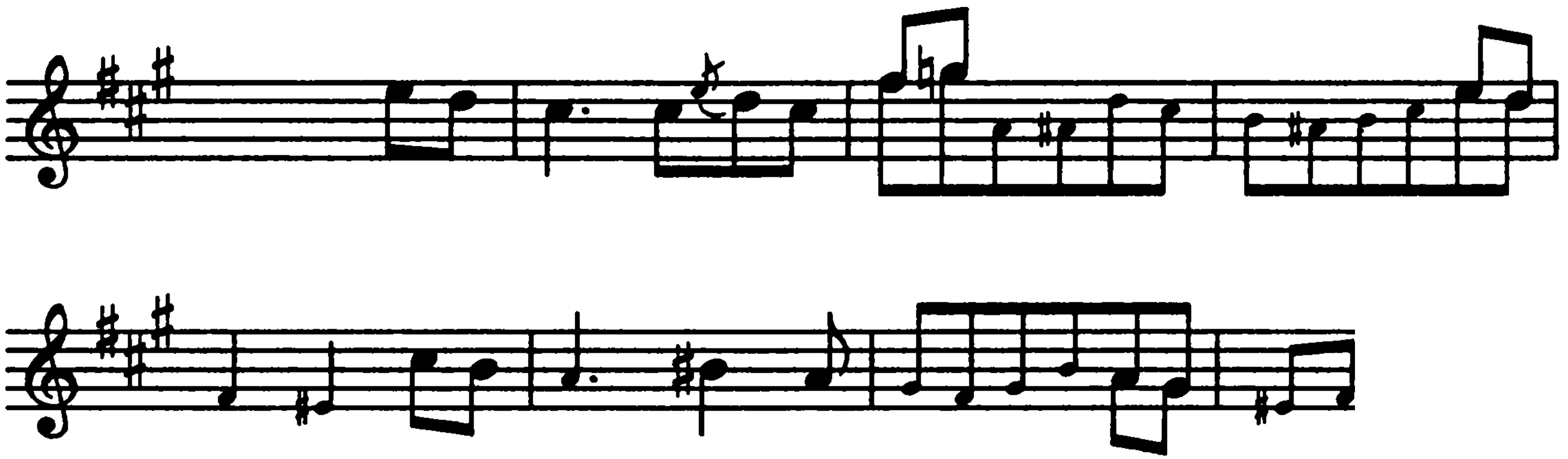
— *Мысль* всегда должна присутствовать в композиции и в тематическом творчестве. Она выражается в присутствии *принципа*, который руководит творчеством. Мои темы большей частью я сочинял всегда руководясь каким-нибудь принципом. И только потому они отличаются стройностью. Я вам могу показать, как у меня сочинялись многие темы и как в них выражалось принципиальное строение...

И он привел мне действительно массу примеров такого рационального конструирования, и в тех вещах, в которых я никак не ожидал его предположить. Оказывается, что эта принципиальность давно уже была методом творчества у Александра Николаевича, еще в первый период его творчества.

— Иногда я замышляю сначала общий контур движения, как бы намечаю русло мелодии, а потом она по этому руслу *расцветает*, — пояснил он.

— Вот, например, в моем Концерте фортепианном. Основным руслом были вот эти нисходящие последования, на фоне которых расцвела вся тема.

И он сыграл мне тему Концерта



которая при этих подчеркнутых нисходящих ходах (они отмечены у меня жирным) приобрела для меня совсем иной смысл.

— А вот в этой прелюдии было предварительное задание чистого диатонизма. — Он сыграл начало прелюдии из оп. 11.

— Вот еще *тогда* у меня это было. А потом, когда я убедился, что истинное творчество всегда *должно отражать принцип*, потому что только тогда оно подобно мировому творчеству, — тогда я стал гораздо шире пользоваться этим приемом.

И он раскрыл в небольшой — более музыкальной, звуковой, чем словесной — беседе со мной тайны своего творчества, странные секреты своего художественного производства, которые могли с первого раза ошарашить своей преднамеренностью, заставить подумать, что его творческий процесс — всецело рациональный, мозговой, конструктивный.

— А ведь правда *не заметно, чтобы это было все заранее подделано?* — спрашивал он, как-то хитровато улыбаясь, словно радуясь, что «какую штуку он сыграл».

Знакомые мне, родные его темы представили предо мною в новом аспекте, как странные измышления холодного расчета. Казалось, что он приоткрыл предо мною завесу тайников своей гениальности, все рычаги, которыми двигалось это сознание.

— Вот полетные темы, — говорил он и лицо его выражало какое-то удовольствие от сообщения этих «тайн». — В этих темах у меня задумано *ускорение*, увеличение шага, сначала на малый интервал, потом на больший, потом на еще больший, как бы *разбег* мелодии... Или так — сначала отход для разбега, потом самый разбег. — И он играл темы взлетного характера — из Второй симфонии тему Allegro, из «Поэмы экстаза», из «Прометея», из мелких вещей...

— Вот тема самоутверждения из «Экстаза» — она же и тема полета, как вы знаете... В ней *все — на этом принципе*. Она все время

как бы *забирает вверх* — в этом отражается идея экстаза, устремления... все выше, выше...

Вы знаете, что и моя основная гармония, которая развилась в «Прометее», тоже сконструирована так же... Мне *нужен был свет* в музыке, помните, я его искал еще во Второй симфонии и тогда еще не мог найти. Мне нужна была лучезарная гармония, которая бы отображала *идею света*. И я ее получил вот по какому соображению. Я рассудил, что чем больше верхних звуков у гармонии, тем она вообще лучезарнее, тем она острее и ослепительнее. Но надо было эти звуки так упорядочить, чтобы это было *единственно логичное*. Я взял расположенный по терциям обыкновенный терцдецимааккорд... Но мало того, чтобы накопить эти верхние звуки. Чтобы это было лучезарно, чтобы это отражало идею *света*, надо чтобы в этом аккорде было *наибольшее число повышенных звуков*. И я вот повышаю, сначала беру терцию — непременно большую, светлую и мажорную, потом квинту тоже повышаю, потом повышаю и ундециму — вот получился у меня мой аккорд — который *весь повышенный* и оттого действительно лучезарный...

«В «Прометее» первая тема есть не что иное, как некоторое последование *на нотах гармонии*, как бы мелодически развернутая гармония... А вот в этой теме, — он наиграл тему «движения» из Прометея



— тут *идея в этом скачке на нону вниз*. Вся тема — как бы раскрытие идеи этого скачка. Тут *ничего случайного нет*... И самая эта нона не случайная — она в связи с идеей материализации, нисхождения духа в материю...

Он сам как бы упивался рационализмом своего творчества.

— Прометейская гармония у меня создалась еще вот по какому принципу: раньше гармонии распределялись ведь по терциям, или, что то же, по секстам. А я решил сконструировать ее по квартам или, что то же, по квинтам... В «Прометее» и все фигуры основаны на этой же основной гамме, тут ни одной лишней ноты нет. Это — *строгий стиль*.

— А вот в «Экстазе» — эта тема *томления*



— она есть раскрытие основного мотива томления



и построена на двух симметричных вдохах, которые подчеркивают эту мелодию томления, *жажды жизни...*

— В Седьмой сонате все построено на той же гармонии, но она имеет понижение второй ступени *D* а в шестой на той же гармонии, но с понижением *E*... И посмотрите, вот это предварительное совершенно ментальное задание, а как оно обогащает, как оно раскрывает звуковой мир — сколько из него можно получить возможностей!..

Так он раскрывал лабораторию своего творчества, так он увлекался тем, как рационально устроена у него эта лаборатория. Но едва ли все-таки объективно он был *сам* прав. Мне казалось, что были минуты, когда он почему-то сам преувеличивал этот рациональный момент и его значение в своем творчестве. Во всяком случае, многое в этом творчестве являлось для него самого неожиданностью. Помню его радостное изумление, когда Н. С. Жилев сообщил ему, что в его «Энигме», которая была им написана еще задолго до «осознания» гармонии «Прометей», уже имеется прометейская гармония «в рассрочку» в этих кокетливых «кварточках» обеих рук.

А потом и я нашел ему еще раньше эту же гармонию в Прелюдии ор. 37.

— Как хорошо, ведь правда, — радостно согласился он, — вот это и доказывает, что главное, чтобы был принцип...

Разговоры Александра Николаевича о процессе своего творчества были едва ли не самыми интересными из его бесед. Не всегда он в этом представлялся в облике «рационалиста» и «конструктивиста», как сейчас я его изобразил. Напротив, нередко этот же человек представлялся в другом своем «полярном» облике — крайнего творческого фантаста и, если угодно, мистика в этом отношении. Его взгляды на творческий процесс как бы широко интерполировались этими двумя крайностями. Творческий процесс ему в те антирационалистические моменты представлялся всегда некоторым ограничением.

— Творить — значит прежде всего *себя ограничивать*, — любил он повторять. — Никогда творческая *греза* не может быть облечена до конца в плоть...

Его творчество представлялось ему точным подобием мирового процесса — так должно было быть и по его теории. Микрокосм человека отражал в своем творчестве микрокосм мира — и законы были одни и те же. В этом и был «принцип единства», который он так лю-

бил и в который верил так догматически. Творчество человека как «разбрызги творчества мира» — это был его излюбленный образ.

— Первоначальное состояние в начале каждого творческого процесса есть *жажда жизни*, — говорил Александр Николаевич, всегда при этом как-то внимательно и «сладко» смотря в глаза собеседнику, как бы открывая ему какую-то чрезвычайно приятную новость.

— Сначала такое ощущается... *томление*, жажда что-то оформить: это и есть в творчестве первичная жажда жизни... А потом уже все начинает расцветать...

— Но всегда в творческом процессе есть момент *сопротивления*, — объяснял Скрябин. — Как только жажда жизни начинает оформляться, так немедленно она наталкивается на какую-то *инертность*, что-то мешает, что-то препятствует... Это, — таинственно добавлял Скрябин, — это и *есть то, что потом становится материей*... Женственное, пассивное начало, ждущее оформления и ему же препятствующее.. Вы знаете, что это все ведь *очень просто проверить* на себе.

Видимо, бывали у Александра Николаевича минуты, когда это женственное пассивное начало настолько сильно себя проявляло, что у него не ладилось творчество. Это, конечно, у всех композиторов частые и естественные минуты, но на Александра Николаевича они действовали особо удручающим способом. Он не любил признаваться в этих минутах. Но все-таки несколько раз я от него слышал неожиданные восклицания:

— Иногда я кажусь себе просто *бездарностью*...

Но тут же он оправлялся и давал какие-то коррективы к этому неожиданному, очевидно, чисто эмоциональному восклицанию. Мне часто казался он как бы изнутри наполненным звуками... Внешним признаком этого наполнения была особая рассеянность и задумчивость. Он в сущности сочинял и творил иногда внутри себя в какой угодно обстановке, за стаканом чая или за вечерней партией в шахматы. Иногда он записывал случайно пришедшие мысли на случайных клочках бумаги — таковы, между прочим, были те две темы, которые после его смерти были найдены в его пальто: он их записал на конверте письма или на какой-то бумажке за день до начала болезни.

— Чтобы что бы то ни было сотворить, надо поставить себе грани, надо облечься в плоть, надо сузить себя... Без этого — нет творчества. Творчество есть отпечатление духа на материи, и это достигается только ценой известной *жертвы*, именно жертвы ограничения... Отсюда ведь происходят и все легенды и мифы о воплощении Бога...

Бог — это символ творческого начала, а символ самого творческого процесса — воплощение, очеловечивание. Вот и композитор тоже «очеловечивает» те переживания, те эмоции, которые в нем возникают и которые в самом существе своем не звуки и не мысли и не слова, а что-то *иное*.

Но самое это «очеловечивание» или воплощение Скрябин проводил уже с рационалистическим подходом, как заботливый мастер, тут у него, когда уже его творчество сошло с высот, где оно пребывает, и «воплотилось», — начинался разумный, осмотрительный и даже несколько хозяйственный процесс оформления материала. Тут уже начиналась область той «рассудочности», которая иногда так поражала в нем, тем более что все знали про фантастику его мыслей и чувствований и никак не ожидали встретить в нем творческой логичности и стремления к осознанию процесса.

В теснейшей связи с этими качествами его творческого процесса находилось и его оригинальное и довольно необычное у композиторов отношение к импровизированию на фортепиано и к типично импровизационному процессу творчества — «сочинению за фортепиано», которое так распространено особенно у фортепианных композиторов, к которым все-таки он безусловно принадлежал по качеству и типу дарования.

Весной я принес ему как-то брошюру или альманах по музыке, где была статья некоего Константина Аргамакова об импровизациях, которая начиналась, как помню, в таком роде: «Фортепианные импровизации были известны еще в глубокой древности. Еще во времена римского владычества»... и т. д. Я принес это в качестве курьеза, чтобы посмеяться, но это между прочим вызвало Александра Николаевича на довольно длинный разговор об импровизации и ее значении.

— Я никогда не фантазирую на фортепиано, — говорил он, — это совсем дурной тон — фантазировать. Прежде всего это отнимает время и никогда не нафантазируешь того, что нужно и что стоит оставить в памяти. Я иногда только пробую на фортепиано новые звучания — мне это интересно прежде всего потому, что они новые и я их никогда прежде не слышал. А потом я иногда чисто ментально (это было тоже его любимое слово, заимствованное из лексикона теософии) составляю гармонии, путем расширения прежних и включения в них новых звуков.

Я спросил его как-то, не кажется ли ему, что мелодическое творчество его ранее было у него в более сильной степени развито.

Александр Николаевич не согласился с этим.

— Ничего подобного! — сказал он. — Просто ранее я отдавал, как и все писавшие в классическом плане, большой долг *лирике*, такому *чувству*, — он произнес это не без иронии. — А теперь у меня лирики уже совсем нет — это примитивное ощущение, теперь у меня мистическое ощущение в мелодии.

— Но вы не можете же не признать, что у вас гармонический момент в творчестве теперь преобладает, а ранее преобладал мелодический?

— Иначе и быть не может. Ведь гармония и мелодия — две стороны одной сущности. Мелодия есть развернутая гармония, гармония есть мелодия «собранная». Раньше их разделяло как бы существенное отличие, гармония противопоставлялась мелодии. Теперь они должны, как и все в мире, слиться в Единое. И вот у меня в «Прометее» уже гармония и мелодия — одно, мелодия состоит из нот гармонии, и обратно. Ведь когда говорят о мелодии, всегда почему-то понимают не линию звуков, а именно это лирическое настроение. А у меня его, конечно, теперь не может быть, потому что это совсем иной план, — засмеялся он. — Ведь почему в классической музыке *могла быть* гармония, отличная от мелодии, — потому что там была в гармонии полярность тоники и доминанты: доминанта, доминантовая гармония тяготела к тонической... А у меня в «Прометее» уже иная система, у меня полярность не тоники и доминанты, а полярность вот этих созвучий, находящихся на расстоянии уменьшенной квинты.

Он взял свою тему «Разума» из «Прометее» и показал на ней эту «полярность».



— Это совершенно аналогично тоническому и доминантовому последованию, каденции, только в ином плане, этажом выше.

— И ведь заметьте, — прибавил он, — так и по светам выходит. Ведь вот, например, до мажор — это красный цвет, а на расстоянии увеличенной кварты — фа-диез — это синий, это как раз дополнительные цвета в оптике!

Цвета, правда, не были вполне дополнительные, но я этого не сказал ему, чтобы не огорчать его.

— Все ведь это импровизационно не получишь! Тут нужно действовать и логикой. Искусство в итоге есть высшая логика — только и всего.

— Вы помните, как я вам показывал свою световую симфонию и объяснял ее, — сказал он. — Ведь у меня все это чисто логически выведено и написано априорно, я и не проверял, — а помните, как *все сошлось*?

— А вы, кстати проверяли тогда по написанному мною и по строчке света — правда ведь сошлось? — спохватился он.

Я уже проверял, и, по правде сказать, ничего почти не сошлось, кроме начальной гармонии. Но и та очевидно сошлась только потому, что к основному цвету, следовавшему из гармонии звуку *ля*, то есть зеленому, Александр Николаевич приписал, совершенно непонятно почему, еще *фа-диез*, то есть синий, и таким образом получил лиловый, ему нужный.

Но я ему не сказал это прямо, а осторожно, косвенно, спросил, почему в начале он написал кроме до мажора и еще *фа-диез*!

— А это очень просто. Видите, у меня тут в течение всей поэмы две линии света. Одна соответствует музыке, гармониям и потому идет часто с басом гармонии. А другая соответствует целотонной гамме, идет от *фа-диез* по целым тонам опять к нему же... Эта вторая соответствует инволюции и эволюции рас. Сначала духовность — синий цвет, потом он проходит чрез другие к красному — цвету материальности, а потом опять возвращается к синему.

— Почему же у вас тут эти цвета идут не по квинтовому кругу? — спросил я и заметил по выражению лица Александра Николаевича, что у него нет ответа на этот вопрос, который был довольно естественен для того, кто ознакомился с его теорией.

Александр Николаевич сказал мне.

— Это видите ли почему. Мне надо было отразить в этой линии светов эволюцию рас. Ведь их всего должно быть *семь*. А цветов у меня по квинтовому кругу двенадцать. Какие же из них соответствуют духовному типу рас? Вот я остановился на целотонной гамме от *Fis* до *Fis*, потому что тут как раз в середине между двумя духовными цветами попадает красный — материальный, и он как раз соответствует четвертому месту, как и надо. Ведь тут я, так сказать, решал некоторую алгебраическую задачу. Надо было найти такую *стройную* систему, чтобы она шла от духовного цвета к нему же, приблизи-

тельно в середине захватывала бы материальный и имела бы семь звеньев. Вот как раз целотонная гамма и есть такая.

Аргументация мне показалась вовсе малоубедительной, и едва ли не в первый раз в жизни я откровенно и прямо сказал ему об этом:

— Александр Николаевич, что-то у вас тут того... не клеится! Во-первых цветов должно быть, как и рас, семь, а у вас шесть. Затем у вас материальность падает на четвертую расу, а ведь у нас уже пятая, а вы сами говорили, что полная материализация будет, когда наступит «эра социализма», а сейчас еще никакого социализма нет — он только собирается быть... А к тому же большая часть ваших светов оказались «бесцветными» по вашей же теории.

И я предложил Александру Николаевичу в виде курьеза иную систему для иллюстрации истории рас в «Прометее» — именно «промеевский» аккорд из акустических обертонов, расположенных без октавных повторений:

Fis—Cis—Ais—E—Gis—C—Es.

— Тогда, — сказал я, — и раса наша попадет на место, «до материализации».

Ему понравилось это.

— Возможно, что так лучше было бы. Только тогда не получается манвантары... Нет замыкания цикла, мы не возвращаемся к исходной точке, а неограниченно устремляемся вдаль. Впрочем, тут уже, кажется, получаются очень малые разницы... Ведь следующий обертон, кажется, совсем уже как *Fis*? — спросил он.

— Во всяком случае, ваша целотонная гамма, мне кажется, не идет к месту и к делу, она как-то не вяжется с вашей музыкой.

— Да, это, конечно, может быть, — сказал он, — но мне это только пришло в голову, как наиболее близкое к делу. Я думаю, что когда будет световая симфония осуществлена, то можно будет подумать и исправить все это...

В эту весну он часто наигрывал осколки из Десятой сонаты и из формировавшейся тогда Восьмой, которая была последней по написанию. Тогда же впервые появились на свет эскизы из «Vers la flamme», которые сначала были предназначены быть тоже сонатой, а также некоторые из эмбрионов его последних мелких сочинений. Он теперь не всегда говорил, какому из его сочинений предназначается тот или иной отрывок, да, я думаю, не всегда, впрочем, это и сам знал в этот эмбриональный период их развития...

В Десятой сонате он любил наигрывать вступление и переход к первому Allegro.

Вступление, как я уже говорил, он характеризовал как «лес» — это были звуки и настроения природы, поставленной лицом к лицу с духом человека. Он играл бесподобно эти таинственные, неопределенные, странно для него упрощенные звучания — никогда Скрябин ранее не писал так малозвучно и просто.

— Это такое *томление* тут должно быть, — говорил он, играя то место, где во вступлении появляется повышающаяся хроматически тема, — вот где настоящее растворение в природе. Это — *тоже Мистерия*, это все то, что будет и там, — говорил он во время игры.

Затем следовали сильные, резкие, лучезарные гармонии перехода, как будто какой-то светоносный призыв, и затем само Allegro, на котором он обычно обрывал — еще не умел как следует играть это Allegro...

— Здесь такая радость должна быть, радость через край, до иступления!

Отдельно он наигрывал странные, ползучие гармонии второй страницы Allegro — переходной темы.

— Здесь звук истончается, — говорил он, — эти трели — это дематериализация звука. Все окрыляется, все становится взлетом, все истончается... Эти трели надо играть по-особенному, *крылато*...

Любил он наигрывать еще кульминационный пункт перед репризой, когда тема (вторая) появляется в окружении лучезарных тремоло.

— Здесь ослепительный свет, — пояснял он, — «точно солнце приблизилось». Здесь уже есть это *задыхание*, которое в момент экстаза. Оно было уже в зародыше в Четвертой сонате, там тоже есть задыхание от лучезарности, такая окрыленность и свет...

А дальше следовал все тот же неизменный и почти во всех его последних вещах имеющийся «заключительный танец».

— Музыка совсем истончается, ее почти нет, остается один дематериализованный ритм...

Он очень полюбил эту сонату, так же, как полюбил в свое время Седьмую. Он очень высоко ценил то, что ему удалось создать тут упрощение гармоний, не нарушая их психологической сложности.

— Тут ведь как мало звуков, это *минимум звуков*, а психология остается очень сложной. Это не классическое трезвучие. Ведь эти звуки, наверное, даже не те, что звучат на фортепиано, они только приближенно такие. *Мне уже тесно становится в темперированном строе*.

Он любил играть также «Поэму-ноктюрн», иллюстрируя ее своими обычными комментариями.

— Здесь так много новых и *странных* ощущений, — говорил он мне, перебирая отдельные гармонии оттуда.

— Вот тут такие точно *туманы*... Правда, какие *странные*? — спрашивал Александр Николаевич, смотря своим «странным» взором, вбок и удивленно. — А из них рождается эта вторая тема, как *луч, выглянувший из туманов*. Тут валторны такие... — И он играл нарастающий эпизод на стр. 7⁴³. — А эти всплески как вам нравятся?! — И он играл эти кристаллические гаммки вверх...

Особенно любовно он останавливался на стр. 8-й, на этих маленьких полутрельках.

— Это совсем по-особенному надо играть... правда, такое *странное ощущение*?

Его любимые темы были при разговоре о музыке именно об этой детемперации, которую он ждал.

— Темперация — это гениальный компромисс, — говорил он. — Всегда в ограничении мудрость, без этого ограничения нет никакого творчества — оно невозможно. Всякое творчество начинается с самоограничения. Ведь если бы не было темперации, что бы случилось с музыкой? Но теперь настало время *ее разрушить*.

В акустических делах его советчиком оказывался, естественно, я. Но Александр Николаевич в сущности не очень много разбирался в этой области. Ему просто было приятно, что какими-то иными путями, совершенно ему чуждыми, приходят к выводам, ему родственным. Но теорию обертонового строения его гармоний, которая была создана и выработана мною, он усвоил почти как догму и в нее совершенно поверил, настолько, что и дальше уже хотел все к ней сводить, даже когда его творчество тому ставило препятствия и когда его новые гармонии явно не помещались в «обертоновой системе».

— *Минор должен исчезнуть из музыки!* — провозглашал он неоднократно.

— Почему же так, Александр Николаевич? — спрашивал я. — Ведь и вы сами так много отдали дани минору, и хорошему минору?

— Потому, что искусство должно быть праздником! Праздник не может быть минорным. Минор мой — пережиток прошлого, это когда я занимался лиризмом и когда я еще ничего не нашел. Хотя, — спохватывался Александр Николаевич, — все-таки мой минор не был никогда нудным нытьем — как я его не выношу, этого нытья! — вот

этих гармоний, — он играл традиционные септаккорды в миноре из Чайковского, — я никогда его не выносил... Но искусство идет к празднику — оно должно *вовсе* освободиться от минора!

— Трагизм — еще не минор. Самое трагическое место в моих сочинениях — это вот это из «Прометея», — он играл стр. 37 партитуры, цифра 25⁴⁴, — это *самое трагическое, что я написал за всю жизнь*, но тут минора уже нет — тут моя синтетическая гармония...

По правде сказать, я *вовсе* не находил, чтобы именно в этом месте Александр Николаевич достиг наибольшей трагичности в своих произведениях. Именно во многих его «минорных эпизодах» было гораздо больше трагизма, чем в этом месте.

— Искусство идет к празднику — это с одной стороны. А с другой — вообще минор есть ненормальность. Даже и с точки зрения *вашей теории*, — обратился он ко мне. — Ведь моя гармония развивается по линии обертонов, новые обертоны наслаиваются, — это так и есть: все идет вверх, ввысь, усложняясь новыми, все более и более тонкими отзвуками — *утончение*... А минор основан на унтертонах. Он идет *вниз*, он отяжеляет все время, это регресс, падение в материю. И самое важное, что *его вовсе нет*, потому что ведь унтертоновто нет, они — фикция, а обертоны есть в действительности — они звучат в каждом звуке, они заложены в его сущности... Минор это небытие, мнимое бытие... И у меня уже давно никакого минора нет, — гордо сказал он.

Я указал ему тут на Прелюдию из ор. 51 — *a-moll*.

Лицо Александра Николаевича выразило содрогание и какой-то ужас...

— Ах! Не говорите мне про нее — это ужасная вещь!.. *разбитые струны!*.. У меня тогда такое было состояние ужасное! Вот эта прелюдия, да еще в Первой сонате похоронный марш — это были минуты падения духа... Только эти!..

— Как груба теперь эта температура, как хочется чего-то между этих звуков! — тоскливо говорил он мне.

— Вы знаете, как *можно доказать*, что мои звуки — не те, что на фортепиано? — раз спросил он меня. — Вот если играть, например, Десятую сонату, вот эти гармонии, а потом сыграть простую хроматическую гамму, какими *аршинными кажутся расстояния между звуками хроматической гаммы*... В них целый земной шар провалится... Правда? — спрашивал Александр Николаевич.

И действительно, после утонченности этих гармоний, которые

наш слух в самом деле относил к какой-то иной, тонкой температуре, эти примитивные последования хроматизма казались какими-то сажеными шагами.

— Мы настраиваем свой слух на более тонкие созвучия, и потом уже нам все это кажется очень материальным, — пояснял Скрябин свою мысль. — Вот это показывает, что и вагнеровский хроматизм все-таки еще из области материального, он телесный, мясистый...

Иногда он выражал какое-то нетерпение по адресу этой проблемы о «детерминации».

— Ах, как мне хочется тут что-то *проломить*, какую-то стену в этих границах между звуками... Ведь *все они не те, какие мне нужны*, они все слишком материальны, слишком просты... Если бы можно было такой инструмент построить... Ведь *его придется строить*, — неожиданно обращался он ко мне.

— Ведь в Мистерии весь звуковой план должен быть преодолен, должно быть достигнуто *все возможное*. Мистерия ведь обозначает завершение развития... Мне иногда страшно делается, когда я подумаю, как много мне еще работы вот в *этом* звуковом отношении...

Иногда, принося ему порой какое-нибудь новое произведение Шенберга ли, или Стравинского, восходившего в эти годы, я читал в его лице беспокойство — род тревоги: «Что там такое в области гармонии? Нет ли чего существенно нового, что как бы указывало на возможность иного развития и направления гармонической эволюции?» Он не выговаривал этих опасений, но они ощущались... Но обычно беспокойство было кратковременным, ничего нового и существенного он в этой новой музыке не находил. Новые гармонии новых авторов развивались по таким линиям, которые Скрябину были совершенно чужды, и он их просто не считал нормальными и естественными линиями эволюции. Сравнительно быстро он успокаивался, ибо видел, что продолжает держать руль музыкальной эволюции в своих руках, — что никто не может у него его оспаривать с достаточным основанием.

В этом году его неоднократно пытались *мирить* с Кусевицким. Попытки эти исходили преимущественно от нейтральных лиц, которым были дороги интересы искусства, и которые жалели, что Александр Николаевич лишился *для себя* такого интерпретатора, каким

являлся Кусевицкий. Жалели и Кусевицкого, что он был лишен творческого общения с Александром Николаевичем, от которого он мог бы продолжать многое воспринимать в смысле утончения. Преимущественно в роли миротворца стремился выступить Алчевский, который одинаково восторгался и Кусевицким и Скрябиным и горячий темперамент которого немедленно претворял всякое помышление в действие. Но ничто не приводило к миру. И уже чувствовалось, что не сам Скрябин был причиной того, что выступили на сцену иные причины, в руках которых Скрябин был уже послушной игрушкой. Если бы дело предоставить самому Александру Николаевичу, то я убежден — он бы скоро помирился, этот человек с душой ребенка был незлобив и незлопамятен ни в какой степени: он не мог долго иметь злобу на человека. Были другие, для которых нежелательным и неприятным было бы примирение Кусевицкого со Скрябиным. Тут были и некоторые друзья, в частности доктор, которому нельзя было и говорить о Кусевицком — он всегда загорался бешенством.

Раз пришел Алчевский с предложением мира. Я думаю, что у него были даже инструктивы и директивы от «противополжной партии», ибо самому Кусевицкому теперь вряд ли имело смысл поддерживать конфликт со Скрябиным, он ничем уже не рисковал. Добродушный и экспансивный Алчевский воспользовался каким-то концертом Кусевицкого, где игрался «Экстаз», и решил *на нем* мирить врагов. Он предложил пойти на концерт и обещал там все устроить...

— Вы только появитесь на концерте, Александр Николаевич, — говорил он. — А остальное уже я все сделаю. Ручаюсь, что это блистательно будет! — говорил он своим неимоверно высоким голосом — на сцене у него был тенор, а в жизни фальцет.

Синклит Скрябиных и их друзей безмолвствовал, переглядываясь при вечернем свете.

— К черту его!! — сказал решительно доктор, который был, между прочим, одним из непримиримейших.

Татьяна Федоровна вставила ядовито:

— Александру Николаевичу теперь в этом никакой выгоды нет. У него есть издатель, и дирижеров очень много, и лучше Кусевицкого — Менгельберг, Вууд...

Александр Николаевич, видимо, колебался, мне казалось по его выражению, что малейшая случайность может склонить весы в ту или иную сторону.

— Опять эти ушковатости пойдут! — выпалил доктор.

Это, по-видимому, сыграло роль груза, перевешивающего весы из точки равновесия. Скрябин поморщился и сказал вежливо:

— Милый Иван Алексеевич, правда же, это ни к чему вы хлопочете! Нас все равно больше не склеить как следует, да никогда мы по-настоящему склеены и не были.

— Но вы послушайте, *как он играет!* — уже кричал Алчевский. — *Как он играет этот «Экстаз»!* Ведь вы никогда, *никогда* такого исполнения не слышали и *никогда* не услышите ни у какого Менгельберга. Да! Да, не услышите! Мне не ради Кусевицкого — мне хочется, чтобы *вы слышали* ваше сочинение в идеальном исполнении!

Опять Скрябин как будто заколебался.

— Да, я давно не слышал «Экстаза» — любопытно, как он теперь у него звучит... А может быть пойдём, Тася? — неожиданно спросил он.

— Вот эффект-то будет! — засмеялся Скрябин. — Да он перепугается и плохо продирижирует с перепугу! — радостно уже закончил он. Но Татьяна Федоровна была мрачна, а еще мрачнее доктор.

— Александр Николаевич, — сказал он решительно, вставая, — Отправьте его *к черту*, к че-ер-ту!..

И он сел.

Примирение не состоялось. Скрябина победили, победили, наверное, из желания охранить его самолюбие, охранить его достоинство, а еще вероятнее, достоинство и интересы многих других, в этом деле заинтересованных. Но мне было почему-то приятно лишний раз убедиться в том, что Александр Николаевич совершенно не желал помянуть обиды, не желал вспоминать плохое старое и шел навстречу примирению, которое не состоялось не по его вине. Когда он умер, эта сцена была использована другими как свидетельство его «не-настроенности» против Кусевицкого — использована тогда, когда примирение стало уже безопасно.

Летом этого года Скрябины⁴⁵ поселились на Оке, в прекрасной и живописной местности около Алексина, в имении некоего Бера. Старинный парк и большой старый дом с колоннами стали пристанищем семьи Александра Николаевича и одновременно семьи Балтрушайтиса. Друзья оказались рядом...

Я навестил Александра Николаевича в этом его уголке, где он за-

нимался «выписыванием» последних сочинений и чтением полученных корректур сонат (Девятой и Десятой). Мои впечатления от «летнего Скрябина» были почти такие же, как и годом раньше от его пребывания в Кашире. Александр Николаевич был несоизмерим с природой — он ее как-то плохо замечал, и замечая, как-то нереально воспринимал ее. Вот уж из кого бы ни за что не вышел естествоиспытатель. Человек и дух человека был для него все, это антропоцентрическое восприятие мира совершенно заслоняло от него природу. Он любил ли ее? Я не думаю, чтобы это теоретическое холодное и «литературное» чувство можно было бы назвать любовью. Он просто находился с природой в разных плоскостях.

Гостеприимный, как всегда, ласковый и вежливый, встретил он меня с женой, приехавших к ним в середине лета. Я провел у него в этот раз целых три дня. Дом, им занимаемый, был довольно просторен, но довольно и нескладен, старый флигель или часть огромного помещения. Обстановки у них никакой почти не было, все было в высшей степени первобытно, но было как-то приятно видеть Александра Николаевича в известном отрешении от благ мира сего, от всех этих буржуазных побрякушек: он тут казался даже интереснее.

С первого же разговора выяснилось, что Скрябины, проведши уже пол-лета тут, ни разу не вышли на прогулку за ограду маленького парка — Александр Николаевич, да и Татьяна Федоровна не чувствовали в этом никакой надобности и потребности. Но не протестовали, когда мы их увлекли на прогулку — Скрябин, не привыкший ходить, несколько утомился, Татьяна Федоровна совсем замариновалась — и к вечеру оба эти городские индивидуума были приведены в полную физическую негодность.

— Я никак не мог предположить, что тут еще так много прелестных местностей, — сказал Александр Николаевич. — Но зато я и устал же! Природа меня страшно утомляет, отнимает так много физической силы. Притом она рассеивает внимание...

Татьяна Федоровна, которая отправилась гулять по российским дорожкам на высоких французских каблуках, была совсем разбита и почти не в состоянии была принимать участие в разговоре.

— Ведь все эти животные и растения, — продолжал свои мысли Александр Николаевич, — только отражения нашей психики. Их обличья соответствуют нашим душевным движениям... Они — символы, но какие чудные символы! Вы не чувствуете разве, что, например, животные соответствуют тем ласкам, которые при любви расточают-

ся мужчиной и женщиной, и каждому типу ласк соответствует животное, даже класс животных?

Я с величайшим изумлением слушал эту новую зоологию на средневековый манер. Но Александр Николаевич бодро продолжал:

— Например, птицы соответствуют окрыленным ласкам. Знаете, сегодня я смотрел на птиц, порхающих в вышине, — и почувствовал очень ясно *тождество* их с моими внутренними движениями при такой окрыленной ласке. Она вся крылатая, готовая встрепенуться... А есть терзающие ласки — это звери. Зверь вообще символизирует наше внутренне зверство. Его красота — это когда наше зверское движение становится лаской. Тигриные ласки... Можно ласкать и как гиена... Или как волк... Ведь заметьте, все это — символы огромного значения. Как ошибаются те, которые думают, что звери — просто звери...

Меня поразило то, что звери были у Александра Николаевича страшно литературны, и все с литературными атрибутами. От них веяло какой-то прописью. Я спросил его:

— Но ведь, Александр Николаевич, кроме ваших парадных зверей — волков, тигров и гиен, много есть незаметных незначительных, разные барсуки, суслики, есть мыши и другие — что же они у вас символизируют?

— Все символизируют, Леонид Леонидович, надо только глубоко вникнуть в это — *иначе невозможно*. Есть и барсучьи ласки, и сусличьи.

— А мыши, — сказала Татьяна Федоровна, вступая в разговор, — это очень важные звери... Мышиные ласки тоже есть — и это очень плохо... — таинственно закончила она. — У меня, Саша, всегда мыши играют большую роль в жизни. Всегда, когда я вижу во сне мышью — это значит будет большая неприятность.

— Да-да, совершенно верно, — согласился Александр Николаевич, — и вот чем вы *это* объясните, Леонид Леонидович? Например, почему мышья связана с неприятностью или несчастьем? А ведь это так. Очевидно, что мышья имеет какое-то иное существование и значение кроме обычного...

Скрябин продолжал свою символическую зоологию, которая, видимо, его увлекала.

— А вот змея или иное пресмыкающееся — ведь это целая поэма ласки. Змея рождена ощущением извивной ласки. Эта самая ласка, отраженная во внешнем мире, дает змею. Змеи — наши собственные

ласки, но, так сказать, гуляющие на свободе. А есть холодные, противные, склизкие ласки — лягушки...

И Александр Николаевич вздрогнул, как от брезгливости...

— А затем рыбы — рыба ведь неспроста живет в воде, она вся рождена водою... Ей Богу, я бы написал прекрасную зоологию с этой точки зрения! — воскликнул Александр Николаевич весело, — ведь это совершенно все по-новому; видите, как общение с природой на меня полезно действует, я сейчас же обобщаю...

— Ну а как же быть с другими животными, с червями, с насекомыми? — спросил я.

— Насекомые, бабочки, мотыльки — ведь это ожившие цветы. Это тончайшие ласки, почти без прикосновения... Они все родились в солнце, и солнце их питает... Это — солнечная ласка, это самая близкая мне; вот в Десятой сонате — это вся соната из насекомых...

— Каким единством проникается миропонимание, когда так смотреть на вещи! — мечтал Александр Николаевич — В науке принято все разъединять, а не соединять, все анализ, а нет синтеза. — Скрябин говорил как-то нежно и сладко, томно, несколько щуря глаза, как будто всматриваясь в какую-то даль, на лице его была улыбка, но это было все очень серьезно. — Иначе ведь как пригласить весь этот мир на Мистерию. Ведь звери, и насекомые, и птицы должны там тоже быть... Как они будут, если они не часть моего существа? — Я тоже подумал: как они будут? — А если они — мое, то я властен их послать куда хочу. Я ими распоряжаюсь в этот день, как распоряжаюсь своими ласками...

— Какое счастье, — прибавил он, помолчав, — терзать мир миллионами орлов, тигров, клевать его ласками, жалить его и ласкать крыльями мотыльков, укусами гиен!.. Вот в этот последний день, в этом последнем танце — я разобьюсь миллионами мотыльков, я и все... Быть может, к концу Мистерии мы уже не будем людьми, а станем сами ласками, зверьми, птицами, мотыльками... змеями...

Мой цинический ум подсказал мне продолжение: лягушками, червяками... Но я решил сдержать свой скепсис и иронию: Александр Николаевич казался вдохновленным и лицо его выражало блаженное как бы сновидение или галлюцинацию...

— Вот в природе меня всегда поражало одно, — говорил Александр Николаевич. — Растения, цветы, деревья, — они все безмолвны, неподвижны, они *хором пьют* земляные соки и солнечные лучи... А кругом животный мир — он весь в движениях, от самых медлен-

ных до самых быстрых, от прямолинейных до самых зигзажных — это настоящий танец движений над неподвижным миром растений... Вас не поражал этот контраст, Леонид Леонидович?

В природе животные соответствуют активности, *мужественному*, а растительный мир — *женственному*, материальному, безвольному, пассивному. Это тоже полярность. Ведь, может быть, и между ними возможен какой-нибудь любовный акт, какой-то полярный акт...

— Нет, мне решительно полезно иногда так прогуляться! — решил Александр Николаевич, — у меня как-то особенно направляется тогда мысль и фантазия и много, много открывается сразу такого, что раньше не замечаешь в себе.

На другой день Александр Николаевич показывал мне корректуры сонат и играл их по корректурам. Мы гуляли в парке, и он восхищался видом из него на Оку. От этого посещения у меня осталось несколько не очень удачных фотографий, изображающих Александра Николаевича и его семью в разных видах. Часть их находится в настоящее время в музее имени Скрябина.

На даче я застал у Скрябина «йогические книги» Рамачараки. Александр Николаевич занимался этим летом дыханием по системе йогов и нашел, что это замечательно. Я, между прочим, скептически относился к его занятиям, просто потому, что знал, что надолго его, видимо, не хватит. Александру Николаевичу больше хотелось заниматься этим, чем он действительно занимался — недостающее он дополнял воображением. Очень забавный вид имел он, когда вдруг внезапно вдыхал в себя массу воздуха, сидел некоторое время с ничего не выражающим лицом, а затем сразу выпускал весь воздушный запас. Иногда при этом он вскакивал и делал еще движения руками... Со стороны было необычайно смешно.

— Это — «очищающее дыхание», — пояснял он.

Татьяна Федоровна изучала другие книги того же Рамачараки. При этом она соблюдал вид, как будто она собственно уже все знает, а только хочет узнать, как про это Рамачарака пишет. Но мне сдавалось, что это чтение имело главным назначением именно лучше изучить основы оккультического вероучения.

— Он очень мило пишет, немного салонно, — говорила Татьяна Федоровна.

Александр Николаевич упрекал Рамачараку в «позитивизме».

— У него тот недостаток, что он не дает настоящего мистического подхода: у него подход немного рационалистический. Это вполне

понятно: он хочет объяснить все это современному интеллигентному европейскому человеку, это, так сказать, педагогический прием. Но он несколько опасен, этот прием, потому что изменяет первоначальное отношение к миру.

Мне же, грешным делом, казалось, что и Александр Николаевич читал многое из этой оккультической учебы в первый раз и многое имело для него всю прелесть новизны. В конце концов, ведь из трехтомной Блаватской решительно ничего было нельзя извлечь конкретного. Конечно, это чтение не многим отличалось от обычного скрябинского чтения: он не читал, а пробегал, проглядывал — чтобы, попав на некоторые мысли, немедленно расцветить их уже собственными красками радуги.

— Вы знаете, я решил серьезно заняться этой йогической тренировкой. Это дает так много сил, прямо замечательно. Мы, правда же, не умеем ни дышать, ни есть, ни спать, вообще нас не учат жить. Таким пустякам учат в школах, а этому главному не учат. Вот в индусских школах совсем иначе: там именно учат этому в первую очередь — культуре духа, воспитывают память, оттого и там вся культура пошла по иному направлению, более глубокому.

— Мне необходимо это физическое здоровье, это умение управлять своей физикой. *Мне надо, может быть, очень, очень долго жить,* — таинственно прибавил он.

И он опять начинал вдыхать и выдыхать «по-рамачариковому»...

— Совсем иное ощущение, — говорил Александр Николаевич, — когда вдыхаешь что-нибудь, при этом *мысля*. Самая мысль представляется при этом как-то особенно отчетливо. Вы знаете, я уже сильно подвинулся в дыхании — я могу теперь вдыхать в продолжение трех минут.

И он начал мне показывать, как долго он может вдыхать.

Как я и ожидал, эти опыты вскоре были брошены: Александр Николаевич ничем не мог заниматься длительно и упорно, кроме своего творчества. Уже осенью, когда я его увидел в Москве, никакого разговора о «йогической практике» больше не было, и «вдыхание с мыслями» и без мыслей прекратилось.

Уже значительно позже я мог констатировать, что «зоологический» разговор Александра Николаевича не был случайной игрой фантазии и воображения, а был чем-то в своем роде продуманным. Не знаю точно, тогда ли действительно родились в нем эти экстравагантные идеи о зверях-ласках и животных-лицетворениях или же они были у него к тому времени уже готовы в мозгу, — но что-то из этой оригинальной «зоо-

логии» попало в текст «Предварительного действия», как раз в ту часть, где говорится о животных, о природе вообще:

**Ты ласка вскрыльная — ты птицей вострепелась,
А ты, терзающая, — зверем ожила...**

В этих строках, попавшихся мне в первый раз, когда Александр Николаевич прочитал мне текст «Предварительного Действия» и сам вспомнил про этот наш разговор на Оке, нетрудно видеть сокращенное изложение тех же мыслей, тех же воззрений, которые меня поразили тогда.

Осенью Александр Николаевич вернулся в свою московскую квартиру. Опять день за днем потянулась та жизнь, которая стала уже мне привычна — почти ежедневные свидания с ним, разрывавшиеся только во время, впрочем довольно частых в этот сезон, концертных поездок Скрябина. В погоне за «презренным металлом», как он говорил, ему приходилось много уделять этому провинциальному концертному, из которого он выносил смешанное впечатление: тут был и элемент курьеза и неприятности, и иногда — хорошие минуты, когда он видел, что его начинают любить и ценить его творчество в широком слое. Это для него было особенно ценно, ибо он видел в этом ступень к тому, когда он сможет быть вождем не только музыкальным. Тех 6 000 рублей, которые давало издательство Юргенсона, не хватало на его довольно широкую, все-таки открытую и малоэкономную жизнь. Александр Николаевич любил, так же как и Татьяна Федоровна, все первосортное — они оба были избалованы. Дети росли, им надо было гувернантку и бонну — семья увеличивалась. Александр Николаевич часто все-таки жаловался на то, что ему приходится «подрабатывать» деньги концертными поездками.

— Вместо того, чтобы писать то, что мне надо, я вот должен что делать — играть вот такие вещи, — он наиграл что-то из ранних своих сочинений. — Ведь другого там не поймут. И должен играть ведь так, *как будто это мне нравится!*

— Как это ненормально и возмутительно, что художники не обеспечены. Государство *должно* их обеспечить — это первая задача! Ведь искусство — это последнее, конечное, *ради* чего живут и стоит жить... Возмутительно, что я *должен* заниматься вот этими заработками!..

Обычно он привозил с собою из провинции больше курьезов и неприятностей, чем хороших впечатлений. Курьезны были обыватели нашей российской провинции, курьезно их отношение к новой музыке, курьезны провинциальные критики и рецензии. У А. Н. Скрябина не было, к сожалению, заведено правильное коллекционирование рецензий. Хотя Татьяна Федоровна и собирала их, но все это делалось довольно небрежно, многих не хватало, а многое просто пропадало и терялось. А тут было множество курьезов, которые бы теперь имели особенное значение, когда Скрябин уже признан. Теперь любопытно было бы перечитать рецензии тех *врагов*, которые потом за благо почли соделаться друзьями и поклонниками, — их было немало.

Со смехом рассказывал Александр Николаевича, как в Ростове антрепренер, будучи от него в восторге и желая всячески сделать ему приятность, решил за лучшее... повести его в публичный дом и был очень поражен и огорчен, когда Александр Николаевич наотрез отказался от этого милого развлечения. Не менее удовольствия доставила ему другая провинция (не помню какая именно), где голоса из публики требовали исполнения... «Прометея» сверх программы, не зная, очевидно, что это произведение для оркестра. Смеялся он по-прежнему над тем, что Ноктюрн для левой руки и Этюд *dis-moll* составляли главный предмет желаний публики и ее восторгов, над тем, как он привел в ужас администрацию в некоем городе тем, что начал концерт, не дождавшись... губернатора, который хотел быть на концерте и опоздал. В Минске его рассмешил «критик», который ввалился в нетрезвом виде к нему в номер и отрекомендовался:

— Самый лучший здешний критик!

Как ни выставлял его Александр Николаевич, «критик» не уходил, говоря коснеющим языком всевозможную белиберду. Между прочим он заявил:

— Я один знаю, почему вы в «Поэме экстаза» *написали восемь валторн divisi!* ОДИН ЭТО знаю!

Эти валторны *divisi* Александр Николаевич не мог вспомнить без смеха.

Где-то в Одессе его интервьюировали по поводу его идей и намерений, причем в этом интервью про Мистерию говорилось, что это будет «химическое соединение всех искусств». Но кроме смеха, большой радости от всего этого он не получал, да и самые практические результаты в итоге не так уж были существенны. В его отсутствие я и друзья продолжали обычно навещать Татьяну Федоровну, как бы ничего не происходило, мы также собирались, только несколько реже, не каждый

день, а примерно через день. Так что наша дружная в то время семья не разрывалась на это время. В эти вечера, проходившие в отсутствие Александра Николаевича, последний все-таки продолжал быть главным сюжетом наших разговоров, — почти все время мы говорили только о нем. Татьяна Федоровна в эти уединенные от Александра Николаевича минуты рассказывала нам о тех временах, когда еще скрябинисты были единицами, когда она с братом просвещали А. Крейна в музыке Скрябина, ибо тот еще был только поклонником Рахманинова.

— Я тогда смелая девица была, — говорила она про себя. В рассказах ее всегда была какая-то неуловимая грусть...

Я, по предложению Александра Николаевича, решил сделать переложение «Прометея» в четыре руки для двух фортепиан. Он обратился ко мне сам, ибо как оказалось, делать переложение по существу входило в его обязанность — это было обусловлено гонораром за вещь: автор должен был в счет этого гонорара сделать и переложение. Александр Николаевич решительно не имел к тому никакой охоты. Он долго не решался со мной об этом заговорить, и вот, оказалось, по какой причине.

Как-то раз я сам заговорил о том, что хорошо бы сделать переложение «Прометея» в четыре руки — после разрыва Скрябина с Кусевицким мое переложение в две руки осталось у последнего и неизвестно куда делось, но кроме того, мне просто казалось желательным менее трудное и более полное изложение, чем могло быть одно фортепиано в две руки. Александр Николаевич очень обрадовался:

— Вот бы вы сделали, Леонид Леонидович, вам нетрудно будет, так как вы уже одно переложение делали!

Я сказал, что я даже очень буду рад сделать такую работу и немедленно принялся за нее по возвращении домой.

Когда я в следующий раз явился к Александру Николаевичу, он конфиденциально отвел меня в сторону, как будто намереваясь сообщить очень серьезную вещь. Никогда с ним этого не бывало, и я был чрезвычайно поражен:

— Леонид Леонидович, — сказал он мне, — тут есть один... очень щекотливый момент в вашем переложении...

Я недоумевал: какой же мог быть в переложении щекотливый момент?

— Понимаете, у меня... очень мало денег, и я не могу заплатить большего гонорара за это! — выговорил, видимо с трудом, Александр Николаевич. — Ведь это не за счет издательства должно идти, а за мой.

Мне стало очень смешно и весело...

— Александр Николаевич, ведь это же пустяки! Меня гонорар вовсе не интересует, меня эта работа сама по себе очень занимает, так что вы будьте спокойны и все ваши гонорарные сомнения оставьте — гонорар вовсе не требуется.

Но Александр Николаевич не успокоился.

— Нет, как же так, я же должен оплатить ваш труд... Вы меня ставите в неловкое положение. Вы знаете, — закончил он жалобно, — что если вы не возьмете гонорара, то я принужден буду сам делать переложение, а мне это очень трудно и не хочется...

«Инцидент» был улажен компромиссным порядком. Чтобы успокоить Александра Николаевича, я согласился на гонорар в ... 50 рублей. Скрябин был успокоен и доволен.

Переложение было мною изготовлено весьма скоро, и вскоре уже появились корректуры в «Российском музыкальном издательстве». Но на мои просьбы поиграть со мною переложение Александр Николаевич все время отвечал отказами.

— Ведь я знаю, что у вас должно быть все хорошо. А ведь знаете, как я с листа читаю... Мне очень трудно, да еще по корректуре!..

Так это переложение он смотрел только глазами. Несколько времени спустя мы сыграли его с М. С. Неменовой-Лунц у нее на квартире в присутствии Э. Купера и В. Метцля, но Александр Николаевич при этом не присутствовал.

В кругу Скрябина в этом сезоне заняли видное место переехавший в Петербург и потому чаще навещавший Москву Б. Шлёцер и А. Н. Брянчанинов. Некоторые старые друзья временно стушевались, другие стали навещать Александра Николаевича чаще. Чаще стал появляться Жилиев, реже — Подгаецкий, ставший окончательно артистом и потому занятый в театре и иных сферах. Его актерство частенько вызывало иронические замечания Скрябина и Татьяны Федоровны. Александр Николаевич, иронизируя, впрочем, старался его как-то оправдать в его увлечении театром. В эти годы развивался Камерный театр Таирова. С ним, отчасти благодаря Балтрушайтису и А. Коонен, были у Скрябиных некоторого рода тесные отношения, и деликатный Скрябин все время как-то старался оправдать эти искания в области, ему враждебной теоретически. Там же служил и Подгаецкий — все это как-то объединяло Александра Николаевича с «камерниками». Он даже отдавал известную дань в восхищении «Сакунталой»⁴⁶ на это раз и не без влияния того, что автор и сюжет были «индийские», то есть

из сферы родной и близкой Скрябину. Он восхищался текстом и величественной простотой трактовки, нравились ему и декорации Кузнецова, и отсутствие грубого натурализма на сцене.

— Здесь хорошо, что нет этого грубого *«представляльчества»*, говорил мне Александр Николаевич, — здесь есть уже некоторое приближение от театральности к мистериальности, к уничтожению рампы в самих участниках, а не той физической рампы, которую хотят уничтожить наши новаторы.

— Заметьте, Леонид Леонидович, — говорил он мне, — тут есть моментами как бы не театр, а священнослужение — и это-то и хорошо. Ведь античная трагедия была тоже полусвященнослужением, тогда рампа еще не выросла до такой степени. А у нас теперь и церковь обратилась в настоящий театр, особенно у католиков...

Александр Николаевич с Татьяной Федоровной не пропускали ни одной премьеры Камерного театра и всегда находили в этом театре что-то настолько «нетеатральное», что извиняло и его существование и искусство его участников. Но иногда казалось, что Александр Николаевич делает это «извинение» как бы через силу, что еще немного — и у него не хватит материала для извинений, ибо все-таки театральность была характернейшим свойством Камерного театра, та самая театральность, которую он так ненавидел. В беседах с руководителями театра мне казалось, что они говорят на разных языках, что Александр Николаевич хочет от них чего-то созвучного своим мыслям и в сущности досадует, что они недостаточно созвучны им. Разговоры их имели характер, точно одна «партия» стремится убедить другую в чем-то — это так и было в глубине дела. Александр Николаевич смотрел на всякое театральное дело как на какую-то опытную арену для его дела, как на место, где можно было бы попробовать нечто из его замыслов. Какие это могли быть опыты, сказать трудно, но вероятнее всего он думал именно о пробе некоторых хореографических моментов в связи со своими сочинениями, думал об осуществлении световых симфоний, об эзотерическом «действе», для которого начало могло быть положено и в театре, чтобы потом его «преодолевать». Каких-то таких вещей он, видимо, ждал и от Камерного театра, и надо отдать справедливость, что руководители последнего шли ему навстречу, шли, забывая даже расхождение с ним в основных пунктах «программы», во взгляде на самую театральность. Обаяние Александра Николаевича было настолько сильно, его мечты были так ослепительны, что невольно хотелось им идти навстречу, помочь ему.

И наверное, помощь бы и последовала, если бы не «тайнодействия», имевшие результатом исчезновение вообще А. Коонен и Таирова со скрябинского горизонта.

— Заметьте, Леонид Леонидович, — говорил мне Скрябин, — как во всех театрах теперь брожение, какая всюду неудовлетворенность именно театральностью! Они все ищут, и не знают чего ищут... Старый театр погиб навсегда, он никому больше не нужен, как и классический план музыки. *Театр должен превратиться в Мистерию...*

Видно было, что Александр Николаевич искал сближения с деятелями сцены. Они нужны были ему. Он не скрывал этого.

— Мне нужны теперь актеры как *материал*. Но мне надо их совершенно перевоспитать... Ведь я один, мне никто не помогает в этом деле. Мне надо наконец начать строить тот материал, из которого должна получиться Мистерия. Участники ведь не упадут же с неба, их надо приготовить. Вот я теперь изучаю этих актеров... Как они все-таки даже в самых своих выдающихся явлениях, далеки от того, что мне надо... Как еще много в них этого старого «актерства» — этого лицедейства!..

— Оно мне противно по существу, это лицедейство, — продолжал он. — И я вполне согласен, что в средние века, когда вообще люди тоньше понимали многое, актеров и жонглеров считали низшей породой людей и не пускали их в храмы... Тут есть какой-то большой смысл... Есть в их занятии какая-то *измена мистическому существу* человека.

— И всех их *надо перевоспитать* — это очень большая работа. А они еще вдобавок упрямы, с ними надо осторожно обходиться, а то они разбегутся еще, чего доброго, — засмеялся Александр Николаевич.

— Притом эта среда и эта работа, по-видимому, засасывает какими-то *дурными чарами*, — продолжал Скрябин, — вот посмотрите на Алексея Александровича... Ведь это такой тонкий и *понимающий* человек, и смотрите, он тоже увлечен — для меня это до сих пор загадка...

Я понял тогда его «заигрывание» с театрами: он, стало быть, хотел их перевоспитать, приручить, перевести в свою веру. Видимо, все-таки это приручение не давалось: театралы были люди стойкие и тоже со своими убеждениями — и не так-то легко шли на удочку Мистерии, а многие из них, быть может, и сами не прочь были «перевоспитать» Скрябина.

— Быть может, многие из моих участников, — говорил Скрябин, — меня до конца не поймут... Это даже не надо. Они — инстру-

менты, и если некоторые из них будут не вполне до конца посвящены в дело, то они посвятятся в самом процессе, они преодолеют в себе эту косность под впечатлением целого.

Он искал этого «материала» в разных местах, не только в шедшем ему навстречу Камерном театре, в котором, между прочим, музыкальной частью ведал Ф. Фортер, француз, осевший в России, модернистский композитор, очень ценивший Скрябина. Этот Фортер, бывший скрипачом в оркестре Кусевицкого, имел к Скрябину еще особую симпатию, ибо тоже поссорился с Кусевицким. Скрябин в этот период сблизился еще с некоторыми артистами Художественного театра — в частности, с В. И. Качаловым, в котором ценил большого артиста. От общения со всеми ними у него было странное впечатление: он как будто удивлялся тому, что они все сочувствуют его планам, но никто «до конца» не идет за его мыслями.

В это время у Скрябина среди новых персонажей стал бывать также некто Б. — музыкант-педагог.

Б. я знал еще раньше — это был знакомый моего брата, вместе с которым он служил в институте. Это был раньше убежденный поклонник старинной музыки. Из новой музыки ранее только Р. Штраус на него производил впечатление. Каким образом внезапно я увидел его «у ног» Скрябина — для меня осталось тайной, но его искренность была вне сомнений: он «прозрел» в Скрябина и уверовал в него. С Александром Николаевичем он часто вел телефонные разговоры, приводившие деликатного Скрябина в ужас, ибо они длились часами. У Скрябиных телефон был в передней, и около не было даже стула, а у Б., видимо, телефон был у стола, и он мог спокойно болтать о «мистических вопросах» развалясь в кресле. Раз я, вошедши к Александру Николаевичу в переднюю, увидел его совершенно упавшего духом, стоящего около телефона и разговаривающего. Он умоляюще просил меня жестом дать ему стул: Татьяны Федоровны не было дома, в переднюю никто уже давно не входил, а Б. уже целый час говорил с ним по телефону. А сказать что-нибудь в телефон деликатный Александр Николаевич не решался. Усадив Александра Николаевича на стул, я пошел в кабинет и с ужасом убедился, что после того разговор продолжался еще не менее получаса.

Я думаю, что дружба Б. со Скрябиным была одной из частей той общей и большой атаки, которую вели на Александра Николаевича представители разных мистических, реакционных и иных направлений. Его как-то словно хотели все эти партии сделать своим челове-

ком: тут были и неохристиане, и монархисты-мистики православного толку, и религиозные философы и просто антисемиты и англославянофилы в роде Брянчанинова. Все они атаковали Скрябина, ибо его дарование как-то могло освятить их собственное небольшое значение. В частности, Б. был определенным черносотенцем православного толка, но еще вдобавок увлекался спиритизмом.

Разговоры его, впрочем, доставляли Скрябину некоторое удовольствие. «Он очень тонкий человек, — говорил про него Александр Николаевич, — большой культуры и независимый». В нем нравилась Александру Николаевичу его полнейшая оторванность от интеллигентски-либеральных слоев, в которых он видел как раз ту «материализующую» массу, которая должна быть переборона «эволюцией» в теософском смысле слова. Б. рассказывал ему страшные истории о каких-то черных руках огромного размера, которые появлялись на спиритических сеансах, о разных «одержимых домах» и тому подобной пугальщине. Он же принес ему книги некоего Нилуса о «еврейско-масонской» мировой организации. Масонами и евреями считались все вообще либеральные и радикальные интеллигенты до социалистов включительно.

Александр Николаевич, однако, не так-то легко поддавался на черносотенные удочки. Он не согласился со значением масонов и евреев в редакции Б., которая, впрочем, не отличалась ничем от обычной черносотенной, — и протестовал. Миссия евреев у него была строго определена — это было материализующее «женственное начало» в организме человечества.

— Евреи — все в чувственности. Мистики настоящей у них нет и быть не может, — говорил он. — Для них все существенное — материальное: материальные блага, материальный чувственный, физиологический экстаз. Их роль — поддержать и развить *эту* сторону в человечестве. И сейчас в процессе инволюции их роль неминуемо должна быть очень велика — в этом нет ничего странного и плохого. А вот когда начнется эволюция, когда процесс будет направлен к дематериализации — тогда их роль уже окончится...

— Вот и в музыке они осуществляют идею материальности: *минимум* творчества, среди евреев нет совсем композиторов, множество исполнителей и материалистический подход к искусству в самых разнообразных направлениях — в звуке, который у них очень чувственный, физиологический, страстный, в некотором меркантилизме в искусстве...

Александр Николаевич не признавал совсем творческого дара за евреями — Мендельсона, Мейербера и Рубинштейна не считал компо-

зителями и подозрительно относился к молодому, тогда только еще начинавшему поколению евреев-авторов.

— Но без них — музыка тоже бы погибла. Знаете ведь, Леонид Леонидович, оркестр, в котором нет евреев, звучит всегда ужасно сухо... Как-то неинтересно. Чтобы оркестр звучал хорошо, надо, чтобы в нем было не менее пятнадцати процентов евреев в струнных и в духовых.

Брянчанинов в этом году стал издавать свой собственный журнал, в который пригласил участвовать и Александра Николаевича. Журнал должен был защищать позицию «ангლოსлавянофильства» — его платформа была что-то среднее между национальным либерализмом и аристократическими ориентировками. Словом, он хотел видеть Россию страной с парламентом по английскому образцу и с верхней палатой из «лордов». Внешняя политика в сем органе ориентировалась на Англию и направлялась к гегемонии России на Балканах и в Константинополе. Журнал этот, по-видимому, имел самое минимальное распространение.

Любопытен он был потому, что Александр Николаевич все-таки написал действительно там статью — единственную свою статью за всю жизнь. Правда, статья эта как будто шла вовсе не в гармонии со всем остальным содержанием журнала и его направлением; Скрябин и в ней писал о дематериализации и чем-то в этом роде — он не любил о «ней» говорить и признавал, что она «вырвана у него силою», но Брянчанинов убеждал его, что надо начать проповедовать и таким путем, путем печати.

— Александр Николаевич мне советует, — говорил мне Скрябин, — выступить в его журнале с декларацией своей идеи... Я не знаю, как это... Как-то не вяжется эта моя идея — и «декларация», у Александра Николаевича [Брянчанинова] всегда такая привычка к парламентским приемам — он всю жизнь прожил в парламентских сферах и привык, что все делается через газету... Он говорит, что иначе никогда ничего не выйдет — надо о себе начать говорить. А ведь правда, — задумался он, — быть может, теперь надо именно так делать, я ведь *совсем не умею* этого делать. И правда ведь, очень мало кто знает, что я сам думаю... Но мне надо еще отделать мои формулировки, отточить их — тут так много работы...

— А правда, — подумал он, — ведь, может быть, это именно и есть естественный путь к осведомлению? Он ведь мне сам в руки дается...

Но «друзья» решили, что путь опрометчив. «Звено» — так назы-

вался брянчаниновский журнал — было решительно непопулярно по своей ориентации: тогда и англomanии было в русском обществе маловато, и слишком большая умеренность его политической части и чрезмерно вылезавший «аристократизм» быстро заключили этот орган в разряд «безнадежных» в смысле распространения. Как путь для распространения это было решительно непригодно; как же место, где могло появиться имя Александра Николаевича, — это было рискованно, ибо невольно солидаризировало его самого со всеми этими англославянофильскими бреднями и могло скомпрометировать его.

Друзья на дружеском совете решили, что лучше воздержаться до времени от выступления Александра Николаевича с «программой» на страницах «Звена» и подождать иных, более счастливых времен.

«Свой журнал создадим», — решили некоторые из друзей. Одно время Скрябину нравилась эта мысль. «Создать свой журнал и в нем вести пропаганду своей Мистерии». Он говорил со мною, как с журналистом, об этой мысли.

— Вы знаете, Леонид Леонидович, я решил не использовать «Звена» для моих целей. Все-таки так много у Александра Николаевича [Брянчанинова] этой внешней политики — она мне тоже нужна, но не в такой мере, у меня главное — моя мысль. А вот если бы удалось организовать особый журнал, чтобы в нем подвергать настоящему рассмотрению все вопросы, связанные с моими мыслями — это было бы хорошо... А сколько бы мог стоить такой журнал?

Я приблизительно сказал ему сумму.

— Это дорого для меня сейчас, — сказал серьезно Александр Николаевич. — Некоторое время придется подождать, у меня сейчас таких денег нет.

Я сказал ему, что возможно было бы осуществить его мысль о журнале, если создать по образцу Вагнеровских обществ в Германии — Скрябинское общество, которое бы именно преследовало цели осуществления его замыслов.

Эта мысль ему очень понравилась.

— Вот это именно то, что надо сделать! Надо организовать такое общество. Ведь оно уже *есть*, собственно говоря, ведь вот этот наш обычный кружок — это и есть общество. Только я бы хотел, — прибавил он, — чтобы это не было общество Скрябина-композитора. Это меня не интересует, и кроме того, композитор не так уже плохо себя чувствует... Надо именно общество для Мистерии... Но как его создать? Ведь многие из наших друзей не смогут в него войти. Туда нуж-

но только тех, кто так или иначе приемлет Мистерию... Вот А. Н. Брянчанинов, например, мог бы войти свободно, доктор, Подгаецкий — кажется тоже, Гагарины. Затем я думаю, чрез А. Н. Брянчанинова привлечь англичан... Ведь это должен быть и журнал не художественный, а скорее религиозного характера... и общество тоже такое.

Тогда же он говорил с доктором по поводу этой мысли, которая была одобрена внешне, но внутри все как будто испугались чего-то. Испугались того, что то «условное приятие» Мистерии, которое царило в нашем кружке как средство общения со Скрябиным, должно было бы конкретизироваться в ту или иную сторону...

— Пора собираться мне в поход, — говорил шутливо Александр Николаевич. — А знаете, как это возбуждает, когда *такое начинается*? И вы знаете — вообще уже есть *симптомы* того, что время. Вот мне Александр Николаевич говорил о волнениях в Китае... Ведь он очень хорошо осведомлен в этих дипломатических делах. Он знает такое, что ни в одной газете не знают.

Я сильно сомневался в такой исключительной осведомленности Брянчанинова, но что же было делать...

— Он говорил о волнениях в Китае... Там зашевелились... Ведь это означает пробуждение. Китай ведь — это огромная сила, не столько политическая, сколько мистическая... Перед Мистерией именно должно начаться всеобщее пробуждение: новое переселение народов, огромные войны будут... Будет огромная мировая война!.. Вот и Александр Николаевич то же самое говорит, что скоро в Европе будет громадная война. А затем должны зашевелиться вся Азия и вся Африка...

— А вы не боитесь, Александр Николаевич, — спросил его я, — что если зашевелится Африка с Азией, то от европейской культуры немного останется?

— Возможно, — согласился он, — но это ничего, потому что эта культура сказала свое слово. Теперь должны произойти величайшие потрясения, и из этих потрясений родится Мистерия... Это будет мировой пожар!..

— А как же век социализма, — спросил я, — ведь вы хотели его тоже как-то поместить в мировую историю?

— Этот век может пройти *молниеносно*, — отвечал Александр Николаевич. — В какие-нибудь несколько месяцев после страшных потрясений — весь земной шар может стать социалистическим. Да это и не надо, чтобы был весь земной шар. Где-нибудь будет царство социализма — этого вполне достаточно... А потом уже свободен путь

к эволюции. Вообще в ближайшие годы весь земной шар будет представлять кипящий котел... Изнутри нельзя будет даже ничего понять, но мне ясно, что это — последние бури перед *концом*.

Александр Николаевич в последнее время как-то мельком прочитал Владимира Соловьева, которого раньше не любил за его «православие», но на этот раз, отчасти не без влияния Гагариных, Брянчанинова и Трубецких, а также при благосклонном содействии «неохристиан» — Булгакова и иных — он проникся незаметно для себя некоторыми эсхатологическими упованиями означенного философа, в частности же его мысль о близком конце мира, о «старости человечества» была им воспринята как новое подтверждение теории Мистерии. Оттуда, наверное, проистекали сведения о «восстании Востока», о «желтом мире», который надвигается на Европу, о новом великом переселении народов, которое сметет европейскую старую культуру, и прочее.

Но у Александра Николаевича было сильное различие с Соловьевым в оценке этих новых народов, выступающих, по его мнению, на мировую арену. Соловьев их презирал и игнорировал как культурные силы. Скрябин, напротив, ждал их с некоторым восторгом.

— Дремлющий Восток пробудится, как святыня, которая дремала много тысячелетий. Круг культуры, начавшийся в Индии, там же кончится. Восточные народы принесут ту *мистику*, которая там жила все время, в противовес той позитивной мысли, которая характерна для европейской культуры. Мы, европейцы, все время убивали мистику культурой, а там наоборот, мистика убивала культуру или вернее цивилизацию... Только таким образом можно побороть этот позитивизм и нашу цивилизацию, враждебную Мистерии...

— Народы Африки, — говорил Александр Николаевич, — несут в себе те элементы, которые характерны были для древнего Египта: они неспособны к цивилизации в европейском смысле, но они в высшей степени оказываются способными к оккультным знаниям, в несравненно большей степени, чем мы — европейцы. Как бывают нации музыкальные, например, евреи, русские, итальянцы, и немзыкальные, как англичане, так бывают расы способные к оккультным вещам и неспособные. Африканцы в высшей степени способны к ясновидению, там это — заурядное свойство, каждый обыватель — ясновидящий...

Откуда Александр Николаевич почерпнул эти сведения о повальном ясновидении негров — для меня осталось неизвестным...

Они способны и к искусству... Ведь был же Пушкин африканец, хоть отчасти... У них именно такое, не ментальное, не рациональное, а более непосредственное постижение мира. Потому их выступление на арену было бы равносильно освобождению огромного количества оккультной энергии... А это то самое, что может привести к эволюции и к Мистерии.

Мистерия стала у Александра Николаевича теперь еще более частым поводом для разговоров, но он как будто стал говорить о ней несколько иначе, как-то *спокойнее*. Видимо, когда план «Предварительного действия» у него созрел и Мистерия вновь отложила — он почувствовал некоторое успокоение. Он мог теперь более спокойно и теоретически говорить о ней, собирая всевозможные факты, которые подтверждали правильность его выкладок...

«Предварительное» же «действие» захватило его всецело. Оно ставило перед ним ряд очень конкретных задач. Надо было писать текст, надо было для этого подумать над шлифованием своей стихотворной техники. Надо было учиться стихосложению, так сказать. Надо было подумать и о том, какую роль играли остальные искусства в этом грандиозном замысле.

Иногда, правда, Александр Николаевич давал некоторые намеки на то, что звание «завершительного мессии человечества» для него тяжело, что быть творцом Мистерии ему как бы не по силам, что ему было бы легче, если бы «сия чаша его миновала»... Это были редкие минуты, но они все-таки бывали, причем обычно наступали они только в глубоко интимном состоянии, при минимальном количестве слушателей и собеседников...

— Вы не знаете, как тяжело, — сказал он мне раз поздно вечером, когда я один остался у него, — как тяжело чувствовать на себе все бремя... — он замялся, — все бремя мировой истории... Иногда с такой завистью я смотрю на людей, которые *просто живут*, просто наслаждаются миром, даже просто творят... Им ничего не открыто было, им не открыта была такая идея... Мистерия. Для художника ведь вообще то, что ему открыто, *то и есть его задана*... Колебания величайшего счастья и величайшей муки тем сильнее в человеке, чем он выше стоит по иерархической лестнице... Для *Мессии расы* эти колебания, амплитуда их достигают *предельной силы*... Я испытываю такое счастье, что весь мир может утонуть и захлебнуться в нем... Иногда у меня такие приступы тоски и отчаяния, которые никто не в состоянии понять. Но их не должно быть, — твердо сказал он, — они

должны быть устранены. Никаких колебаний! У меня такое чувство, что за мной кто-то стоит и смотрит... Я все время под чьим-то надзором, и этот надзор — я сам. Я не могу отдохнуть ни на минуту... и должен торопиться, чтобы не опоздать...

Я вспомнил Вагнера, который писал «Тангейзера» в таком же настроении и с такой же страшной боязнью, что он «не успеет»...

Иногда он казался прямо утомленным своими мыслями обо всем этом. Мне казалось, что иногда надо ему просто *не думать*, чтобы несколько избавиться от страшного нервного напряжения и мыслительного транса. Он сам это знал, и я думаю, этим объясняется то, что он все чаще с друзьями проводил время теперь не столько за «страшными разговорами», сколько за мирными шахматами, в которых преуспевал довольно хорошо. Играли с ним и я, и Подгаецкий, но чаще всего доктор: в качестве гастролера появлялся Гольденвейзер, который в мистериальных разговорах не участвовал, но зато побеждал успешно всех в шахматы. Центр мистериальных разговоров незаметно, но упорно перемещался от «чайного стола», где они ранее протекали, в более интимные уединения, а за чайным столом говорили на темы нейтральные, музыкальные и вообще более обывательские. Разговор вращался около выступлений Александра Николаевича, около изданий его сочинений, около общих знакомых, нередко обменивались разными ироническими замечаниями о том и о сем... Очень часто Александр Николаевич на одном углу стола был погружен в шахматы, а разговор концентрировался на другом — около Татьяны Федоровны.

Нередко тут обсуждались и оценивались разные новые явления музыкальной современности. Александр Николаевич до некоторой степени все-таки следил за «веком», как в музыке, так и в других областях искусства. В то время в музыке появилась только что «Весна священная» Стравинского, молодой Прокофьев впервые выступал (и уже довольно победоносно) на музыкальном горизонте, в Петербурге стал издаваться «Музыкальный современник» под редакцией Римского-Корсакова (сына), появились «ультрахроматические» сочинения Артура Лурье, вообще футуризм, уже ставший фактом в живописи и поэзии, начинал понемногу пробиваться и в музыку. Рахманинов написал свои «Колокола», Метнер писал свои новые сонаты. На все это какой-то отклик должен был дать и скрябинский замкнутый и изолированный в своем сектантстве мир. И он давал...

Обычно мнения Александра Николаевича, как я уже говорил, бывали не очень снисходительны. Чаще всего от новой музыки он полу-

чал удовольствие едва ли не меньше, чем от прежней... Как-то странно он соединял в своей оценке человека с композитором и те, кто были ему так или иначе известны — и известны как тонко мыслящие и особенно «мистически настроенные» люди, — в тех он как-то склонен был отыскивать и музыкальную значимость. Так он почему-то очень выделял и чрезвычайно снисходительно относился к композитору Акименко, который был тоже «вроде мистика», писал разные «Серафические песни» и т. п. в довольно салонном вкусе.

— У него что то есть, — говорил Александр Николаевич, — правда, он очень прилизанный, салонный, но утонченность у него имеется.

К Прокофьеву, которого очень хвалили петербургские критики — Каратыгин и др., — он относился чрезвычайно недоброжелательно: эта музыка была ему совершенно чужда.

Защитником Прокофьева оказался Подгаецкий:

— В нем такое есть... милое... варварство, — говорил он своим сюсюкающим языком, — такой премилый скиф...

Александр Николаевич печально смотрел в принесенные ноты и, беря оттуда наудачу какие-то довольно грязные гармонические эпизоды, говорил недовольно:

— Какая грязь!.. Я, кажется, делаюсь похожим на Анатолия Константиновича [Лядова] в нелюбви к грязи... И немножко на Сергея Ивановича [Танеева]... Притом же — какой это *минимум творчества!*..

«Минимум творчества» — было одно из его любимых выражений.

— Самое печальное тут, что эта музыка действительно что-то отражает очень удачно, но это «что-то» — ужасно. Вот уже где настоящая материализация звука.

Стравинского он почти совсем не знал. Лучше ему был известен «Петрушка», которого он до некоторой степени ценил.

— Тут ведь это — обычное «римское-корсакство», — говорил он про Стравинского, — только тут помудренее, менее наивно... Очень занятно, очень мило! — говорил он про иные эпизоды, — только ведь это все — игрушки...

«Пляска кучеров» его восхищала своим схваченным в ней «хамством»...

— Это прямо замечательно... так и видишь этих кучеров — «Ах ты, что-ты, что-ты, что-ты!»... — И Александр Николаевич напевал вполголоса нечто «энергически» ритмованное, подбоченясь и слегка приплясывая. — Какая масса тут наглости — в этой музыке!

«Весну священную» я принес Скрябину в виде клавира, и он некоторое время ее сам разбирал, вынеся очень плохое впечатление.

— Все это мне представляется в высшей степени *мозговым*, ментальным, — сказал он мне, — это *минимум* творчества.

Новые сочинения Метнера он просматривал редко и мало ими интересовался. Защитником Метнера обычно выступал Н. Жилев. Готичность и очень определенная ритмованность этой музыки в связи с «классичностью» гармонического плана приводили Александра Николаевича в удручение.

— У Метнера *ужасно много нот*, — говорил он, — такая сутолока от них, и все из-за чего?..

Ни его лирика, ни его драматизм не казались ему убедительными. Даже *стиль* его он не одобрял и считал не выдержанным.

— Я очень требователен в этом отношении, — говорил Александр Николаевич. — Я очень чувствую, когда в стиле неладно... У него сопоставляются совершенно разные элементы, то совершенно классические, то что-то из модернизма...

— А вы не заметили, — раз меня спросил он, — как у Метнера в некоторых сочинениях вдруг перед концом — и почему-то всегда перед концом — появляется что-то вроде «моих» гармоний, на один момент, и затем все кончается... Ведь это *совершенно* не вяжется со всем остальным!

Татьяна Федоровна заметила на это, что «это призрак Скрябина, который своим появлением рассеивает метнеровские элементарлы».

О Рахманинове он почти не говорил и его новых сочинений не знал, не ожидая от них ничего.

С «Музыкальным современником» у него была дипломатическая дружба, но «интимности» не было и быть не могло, для этого слишком там было «позитивно» и слишком центральное место занимала фигура покойного Н. А. Римского-Корсакова. Самый журнал был вполне эклектичен, а потому Скрябин уже не мог ему вполне сочувствовать.

— Я не понимаю такой всеядности, — говорил Скрябин, — им все решительно нравится, точно совсем нет на свете плохой музыки.

Тем не менее, при своих приездах в Питер Александр Николаевич всегда бывал у Корсаковых и был с ними в прекрасных отношениях.

В области живописных впечатлений Александр Николаевич в эту эпоху, как и раньше, ценил больше замысел и мистическую идею, чем колорит и выполнение. Футуристическая живопись его раздражала, он ее, впрочем, и мало видал. Шперлинг и Чюрленис продолжали

быть его любимцами, остальных художников он склонен был обвинять в материализме и в отрыве от мистических родников искусства.

— Им важно не *что*, а *как*... А это неправильно... Они все — эстетсы... Притом эта отталкивающая грубость форм!..

Как-то один из друзей (кажется, это был Н. Жиляев) принес Скрябиным футуристическое произведение; как помню, под наименованием «Пощечина общественному вкусу»⁴⁷. Это сочинение имело хотя и юмористический, но огромный успех у Скрябиных. Хохотали над ним до упаду, и отдельные цитаты из этого шедевра были выучены наизусть и повторялись, а некоторые выражения оттуда попали даже в обиход скрябинского языка. Александр Николаевич, однако, за смехом и курьезными подробностями футуристических вымыслов сумел подметить и нечто положительное в области словотворчества. В частности, ему определенно нравились стихи Хлебникова и некоторые его «новаторства» в области изобретения новых слов.

— Это смешно, это карикатурно, — сказал Александр Николаевич, — но в этом есть верная мысль. *Можно* творить новые слова, как мы творим в музыке новые гармонии и формы. Слово должно стать гораздо более текучим, чем сейчас. Сейчас языки закаменели, они не движутся и не живут. Что может быть ужаснее нашего интеллигентского языка, вот этого, которым написаны передовицы в «Русских ведомостях»? Это же ужас сплошной!.. Языку надо вернуть его былую свободу, когда каждый творил слова, и по-новому именовал предметы и понятия... И у Игоря Северянина есть уже это словотворчество, но он так слащав... Я хочу ввести в текст «Предварительного действия» много новых слов, конечно, не таких, как тут... У меня будут такие слова, как *«любвийный»*, *«молнийный»*...

Он сказал эти слова как-то сладко и вкрадчиво.

— Правда, эти окончания дают совсем иное ощущение?

Заговорив о языке и словах, Скрябин долго фантазировал на эту тему. Раз у меня с ним был длинный разговор по этому поводу, вызванный, кажется, тоже реминисценциями из Хлебникова и его всяких «летелей» и «лебедив»...

— В языке, — говорил Александр Николаевич, — есть законы развития вроде тех, которые в музыке. Слово усложняется, как и гармонии, путем включения каких-то обертонов. Мне почему-то кажется, что *всякое слово есть одна гармония*... Есть слова, звучащие как классические гармонии, вот у Пушкина — я теперь его много читаю, так же как и Лермонтова, — действительно, на столе у Александра Николае-

вича появилось собрание сочинений Лермонтова. — А у Бальмонта есть уже такие слова, как «златотканность», «белорунность». Помните, как он их сам говорит: «златоткан-н-н-н-ость, белорун-н-н-н-ость»? С этими магическими задержками на н-н-н... Мне они кажутся как будто «доминантаккордами» в слове... Правда — такое ощущение?

— В языке Бальмонта вообще много сходства с моими гармониями раннего периода. Тоже есть уже *отравленность* ощущения... А вот ни у кого еще нет того, что соответствует моим новым гармониям — это надо еще создать, в этом задача.

— У Бальмонта масса эротизма. Такого хорошего эротизма... В нем и мистика есть, только он не достаточно глубок. Но у него настоящая магия слов... Он это очень чувствует.

— Я хочу создать совершенно новые *ритмы* в стихе. У меня будут строки такие краткие, как ни у кого... в один слог, в два слога... и такие длинные... змееподобные, длиннее чем гексаметры. И от смены этих ритмов должно рождаться новое ощущение.

— У новых поэтов есть уже это стремление к аллитерации. Вагнер их тоже понимал... У него много примеров таких. А я хочу создать целые гармонии из таких аллитераций... они должны действовать как заклинание, иногда как гипноз...

В уме у него зрел в это время текст «Предварительного действия», для которого им были использованы материалы, заготовленные для текста Мистерии. Он еще не цитировал нам этих материалов, его мистериальные рукописи были самым тайным и сакраментальным из находившегося в его письменном столе, и нам только случайно удавалось в них ранее заглядывать. Я помню, раньше это были огромные листы, переплетенные во внушительную тетрадь, внутри исписанную его высоким стоячим почерком... На полях были комментарии, указывавшие иногда что-то из «действия» при Мистерии. Теперь у него появилась маленькая тетрадь в кожаной обложке: в ней создавался текст «Предварительного действия» — или «безопасной Мистерии», как мы ее называли.

— Это не обедня, а обеденка, — говорил Подгаецкий про нее.

Александр Николаевич жаловался часто на трудность преодоления им стиха.

— В музыке — другое дело, тут мне *комар носу не подточит*, — часто говорил он.

— Но я чувствую, что я совершенствуюсь в этом, что теперь у меня уже не то, что было в «Поэме экстаза» — там было все по-дет-

ски, теперь я начинаю овладевать техникой... Надо, чтобы техника была безукоризненна, такая же, как она у меня в музыке. И я буду работать, пока не достигну именно такого уровня техники!

— Вы не думайте, — сказал он мне раз, — что я новичок в поэзии, я ведь, как и Вагнер, с детства писал стихи, так что я знаю, что у меня это вложено... Но только я не мог из-за музыки заняться этим как надо... Вот теперь пришло время.

— Трудность в том, — сказал он мне в другой раз, — что надо выражать совершенно новые идеи, новые образы, новые понятия, что для них, для этих новых понятий, должны быть выработаны новые формы языка и речи... Ничего не могло бы быть проще, если бы мне надо было писать *просто стихи*. Таких я бы мог сейчас же уже томы написать, и не хуже других...

— Вы знаете, что я *решил* в «Предварительном действии» *все-таки* прибегнуть к *образам*, — раз сообщил мне Скрябин. — Вы помните, что в «Поэме экстаза» я тщательно избегал образов, там поэма вся построена совершенно *безобразно*. Дух — это не образ, а идея, там только некоторые метафорические выражения вроде «полета духа», «толпа диких ужасов» и в этом роде.

Я почувствовал, что в этом сказалось влияние Вяч. Иванова, который неоднократно упрекал Скрябина именно за то, что у него не было образов. Александр Николаевич читал ему свою «Поэму экстаза» и дипломатический и тонкий критик Вяч. Иванов дал о ней такой отзыв, что решительно нельзя было понять — хорошо ли это или плохо.

Мне лично он сказал, что «это — не поэзия». Александру Николаевичу же он посоветовал обзавестись «образами»... «Поэзия — в образах».

— Вот посмотрите, Александр Николаевич, — сказал он ему, — у вас в конце поэмы «укусы пантер и гиен». Только всего, а уже как-то приятнее становится на душе от этих пантер и гиен... Все-таки образы.

Александр Николаевич послушался и решил ввести образы в свои тексты.

Однажды он мне жаловался на трудность поэтического изложения отвлеченных вещей.

— Мне приходится выражать самые абстрактные понятия стихом. Надо быть очень точным и очень строгим и в то же время остаться художественным. Ведь у меня план остается тот же, что и в Мистерии — план: воспоминание жизни рас... Это одновременно и медитация и *эпос*, потому что есть тут элемент повествования... Вы знаете

ведь, — продолжал он, — что Абсолют вначале проявляет себя жаждой жизни... первое ощущение есть *томление* о жизни, как в «Поэме экстаза» — помните? Вот это надо выразить словами точно и кратко. Я это уже так много раз выражал музыкой, и это было удачно... Надо выразить тут и то, что есть это томление, и то, что дух ищет отпечатлеть себя в конечном...

— И потом сразу проявляется это сопротивление... Эта косность, эта инерция, которая есть *материя*... Это уже — первичная полярность: мужественное — это творческий импульс и женственное — сопротивление... Вот я так написал, — слушайте!

И он тихо, почти на ухо мне продекламировал, но с чувством и с каким-то восторженным выражением:

Нет меня, *лишь ты бываешь*,
Когда в лучах твоей мечты
Как образ дивной красоты
Я играя, возникаю,
Тем на жизни обрекая
Рои грез, сонмы снов,
Хоры блещущих миров...

— «Нет меня — *лишь ты бываешь*» — тут я хочу выразить эту призрачность: ее *нет*, она — небытие, творческий дух только есть, он *бывает*, а она возникает в его мечтах, в его игре лучей... Здесь тонкое различие между «есть» и «бывает» — его надо ощутить... А ритмы соответственны: вот тут перемена ритма, игра ритмов «нет меня, лишь ты бываешь» — медленные ритмы, *adagio*... «когда в лучах твоей мечты»... — то же самое... А затем ускорение, играющие ритмы. «Я играя, возникаю...» В одной строфе у меня тут ускорение ритмов... Правда, это совершенно *по-новому!* — спросил он.

Он помолчал. А затем продолжал:

— А вот как вам это понравится?

Лучами белыми воззвавшая ко мне...

Это уже чистый образ — правда, в нем есть соответствие тому, о чем я говорю, — ведь это Она — жизнь или смерть, жизнь в период инволюции — смерть в период эволюции; Она — «женственное»...

Разговоры об этих его эскизах страшно возбуждали Александра Николаевича — он как бы весь преображался. Один раз он мне сообщил новое свое достижение.

— Я написал такие строфы, в которых, мне кажется, мне совсем удалось, — сказал он мне тихим восторженным голосом. И прочел мне, так же тихо и конфиденциально, полупшепотом:

Волны
Первые.
Волны
Робкие.
Волны.

— Правда, как это звучит ритмически по-новому? А вот как вам понравятся такие слова: «всбежные», волны всбежные, «вскрыльности», «вспыльности»? Это уже совсем новые слова... Мне удалось создать слова, соответствующие настроению. Ведь это совсем особое ощущение — «вскрыльности»... или «всбежные»?..

Так, отрывками и эпизодами, приоткрывал он завесу, скрывающую его поэтический замысел и его стихотворные опыты.

— Мне кажется, что я преодолел, — сказал он раз, — я уже создал свой язык.

— Теперь у меня уже скоро пойдет, — радостно говорил он, — летом я все кончу и осенью напишу все остальное. «Предварительное действие» должно быть готово к тому сезону совсем...

Его уверенность была настолько в этом велика, что он даже говорил с Юргенсонами об издании партитуры и выбирал какие-то особенные шрифты для «Предварительного действия» — ему хотелось, чтобы оно было награвировано «во французском стиле»...

Мы, друзья, зная по опыту, что у Александра Николаевича есть всегда некоторое искажение временных перспектив в этом деле, скептически к этим заявлениям относились. «Прометей» тоже собирался быть готовым в три месяца, а приготовился в два с лишком года. А тут было еще так много материала «для преодоления», которого в «Прометее» не было вовсе... Лет пять-шесть на эту работу пошло бы. Но теперь все-таки друзья по крайней мере все *верили* в то, что «безопасная Мистерия» вещь реальная и осуществимая, хотя и грандиозная, и потому как-то с легким сердцем поощряли Александра Николаевича ко всяким его планам...

Он часто играл нам отрывки из Восьмой сонаты, которую очень любил за ее гармонические новшества, и из последних мелких вещей. Это были «Flammes combres», «Vers la flamme»⁴⁸ и «Гирлянды». В Восьмой сонате он обращал внимание на паутину тематических контрапунктов во вступлении.

— И вы будете говорить, что у меня нет полифонии после этого?! А?! — спрашивал он с комической грозностью. — Вот видите, какие контрапункты тут. И заметьте, что все ноты контрапунктов — гармонические, что тут нет борьбы, как у Баха, а полная примиренность...

— Эта соната по настроению ведь близка к Седьмой, — говорил он, комментируя, по своему обыкновению, исполнение отрывков (целиком он ее ни разу не играл). — И в конце — такое же *излияние*... Танец, «vertige» и потом это... Только она больше вся в *танце*...

— А вот тут у меня перемена настроения в течение одной фразы (он показывал на вторую тему). Трагическое... а из него рождается такая растворенность... сразу...

Это была фраза, очень похожая на фразу из «Прометея», которую Александр Николаевич называл «самым трагическим эпизодом из его творчества», и там был такой же «перелом настроения» в течение одной фразы.

— Ну и трудна же она! — говорил он про эту сонату с некоторой нежностью. — Это, кажется, самое трудное из всего, что я написал.

В этой сонате он особенно любил многослойные гармонии в девять звуков.

— Тут у меня уже девятизвучия пошли, — говорил он радостно, — вот как, и по такому принципу... Всегда надо, чтобы в гармонии был отражен некоторый принцип. У меня теперь уже определенное чувство, что эти гармонии не помещаются в температуры. Мне надо выдумать какие-нибудь знаки для этих звуков. Раньше, когда у меня ноты не повторялись в гармонии, было просто. Я мог тогда все обозначить. А теперь я чувствую, что у меня в гармонии могут получиться два звука и для них уже *не найдется* различного обозначения... Вот, например, эта нона *уже настоящей, и много уже* ...

— Это как будто вроде семнадцатого обертона, — сказал я ему.

— Наверное, что это что-нибудь в таком роде... Я чувствую, что я эти звуки нахожу из природы, что они *уже раньше были*. Так же, как и колокола из Седьмой сонаты...

Когда-то я объяснил немного Александру Николаевичу теорию обертонов и указал, что линейные тела имеют простой гармонический ряд обертонов, а тела плоскостные и объемные имеют уже гораздо более сложные ряды... Александр Николаевич страшно этим заинтересовался.

— Значит, каждому геометрическому образу соответствует система гармоний, — заключил он. — Ведь это что значит? Что каждая

гармония имеет форму, которая ее отображает, — ведь это *страшно интересно!*.. Это — мост между музыкой и геометрией...

Проигрывал он и «*Flammes sombres*», которые трактовал, как «пляску черных пламен» — в ней было что-то сатаническое и мрачное...

— Это — очень *бедовая* музыка, — говорил он мне. — Это танец падших... Это предел пути черной магии... Тут эротика уже нездоровая, извращенность, и затем оргиастический танец... танец над трупами...

Потом в тексте «Предварительного действия» он указал на место, аналогичное этим «черным пламенам», — это была именно «песня-пляска падших».

Черной крови дышим смрадом,
Рвемся к мерзостным уладам...

Он, читая мне это место, вспомнил о «*Flammes sombres*» и сказал: «Вот это вроде того... только там немного безвреднее».

Играя «Гирлянды», он представлял себе какие-то хрустально-кристальные и в то же время радужные образования, которые росли, группировались и, тонкие и эфемерные, хрупкие и «стеклянные», рвались и бились, чтобы вновь расти и возникать...

— Они все время возникают, радужные и хрупкие, и в них есть сладость до боли...

«*Vers la flamme*» был сначала проектом сонаты, но потом был «разжалован» в небольшую поэму. Александр Николаевич ее наигрывал часто, особенно любя начало: «Тут смотрите, как все понемногу расцветает... из туманов до ослепительного света»...

«Ослепительный свет» начинался с того момента, когда появлялись тремоло. Александр Николаевич никогда не играл эту вещь при мне (да, кажется, и при других) полным звуком, а так как он в ней не проставил обозначений динамики, то так и осталось неизвестным, как он хотел видеть и слышать звучащим конец поэмы — фортиссимо или пианиссимо... «Это, собственно, вещь для оркестра», — говорил он, и действительно, в этих тремоло, которые у Скрябина раньше не встречались в таком виде, чувствуется как бы эскизность, как будто нечто не докристаллизовавшееся до своего законченного вида.

В это время он часто играл из своих старых сочинений Четвертую сонату, которую заново выучил для концерта. Александр Николаевич говорил не без гордости, что теперь он ее выучил «как следует».

— Раньше я ее с некоторым «жульством» играл, — признавался он. — Я вот этих нот вовсе не играл, как они у меня написаны, — он

указывал на труднейшую фигурацию левой руки в репризе второй темы. А теперь я *все по чести* играю, да еще в каком темпе!! — говорил он с комической гордостью. Темп был действительно головокружительный.

— Я хочу это *еще скорее*, так скоро, как только возможно, *на грани возможного...* чтобы это был полет со скоростью света, прямо к солнцу, в *солнце!*

Попутно он иногда изображал, как «его пианисты будут играть». Объектом этого юмористического изображения была часто эта же Четвертая соната — ее конец. Александр Николаевич садился за инструмент и играл эти торжественные аккорды совершенно неритмично, затягивая первую четверть и комкая остальные, а окончив, отдергивал руки как бы обжегшись — это был ненавидимый им жест пианистов.

— Ну как бы записать, *как это он играет!* — сказал как-то доктор, — а то ведь пианисты со временем *черт знает что* из вас сделают.

И действительно, вопрос о «скрябинской традиции» в исполнении уже и тогда предстоял нам во всей остроте. Поглощенный Мистерией, Александр Николаевич не интересовался им, но мы, неверные — очень даже интересовались. Мы знали, что умрет он, и как мало, как ужасно мало смогут пианисты прочесть в его скудных записях, в этих холодных нотах его сочинений, по которым часто вовсе нельзя и подозревать о пышных красках его исполнительского вдохновения.

Иногда как будто и Александр Николаевич склонялся к тому, что «традицию его исполнения» надо как-то фиксировать. «Мне надо воспитать, пожалуй, своих пианистов», — как-то сказал он, едва ли не без жуткого впечатления от какого-то исполнения его сочинений одним из пианистов. И в эти последние месяцы своей жизни Александр Николаевич часто слушал пианистов, играющих его вещи, как бы стараясь между ними выделить тех, которые были бы годны стать ему преемниками.

Мало было экземпляров, которые выдерживали этот внутренний и немой экзамен Скрябина. Деликатный и неизменно вежливый, никогда он не мог сказать в глаза своего плохого мнения: он или ничего не говорил, или как-то задрапировывал свое неудовольствие за мягкими складками общих любезностей. «Да, это очень мило» или «Это трудная вещь» — таковы были его дипломатические резолюции. Лишь редко можно было видеть, как он находил что-то в пианисте и говорил уже не официальным языком: «А у него вот *это* вышло недурно, правда? Как будто он понял тут эту ласку звуков, это томление!»

К звуку он был наиболее требователен, ему, владевшему звуком наравне едва ли не с одним Листом, ему, прямо чародею звучаний, конечно, казались пресными и грубыми все достижения пианистов в этой области, и особенно в его собственных сочинениях.

— Ах, зачем они играют мои вещи этим материальным, этим лирическим звуком, как Чайковского или Рахманинова?! Тут должен быть минимум материи... Они не понимают этого ощущения, когда в звуке нужна такая *опьяненность*, когда звук *меняется*, уже извлеченный раз, меняется от какого-то психического сдвига, ощущения...

У самого Скрябина действительно «звук менялся, уже извлеченный раз» — достигал это он своей изумительной педализацией, но сам почему-то он думал, что это он «действует на звук своим астральным существом»...

Те пианисты, которые не умели педализировать или грубо это делали, для него не существовали. «Что это за пианисты, которые думают, что *педаль* — *просто подставка для ног?*»

Все-таки в итоге Александр Николаевич нашел несколько счастливых, которые были им отмечены в качестве способных воплотить его звуки. Тут был, между прочим, Добровейн, насколько я помню, ценимый Скрябиным за его музыкальность, затем начинавший тогда карьеру С. Фейнберг, который раз при нем играл, помню, Четвертую сонату. Выделил он и Щербину-Бекман — за ее способность быстро схватывать указания самого автора. Е. Гвоздков привел его даже в род восторга экстатичностью своего звука и интуитивным постижением фортепианного колорита.

— Только он уже совсем разлагает ритм... У него он не только деформируется — он у него становится уже *другим*. Ведь ритм можно деформировать как угодно сильно, но всегда надо дать почувствовать, что *это* — *тот ритм*, из которого он произошел. А тут — совершенно чуждый ритм.

Ценил он еще свою ученицу М. Лунц-Неменову. «У нее мелкие вещи очень, очень мило выходят», — говорил он. Надо учитывать, что «очень мило» означало у него высшую похвалу, что Пятая симфония Бетховена была у него тоже «очень мила».

Но мое впечатление было все-таки такое, что *на самом деле* он любил и ценил, кроме себя, только одного пианиста — это был Буюкли, его товарищ по консерватории и когда-то его друг, человек с огромными странностями. В его игре Александр Николаевич находил «гениальные моменты», но тут же признавался, что тот же Буюкли мог иг-

рать «прямо ужасно, так что стыдно становилось», — смотря по настроению. В разговорах своих Александр Николаевич очень любил вспоминать про Буюкли и про его странности; впрочем, судя по этим рассказам, в то «доброе старое время» чудили они оба, и Скрябин не отставал от Буюкли по части выдумывания разных экстравагантностей...

Моя роль «друга-наблюдателя» поневоле должна была ограничиваться только теми явлениями скрябинской жизни, которые давались, так сказать, сами собою: я никогда не старался вызывать Александра Николаевича на откровенность, никогда не пытался у него выпытывать что-то из его внутреннего мира, ни из фактической стороны его жизни. Он сам был слишком, впрочем, откровенен, чтобы такая пассивная роль наблюдателя могла riskовать быть неплодотворной. Александр Николаевич сам *любил* рассказывать о себе и о своем внутреннем мире — эта потребность в нем была так же сильна, как самое творчество — он по своему психологическому типу относился именно к «открытым художникам», которые держат лабораторию своего творчества почти на *вскрыше* и не закрывают ее от любопытных взоров, напротив, сами вводят в нее. Александр Николаевич любил рассказывать про свое прошлое, любил рассказывать про него, как-то смотря на себя со стороны, как *отошедший* от тогдашнего своего существа в достаточной мере, даже не без некоторой добродушной иронии. Он — настоящий Скрябин, начинался, в его представлении, только с Мистерии, только с той эпохи, когда эта идея стала его целью, — а раньше было что-то иное, подготовительное и предварительное. Новая жизнь начиналась с «эпохи Татьяны Федоровны» — раньше же было что-то иное, враждебное и нелепое... И Татьяна Федоровна в своих разговорах, естественно, тоже стояла на этой точке зрения — она видела и знала воочию, что она преобразила своим появлением Скрябина...

В один из периодов, когда Александра Николаевича не было в Москве — он поехал куда-то концерттировать, — я разговорился с Татьяной Федоровной. Это было уже к весне 1914 года... Татьяна Федоровна любила вспоминать эту центральную в ее жизни историю ее и его романа — не будучи вызываема на разговоры, она сама поверяла друзьям те страницы своей жизни, которые, в сущности, действительно были лучшими страницами жизни обоих и которые имели в себе то вечное очарование, которое свойственно именно этим кульминационным пунктам жизни великих людей. Вспоминались при этом Матильда Везендонк и Рихард Вагнер... Не помню я, как начался разговор, но помню ясно фигуру рассказывающей Татьяны Федоровны в глубо-

ком кресле кабинета, где мы сидели только вдвоем. Она вспоминала, как впервые Александр Николаевич пригласил ее «к себе», в дом, где уже видимо нарушена была давно семейная идиллия, и как он предложил ей «заниматься с нею» — ей, которая до тех пор на него смотрела как на недостижимое Божество, на первого гения музыки...

Татьяна Федоровна сразу заметила, как она говорила, ту трещину, которая уже образовалась в семье Скрябина.

— Он был очень нервен в этот раз, — говорила она, — и чувствовалось, что между ним и Верою Ивановной уже нет никакого психического контакта, что они — чужие. В атмосфере дома его была натянутость, и сам Александр Николаевич чувствовал себя не по себе... Потом он сказал мне, что лучше, чтобы они виделись не у него дома, а у меня, в меблированных комнатах «Принц» в Газетном... Он потом говорил мне, что не мог меня не пригласить, как джентльмен... Иначе все это знакомство, по его мнению, имело бы вид какого-то заигрывания на стороне... Он предложил мне заниматься с ним, и я, конечно, была в полном восторге.

— И что же, долго он занимался с вами? — спросил я ее.

— Нет, не долго, — отвечала Татьяна Федоровна, улыбаясь, — я скоро это бросила, потому что...

— Почему?

— Потому что решила лучше быть планетой в Солнечной системе, чем самостоятельным, но плохим Солнцем, — фигурно отвечала она.

Я сказал, что в ее судьбе и роли есть сходство с Козимою Вагнер.

— Нет, только не с Козимой, — запротестовала Татьяна Федоровна, — я ее ненавижу, она омещанила Вагнера, она сделала его немцем из человека, а после смерти что она сделала из его идеи — лавочку? Благотворительный аристократический базар со злоупотреблениями?

Александр Николаевич сам просто и непосредственно рассказывал о своих невзгодах былой семейной жизни, о взаимном непонимании, о далекости интересов... Как все слабохарактерные в жизни люди, он, видимо, забыл в общении с Татьяной Федоровной все то хорошее, что было в его прежней жизни, и помнил только плохое и мрачное.

— Мало того, что тут все было «*terre a terre*» — тут и жизненного комфорта никакого не создавалось. Ведь поймите — *я работать не мог*, у меня не было комнаты...

Была ли для него эта эпоха знакомства с Татьяной Федоровной столь же красочной и глубокой в смысле чувства — я так и не смог понять. В сущности, впечатление было такое, что Александр Николаевич — человек, не способный любить преданно, самоотверженно. Напротив, все данные были за то, что он только «принимал любовь», что он был настолько поглощен собою, своим творчеством, что любви психической он не воспринимал и любовь была для него только утонченным эротическим актом, «симфонией ощущений», которые возбуждали его творчество. Эта симфония ощущений для него была необходима, без нее его творчество, видимо, вяло.

— Я давно уже убедился, что творческий акт теснейшим образом связан с эротикой, — говорил он мне. — Я определенно знаю *и по себе*, что творческое возбуждение имеет даже все физиологические признаки сексуального возбуждения... И заметьте, как связано творчество художника с этой сферой: как только слабеет художник в этой сфере, так слабеет он и в творчестве, максимумы творчества — максимумы эротизма... Например, у Вагнера этот максимум падает на «Тристана и Изольду», а «Парсифаль» — уже явный упадок, старчество...

— Раньше я нуждался в этих внешних возбуждениях, — сознался он мне раз, — я ведь *тогда* очень *бедовую* жизнь вел... Мы сживали с Васильем Ильичем (Сафоновым) в «Эрмитаже» до утра, вы знаете, *нас запирали там* официанты на ночь и уходили, чтобы утром опять отпереть.

— Тогда мне нужно было это возбуждение внешнее, физиологическое, а теперь я в нем не нуждаюсь, потому что у меня иные способы *постоянного* возбуждения. Я теперь *преодоле*л все это — это не аскетизм, а преодоление. У меня теперь постоянная опьяненность, но не грубая, не физиологическая...

Я вспомнил, что, по словам очевидцев, действительно Александр Николаевич страшно кутил в дни молодости и дружбы с Сафоновым, который был в этом деле первоклассный мастер, побивавший рекорды. Когда я, уже значительно потом, после смерти Скрябина, встретил Сафонова и спрашивал его о годах его дружбы с Александром Николаевичем и в, частности, о генезисе Мистерии, Сафонов отвечал:

— Ведь Саша же пил тогда много. Ему спьяну и Мистерия сочинилась. Он так пил, что на всю жизнь опьянел...

В этих несколько цинических словах была та доля истины, что, действительно, Скрябин все время имел вид как бы немного захме-

левшего, в его глазах была какая-то вакхическая поволока, словно затуманение взора... И сам он это знал и чувствовал и *ценил* это в себе, называя это «опьяненностью» своей. Мне вспоминались христианские мистики, которые тоже сравнивали свое экстатическое состояние с опьянением — их «душевное и духовное веселие» имело тоже физиологические признаки вакхизма. И мне пришло как-то в голову, что не этим ли объяснялись те алогические элементы, которыми так полны мысли и идеи Скрябина, не вправду ли был он несколько как бы подхмелев, не вином, а какой-то иной сущностью, но которая в итоге так же нарушала логические умозрения, так же парализовала земной здравый смысл, так же вела к какому-то обнажению психики, к проявлению вовне таких идей, которые в нормальном сознании пробегают только на заднем плане сознания, как кошмарные призраки, как нечто иррациональное и чуждое...

— Эта опьяненность — первый признак настоящего начала прозрения мистического, — объяснил мне один из мистических друзей Александра Николаевича, когда речь зашла об этом состоянии его, о котором он часто и много говорил. — Радость, величайшая радость, такая, какая иногда бывает при опьянении, только еще более радостная... Сознание величайших в себе сил, полнота жизни, прилив творчества, хочется в эти минуты обнять мир и, сокрушив его, начать творение мира сызнова...

— Да, при сошествии Святого Духа на апостолов те тоже впали в веселие духа и стали говорить на языках непонятных, — говорил «мистический друг». — Это было то, что мистики называют *ангелолалия*, язык ангелов... Он уже непонятен для простого человека... А слышавшие говорили про них: «Они напились сладкого вина»... Заметьте это, значит, апостолы в этот мистический момент имели вид опьяненных, и иначе и быть не могло.

— Я ведь в детстве и юности был в глубине очень религиозным, — вспоминал про себя Александр Николаевич. — Я много думал лет в пятнадцать — о Боге, о Христе, вообще о религии. Я *никогда* не был настоящим материалистом. Знаете, когда в Демьянове — мне тогда было лет восемнадцать — Владимир Иванович* со мной разговорился, я ему начал говорить про религию, а он мне говорит, да так злобно-иронически: «Да вы никак в Бога верите?» Я ему отве-

* Танеев Владимир Иванович — брат композитора, был известен в Москве как чудака, человек со странностями, радикал и нигилист.

тил тогда категорически «Да, верю». Он тогда махнул рукой и, повернувшись, пошел от меня.

— Собственно говоря, человек должен *все испытать*, чтобы все преодолеть, — продолжал Александр Николаевич. — Этот мой период жизни, когда я так много пробовал и, так сказать, погружался в наслаждения — и был этим испытыванием. Без этого нельзя достигнуть преодоления. И вот теперь мне все это *не нужно*, я не отказываюсь от этого, когда оно представляется случайно, но мне никакого особенного от того удовольствия уже нет, а наслаждение испытывается уже в более высоком *плане*.

— Но все-таки мне надо готовиться и как-то *заняться* всем этим более близко, — вдруг сказал он.

«Мистический друг» спросил его:

— Что же вы, Александр Николаевич, хотите *получить посвящение!*

— Может быть, это посвящение, я знаю только, что мне что-то надо сделать в этом направлении, — неопределенно отвечал Скрябин.

— Александр Николаевич, — спросил я его, а вы не думаете, что эта обстановка, в которой вы живете, эта известная внешность нашей европейской жизни, концертное и все прочее — не мешает ли это все тому, что вы именуете посвящением?

— Нет, это не должно мешать, — уверенно отвечал он. — Для одаренного мистически человека вовсе не надо создавать для себя какую-то особенную обстановку. Он во всякой сможет получить, что ему надо... Но мне *надо* поехать в Индию, кое-что разузнать... Мне надо видеть *махатм*... Вы знаете, что они там появляются на озере около Тибета...

— А что же они там делают на озере? — не удержался спросить я. Скрябин обиделся.

— Вы предлагаете такие вопросы, Леонид Леонидович, что видно, что вы скептически относитесь к самому факту, а между прочим Блаватская об нем категорически говорит.

Я знал, что против Блаватской спорить было уже нельзя.

Какими красками рисовал себе он это посвящение, чего ждал от него — это было трудно судить, это было неведомо... Но все больше чувствовалось, что это его беспокоит. Он не раз говорил весной 1914 года, что ему необходимо завести реальный контакт с «теософскими организациями», в частности, он мечтал увидиться с Анни Безант — предводительницей теософского ордена. Пригла-

шение его в Лондон на концерты должно было помочь ему в этом сближении.

Мы как-то с трудом представляли себе Скрябина, получающего официальное признание или даже, чего доброго, посвящение от Анни Безант. Видимо, и ему самому иногда такая формулировка казалась диковатою. Ему надо было поехать и завести там знакомство просто для того, чтобы убедить теософов в его, Скрябина, правоте, чтобы повернуть теософию в русло Мистерии.

Кое-что его беспокоило и в самих теософах. Уже не говоря о том, что Лидбитер казался, судя по своим статьям, Александру Николаевичу иногда не только дураком, но еще и шарлатаном, Скрябину не понравилось еще пестанье теософской компании с неким Кришнамурти — молодым индусом, который долженствовал быть ни более ни менее, как кандидатом в Мессии или очередные Христы. Этот индус шестнадцати лет от роду уже творил чудеса и делал необычайные вещи. Его появление вообще не устраивало Александра Николаевича — ведь мессией-то должен был быть он, и появление второго претендента было уже странным и нежелательным, тем более что тот уже делал чудеса, а Скрябин только собирался делать. Но несмотря на это и на полную запутанность своих отношений к теософам, Александр Николаевич все-таки был, видимо, весьма рад, когда он весной смог реально поехать в Лондон, столицу уже симпатичной ему по брянчаниновским рассказам и теориям Англии, с которой его связывала судьба его Мистерии.

Масса впечатлений была привезена им из Англии. Он, наивный и доверчивый, редко проникавший своим доверчивым взором дальше внешней кожуры вещей, пришел в восторг от благоденствия Англии, от культурности жизни англичан, от их порядочности, от их традиционности и любимой им иерархичности. Александр Николаевич был встречен там действительно с восторгом: теософские круги почуяли в нем «своего» или по крайней мере могущего быть таковым. Хотя он и не удостоился видеть самое Анни Безант, но был доволен, что видел ее секретаря и говорил с этой важной птицей. Весьма возможно, что мистические предпосылки творчества Александра Николаевича возымели влияние в деле признания его в Англии, что его музыка была, так сказать, понята через призму теософии, в ней заключенной, наоборот тому, что было в России, где, напротив, слушатели упорно стремились отделаться от всяких сопутствующих комментариев к его музыке и воспринимать ее в чистом виде. Но как ни радужны были

его впечатления, все же он, как музыкант, не мог не понять, что нужные и любимые им теософы ничего в его музыке не уразумели...

— Они еще очень далеки от этого плана, они всецело еще в классическом плане, — говорил он. — С ними надо будет много работать, чтобы их продвинуть. Но они в *высшей степени* готовы двигаться дальше.

Впечатления от музыкальности англичан были спутанные. Его непосредственный взор указывал ему, что там что-то не вполне в порядке, а его *теория* требовала, чтобы было все очень хорошо. Но для Александра Николаевича теперь дело было не столько в музыкальности, сколько в *сочувствии* основной мысли его Мистерии. Даже лучше было, что музыка не так выпирает на первый план. Александр Николаевич радовался тому, что англичане первые признали его не столько как музыканта, сколько как «философа» и мистика.

В его английских воспоминаниях фигурировала между прочим и история с фурункулом. Фурункул на губе, в том самом месте, которое было поражено карбункулом год спустя, отчего он и умер, вскочил у него накануне концерта. Была повышенная температура, было прескверное самочувствие, но английские доктора как-то вылечили Александра Николаевича. Он все-таки говорил с некоторым содроганием об этом.

— Вы знаете, какой это был ужас! Меня знобило и лихорадило, на эстраде у меня было больше 38. И притом отвратительная боль.

Он вышел на эстраду с пластырем, что уже ему, привыкшему к парадному виду на эстраде, было неприятно. Но в сущности неприятное впечатление от этого эпизода у него довольно быстро стусеивалось, и тогда никто из нас, слушавших его рассказы, не обратил никакого особенного внимания на это: никто и не подозревал, какое значение этот случай имел для будущего.

Он был очень рад, что при разрезывании нарыва и при лечении не пришлось тронуть его усов.

— Как это было бы ужасно, если бы мне сбрили ус. А ведь хотели как раз это сделать. Но я отстоял свои усы, — сказал Скрябин с нежностью. — Хорош бы я был, мне пришлось бы тогда совсем менять стиль своей физиономии на время, сделать, например, себе такое «актерское» лицо.

И он смеялся над несообразностью этой мысли.

С этой поездки по Англии влияние Брянчанинова окончательно окрепло в скрябинской семье. Брянчанинов был «гидом» Скрябина по

Англии, он его эскортировал и объяснялся за него, ибо сам Александр Николаевич по-английски не умел говорить. Трудно судить поэтому о том, насколько точно соответствовали идеи Скрябина в передаче Брянчанинова его истинным мыслям — вероятно, что тут было некоторое невольное искажение, обусловленное хотя бы тем, что сам Брянчанинов был не так уже в глубоком круге дела и, видимо, сам не все ясно понимал. По-видимому, именно теософы не так уж интересовали Брянчанинова, который был влюблен в «парламентские круги», — напротив, Александр Николаевич тяготел к теософам и от них чего-то ждал.

— Я говорил там о Мистерии, — поведал он мне свои впечатления, — и вы знаете, Леонид Леонидович, что они очень подготовлены... Правда, что не все было еще ясно, и кроме того, к сожалению, я не застал Безант, но ее секретарь был очень любезен и обещал мне всякое содействие. Я теперь думаю, что «Предварительное действие» можно было бы именно там поставить, потому что там так много уже интереса к нему — это может стать центром, к которому пойдут и остальные... А у нас это трудно, и к тому же к нам не так пойдут со всего света.

— Вы знаете, — продолжал он, — что там такой интерес к «Предварительному действию», что вполне возможно, что мне удастся там собрать по подписке деньги для постройки специального здания. Англичане — в этих практических делах — такие деляки, так это они умеют быстро и хорошо организовать!.. Как раз то, чего у нас нет. Вот Александр Николаевич [Брянчанинов], я вижу, вполне прав, когда говорит, что надо нам непременно *союз* с Англией. Я теперь более чем когда бы то ни было убежден, что *только в союзе с Англией* я смогу продвинуть Мистирию.

— Мне необходимо поехать в Индию, — многократно повторял он. — Вы знаете, я совершенно *твердо* решил именно в будущем году ехать в Индию, Александр Николаевич все уже разузнал и маршрут заготовил... Мы поедем, вы знаете, через Суэц, через Черное море, — сказал он со счастливым лицом и с таким видом, точно это был какой-то необыкновенный маршрут и обычно как-то иначе едут...

— Это все ведь *самые мистические* страны, те самые, в которых зарождалась история рас. Ведь там самая атмосфера, конечно не физическая, а *астральная*, такая, что там и ясновидение, и все способности сразу могут раскрываться. Ведь правда, вы не обращали внимания на то, что пророческий дар живет именно в этих странах?

— Очевидно, — отвечал он своим мыслям, — что там в астральной атмосфере есть условия, которые вызывают этот дар и все оккультные способности... Ведь знаете, — таинственно сказал он, — что *наши мысли* вне нас, что они только кажутся нашими, а на самом деле они ведь общие...

— Сильная, могущественная мысль создает мыслеформу настолько интенсивную, что она помимо воли вливается в сознание других людей... Такова должна быть и мысль о Мистерии... Пока она еще только зарождается, а потом она заразит всех...

Александр Николаевич привез с собою из Англии для своей будущей поездки пробковую туристскую шляпу и еще какие-то соответственные принадлежности.

— Вы знаете, Леонид Леонидович, — объявил он мне раз, — я купил уже шляпу для моей поездки.

Он сказал это с таким видом, точно эта покупка уже обуславливала всю поездку. Он вышел на минуту и затем вернулся, неся торжественно эту самую шляпу.

— Там так жарко, — комментировал он, — что только в такой шляпе можно ходить, а без шляпы невозможно, потому что делается солнечный удар — и часто со смертельным исходом, — добавил он серьезно.

— Я всегда ходил по солнцу без шляпы, потому что я люблю солнце... В Италии я всегда сидел на солнце без всякой шляпы... Но мне сказали, что в Индии так уже нельзя, что это опасно.

— Александр Николаевич выработал маршрут и по самой Индии. Я говорил с секретарем Безант, что *мне надо купить землю*, это, оказывается, вполне можно, не надо даже быть английским гражданином, но только мне надо ведь купить не в европейской части Индии, а во внутренней Индии, там, *где раджи*... А оказывается, там у них автономия и многое зависит от них. Так что мне придется с ними вести переговоры о земле. Ведь вы знаете, там среди этих раджей масса брахманистов, и у них еще есть оккультная священная традиция, так что все то, что я буду им говорить, для них ведь будет гораздо ближе, чем европейцам, они все это знают... Там даже *должны быть* сведения об этом, о Мистерии, конечно оккультного порядка... А если и европейцы уже начинают понимать, то там наверное поймут...

— Вы знаете, Леонид Леонидович, — добавил он, погодя, — мне придется свершить по Индии очень большое путешествие *туда, к монастырям*, где уже все знают. Ведь эта мысль — о Мистерии — она

рождается *там* и только проявляется тут у нас. Мне говорили, что эти монастыри — на севере Индии и что собственно путь к ним неизвестен, он не открывается всякому...

— Меня только смущает одно, — сказал он, понижая голос, — как быть мне с Татьяной Федоровной. Ведь, оказывается, — мне это сказал секретарь, — что в *такие* места женщин не пускают... Придется, наверное, ее оставить где-нибудь в европейской Индии...

— Я могу и не ехать вовсе, — произнесла Татьяна Федоровна несколько, как мне показалось, обиженным тоном.

— Да нет, — возразил Александр Николаевич, — тут ведь дело только в той задаче, которая связана с *монастырями*.

— Ведь это путешествие будет совершенно необыкновенное, — мечтал он. — В этой внутренней части Индии такие краски, такая роскошь природы — вы знаете, там ведь *очковые змеи*, и от них умирает ежедневно по несколько тысяч людей, — закончил он это с таким видом, точно это тоже была необыкновенно приятная вещь.

— Александр Николаевич (Брянчанинов) решил тоже ехать со мной. Я правда без него пропаду там, я и языка не знаю, и кроме того, там надо ориентироваться в условиях жизни, надо все это организовать — а где ж это мне? Он и насчет земли обещал мне все устроить...

— А что же, вы перестали бояться насчет вшей и мышей? — спросил я его.

— Да нет, ведь я все узнал, и там всегда можно против них бороться — конечно, неудобства будут, без них немыслимо... Я думаю, что у меня это путешествие займет почти целый год. Но это только предварительное путешествие, потом мне надо будет *одному* поехать, — сказал он вдруг.

Пробковая шляпа демонстрировалась всем без исключения, кто приходил, ее щупали, поворачивали из стороны в сторону и хвалили.

— Хорошая шляпа, — определил доктор. — А ну-ка, наденьте ее. И Александр Николаевич надевал эту шлемоподобную шляпу и торжественно ходил по комнате.

Путешествие в Индию, и работа над «Предварительным действием» — вот две мысли, захватившие Александра Николаевича в это время.

— Сейчас я знаю, что мне делать, — возглашал он. — Вы знаете, какое это хорошее чувство, когда план работы становится реальным, когда можно приступить к самому творчеству.

— В это лето я кончу весь текст, — заявил он, — теперь я уже не мальчик в стихосложении... К осени он у меня будет готов. Надо бу-

дет поналечь, правда, потому что работы много, но я успею. А с осени я начну музыкальную часть и все остальное.

— Все-таки я *покажу* текст раньше им («они» — это были Балтрушайтис и Вяч. Иванов), потому что у меня все-таки полной уверенности еще нет... Но знаете, Леонид Леонидович, — сказал он, — я теперь вижу, что некоторые вещи в поэзии я уже *лучше понимаю*, чем они. Они все-таки очень профессионалы, и у них есть известная оттого слепота; они не могут, например, возможно, оценить некоторых совершенно *новых* ощущений, которые я ввожу. А кроме того, ведь они — не музыканты, а это очень много значит. Ведь музыкант обращает внимание на звук, а они — только на один *ритм*, звук от них улетает; иногда, и то только в последнее время, поэты стали говорить об аллитерациях, об этой игре звучностями, о тембрах гласных, об их сопоставлении. Это только в последнее время, и то они не все еще тут понимают, много у них не открылось... Мне совершенно ясно, например, что эти различные гласные и согласные, — что это *инструментовка*, что это *колорит* в поэзии, аналогично оркестровке в музыке, причем гласные соответствуют инструментам мелодическим, струнным, духовым, а согласные — ударным. А самые слова аналогичны гармониям. Музыка ведь так много открывает в познании поэзии, я думаю, что по-настоящему — только музыкант понимает поэзию. *Мы должны их учить*, а не они нас — потому что музыка в иерархии искусств выше, духовнее, мистичнее, менее связана с ментальным планом, она гораздо магичнее, она и физически более астральна, чем поэзия...

— И вот заметьте, что и в поэзии есть колористы и графики, как и в музыке. Брюсов, например — типичный график, он совершенно не чувствует колоритов. Бальмонт — тот, напротив, только колорист, вроде Римского-Корсакова...

— У меня в «Предварительном действии» будут такие *произнесения* — будет слово не омузыкаленное. И не только единичное, но и *хоровое*. Это совсем особенное ощущение, когда масса произносит вся сразу, хором.

— Они конечно обидятся, — «они» были поэты, — если им сказать, что теперь наша очередь их учить, что музыка перегнала поэзию, что мы впереди. Но это именно так. Музыка — гораздо, неизмеримо совершеннее поэзии, и для меня это теперь особенно ясно, когда я сам этим занялся. Ведь подумайте, я в какой-нибудь *год* овладел всем этим, а попробуйте-ка музыкой овладеть в год...

И Александр Николаевич многозначительно и «хитро» засмеялся. — Самое трудное, что меня волнует, — это то, что мне надо будет изобрести средства для записи вот всего этого, что до сих пор никогда не записывалось, и для речи немзыкальной, и для танцев, для движений, жестов, *взоров* — все это надо какими-то *нотами* записать, иначе будет неопределенность, импровизация, а тут не должно быть никакой импровизации. Особенно в *Мистерии*, там все должно быть так точно, так математически рассчитано, как в заклинании, в «*evocation*», как в химической реакции. Малейшая неточность — и может произойти совершенно не то, что надо, может не осуществиться *гармония*, а ведь все дело именно в миге осуществления мировой гармонии... *Тут надо бить наверняка*. Вот тут *вы могли бы мне помочь*, Леонид Леонидович, — сказал Александр Николаевич, — в деле изобретения этих записей... Правда, я бы и сам это мог, но у меня совсем нет времени, — жалобно говорил он. — Поймите, что мне надо и в Индию ехать, и «Предварительное действие» писать, и о Мистерии заботиться, а тут еще концерты и надо думать, как создать этих исполнителей, их же нет еще... А тут еще надо заботиться о таких технических чисто вещах, как изобретение записи. Когда же это я все успею? Вот *тут-то* нужна мне помощь.

Он пошел к фортепиано раз показать мне «новые гармонии», им созданные. Эти были очень многозвучны, хотя тип их был первоначальный, как и у «прометейских» гармоний.

— Вот тут мне уже нужна какая-то запись, потому что я чувствую, что это не те звуки... Ведь мне придется, пожалуй, еще и *инструменты создавать!* — почти с ужасом сказал он. — Я думаю изображать *числами* знаки повышения, когда они не выражаются диезами и бемолями. Например, если мне нужен седьмой обертон, то я буду писать цифру 7... Как вам это кажется?

Мне казалось, что этот вопрос о записи был настолько сложен, что одними цифрами тут, конечно, нельзя было обойтись. Я сказал ему:

— Вам придется, Александр Николаевич, для этого сначала осознать точно ваши гармонии путем пробования их на инструменте, в котором была бы более тонкая температура, а потом уже создавать запись для этой температуры. Иначе, я боюсь, что вы все-таки запишите не то, что вам нужно и что вам кажется.

Александр Николаевич, по-видимому, был мало удовлетворен этим решением. Ему, как я понимал, хотелось молниеносного реше-

ния вопроса — тут же, сейчас, на месте, — а не создания какого-то еще инструмента.

— Но ведь мне некогда ждать! — нетерпеливо сказал он. — Мне нужно *уже сейчас* записывать. Вот я, например, тут чувствую, что это звук выше (он сыграл свою новую гармонию), чем *соль-диез* и ниже *ля*. Как же мне его записать? Я *думаю*, что это одиннадцатый обертон от тоники *ре*, и я хочу его изобразить так, как флажолеты... Правда хорошо?

Я видел, что это *не хорошо*, но натиск его был слишком стремителен, и он требовал моментальных советов.

— Хотите я подумаю над этим и предложу вам систему записи? — сказал ему я.

— Вот именно, и мне надо очень скоро это... Ах, как я буду вам обязан, Леонид Леонидович! Вы даже не знаете, какое это мне будет облегчение.

Он, сказав это, как бы моментально забыл об записях звуков, и мысль его перекинулась на иные записи — цветов, жестов. Мне лично казалось, что его музыкальное звуковое сознание было еще далеко не столь ясно в этих новых звучаниях, как он сам говорил, и в этой плоскости его могли ждать такие же неожиданности и сюрпризы, как и со «световой симфонией» — он мог поназаписать такого, что потом «ничего похожего» не окажется. Но Александр Николаевич уже был спокоен, что запись будет, и говорил уже о записях жестов...

— Мне надо оформить движения в «Предварительном действии». Тут надо фиксировать не только линию жестов, но и *взоров*. Вот такие *скользящие* взоры, как их записать?... Или *такие*?

Он в это время сам изображал разные «взоры»...

— Затем шествия... Шествие есть *гамма*, простейшая из фигураций. Мне кажется, что танец можно было бы записать нотами. Гамма будет простой ход, шагание, ходьба, шествие, если оно массовое. Но тут ведь сложнее, чем в музыке. Ведь можно *изменить* направление движения. Надо дать траекторию... Я хочу сначала давать траекторию движения, а потом изображать движение по ней нотами. Но это все так сложно...

Он задумался; видимо, проблема записи движений была у него в еще более первобытном состоянии, чем проблема записи ультрахроматических звуков. Мысль его, видимо, упреждала реальные события — это было видно из того, что в сущности ему записи так и не потребовались до конца и эскизы «Предварительного действия» так же прекрасно

еще умещались в наши двенадцатиступенные температуры, равным образом, по-видимому, и симфония жестов и движений не шла в своей детализации дальше состояния «световой симфонии» «Прометея». Все это были какие-то облики мыслей, какие-то неоформленные проекты, но не свершения. Тем не менее, я ему придумал запись нот и продемонстрировал. Запись была в нескольких проектах: один основывался на 53-ступенной температуре, другой на приблизительной — четвертитонной. Ему первый проект понравился больше.

— Это лучше, потому что это точнее, и кроме того, тут я получаю *чистые* интервалы, что очень важно... Вы знаете, я думаю, что я обойдусь без постройки инструмента. Ведь я все эти звуки уже знаю — они мне звучат, — говорил он, — а в скрипках и в струнных можно все их взять, так же как и голосом. Правда, придется тут долго учить и переучивать музыкантов, но это все равно придется. Ведь у меня играть надо будет совсем по-иному. Каждый музыкант ведь будет *участником* действия, это не просто музыкант. От них потребуются тоже жест своего рода. Они должны будут иногда вот так играть, как бы ощущая каждый звук, как бы *лаская* его.

И Александр Николаевич изобразил на воображаемой скрипке, как играет у него этот проблематический скрипач, лаская звуки...

— Ведь эти тремоландо, ведь это и есть ультрахроматическая трель — они войдут сюда как часть замысла... Ведь кажется, и духовые способны к промежуточным звукам, тромбоны — так те наверное, но я думаю, что и всякий духовой может повысить минимально и понизить тон... Так что никаких инструментов не надо, а особенно сложных. Потому что чем сложнее инструмент, тем он менее непосредственен, тем больше в нем механики, ментального плана и меньше мистики, меньше *астральности*. Голос и скрипка — это самые совершенные инструменты, — неожиданно закончил Скрябин, написавший целую литературу на «ментальном» инструменте — фортепиано и ни одной вещи ни для голоса, ни для скрипки...

— Ведь в Мистерии у меня будет *огромное упрощение*, — добавил он. — Вот все думают, что я все усложняю и усложняю. Да, я усложняю: чтобы преодолеть усложнение, чтобы выйти из него — надо дойти до предельного усложнения, чтобы потом стать *самым простым*. У меня в «Предварительном действии» уже будут гармонии в два звука, будут и *унисоны*...

Не знаю, куда дел и какое употребление сделал Александр Николаевич из моего проекта записи, потому что в разговорах он больше

к нему не возвращался, равным образом я не видел вообще у него дальнейших шагов в сферу ультрахроматизма. Вернее, что он просто не понадобился по реальным причинам.

Уже перед отъездом на дачу Александр Николаевич показал мне некоторые эскизы новых вещей. Это были большею частью прелюдии, вошедшие потом в ор. 74 — на них всех уже легла большая печать, как бы громадная тень или, может быть, «сияние» от «Предварительного действия» и его эскизов. Эскизы эти записывались им в огромную нотную тетрадь, переплетенную или, вернее, сброшюрованную. Она лежала почти постоянно во время его занятий на рояльном пюпитре и там и оставалась, так что, кончая занятия, Александр Николаевич закрывал крышку рояля, погребая ею и нотную тетрадку. В этой же тетрадке были и эскизы последних прелюдий, очевидно созидавшиеся в одном процессе.

На этот раз это были сначала некоторые «гармонии» или «новые ощущения», которые он производил, заставляя меня держать в басу двойную квинту... Потом он наиграл мне недавно им созданную Прелюдию ор. 74 № 2.

— Тут у меня совсем по-новому и *очень просто*, — комментировал он, по своему обычаю, исполнение. — Вот эти квинты — правда, они дают *новое ощущение?*..

— Тут у меня совсем нет многозвучных гармоний, а смотрите *как это психологически сложно*... Это будет прелюдия. Тут есть такая *знойность*, пустынная *знойность*, это, конечно, не пустыня физическая, а астральная пустыня... и вот эти *томления*... (он играл хроматические мелодические ходы вниз)... Вы знаете, в этой прелюдии такое впечатление, *точно она длится целые века, точно она вечно звучит, миллионы лет*...

— Ее можно по-двойному играть, *раскрашивая ее*, с нюансами, и наоборот, *совершенно ровно*, без всяких оттенков. И то и другое возможно... Тут такая гибкость: в *одном произведении* как бы заключено *множество* их — это *многогранность* композиции...

— До сих пор я так писал, что одно сочинение можно играть только по-одному... А вот я хочу так, чтобы можно было играть *совершенно по-разному*, чтобы один кристалл был бы в состоянии *отразить* самые различные света...

Правда, на самом деле Александр Николаевич играл эту Прелюдию при мне только двумя способами, не более. Но действительно, странное, жуткое впечатление было у меня от этого нового знакомства и от этой музыки, странно *не похожей* на его прежнее творчество.

В ней я увидел не бывшую у него никогда созерцательность, какую-то странную истому духа — уже не растворение в ласкающем эросе, а что-то другое, в чем был элемент жуткости...

— *Что это такое?* — продолжая играть, спросил меня Скрябин.

Я молчал. Впечатление было совершенно новое, жуткое и магически-чарующее. Он играл ее непрерывно уже несколько раз, сам как бы впиваясь в эти звуки в тишине глубокого вечера. Мы были вдвоем в кабинете...

Александр Николаевич и не ждал от меня ответа. Он сам сказал таинственно и тихо: «*Это смерть*».

— Это смерть, как то явление Женственного, которое приводит к воссоединению. Смерть и любовь... Смерть — это, как я называю в «Предварительном действии», *Сестра*. В ней уже не должно быть элемента страха пред нею, это — высшая примиренность, *белое звучание*...

Это были какие-то новые и несколько, по правде сказать, неожиданные для меня нюансы в мыслях и творчестве Александра Николаевича. Видимо, что в горниле его мысли, вечно волнующейся и причудливой стихии, произошли какие-то новые сдвиги, происхождение которых я не успел заметить и проследить...

Александр Николаевич сам казался потрясенным своим творением, столь для него необычным. «*Здесь бездна*», — проговорил он таинственно.

Тут я заметил странное явление — которое и ранее замечал, именно что в этой напряженной полуэкстатической атмосфере общения с самим Скрябиным, в этом уединенном полумраке, с глазу на глаз с этим безумным гением, совершенно оторванным в эти минуты от земли, — его звуки как-то действительно необычайно разрастались и становились какой-то *грандиозностью*, которой они не обладали в нормальном состоянии слушателя. У меня мелькнула мысль, что музыка Скрябина в самом деле — не просто музыка, что она как-то слита в самом замысле с этими «предварительными настроениями», что эти странные мысли *органически* входят в самую композицию. Отнимая их, мы лишаем самые произведения чего-то, ему свойственного, как бы не полностью их исполняем. Напротив, сами погружаясь, как-то отчасти *помимо* самих произведений, в этот мир настроений и тогда играя эти вещи, — мы получаем от них какое-то особенное полное и грандиозное представление, необычайно сильное и странное. Они — только как бы звуковой резонанс на эти мысли,

сами по себе прекрасный звуковой орнамент к огромному внезвуковому, внехудожественному миру, существующему помимо них, но как-то сотворенному тоже тем же Скрябиным.

— Это не музыка, — сказал я ему, — это что-то иное...

— Это *Мистерия*, — отвечал он тихо.

— Вот вы, наверное, чувствуете, Леонид Леонидович, что это действительно не просто музыка, это и не должно быть ею. Тут именно начинается тайнодействие...

— Вы знаете, что я думаю устроить такие *мистические* прелюдии — такие исполнения в очень интимном кругу, чтобы *все* пережили это; это будет как бы подготовка к Мистерии. Я раньше думал, что можно просто собраться и в себе вызвать переживание о жизни рас, помните, я вам давно еще говорил, в Толстовском переулке?.. Я думал тогда, что можно это сделать *без музыки*... А теперь я вижу, что в этом-то и моя роль, в этом и функция искусства, что оно должно *помочь* это пережить. Без него это страшно трудно, невероятно трудно, почти невозможно. А с *музыкой*, по которой эти настроения притекут, это очень легко, это само собою делается. Несколько таких прелюдий, и мы все будем уже накануне Мистерии. А это страшно много значит. Я ведь *один ничего не могу*. Мне нужны люди, которые бы пережили это со мной, иначе никакой Мистерии не может быть... Надо, чтобы при содействии музыки было бы осуществлено *соборное творчество*. Это же творчество — вовсе даже не художественное, оно — ни в каком из искусств, оно выше их всех...

Он еще раз проиграл мне эту Прелюдию. Потом, как бы желая «смыть» создавшееся настроение, сыграл другую, сделанную, как я сейчас же узнал, из эскизов, намеченных еще летом в Кашире... бурную и короткую...

— А это как вам нравится? — спросил он. — Это совсем в ином духе!

Но это и мне и ему самому очевидно нравилось гораздо меньше. Несколько дней спустя я услышал еще раз ту прелюдию. Она была очередным событием дня в скрябинском мире. Друзья ею восторгались, комментировали, говорили, каждый по своему разумению формулируя свой восторг.

— Это самое лучшее сочинение Александра Николаевича, — решила Татьяна Федоровна. — Правда, Саша, это самое лучшее?..

Она не знала, что это будет не только лучшее, но и *последнее* его произведение...

Я обратил внимание еще на одно событие. Когда Александр Николаевич показал ее Жиляеву, то тот, со свойственным ему умением всегда немедленно схватывать «филогенезис» произведения, сейчас же указал на вторую (а-молл-ную) прелюдию Шопена, и именно на сходство аккомпанемента. Скрябин, который никогда не любил указаний на «филогенезисы» в своих произведениях, конечно, не согласился и даже немного надулся.

— Это же совсем иное, Николай Сергеевич. И фигурация другая, и настроение. Ведь это какие-то формальные сходства!

Но мне увиделась в словах Н. Жиляева та правда, что все-таки «по настроению» именно тут было что-то общее. И я вспомнил, что известная легенда приписывала этой шопеновской прелюдии смысл и значение *смерти*... Какое странное совпадение. Или действительно музыка иногда способна навевать идеи с почти логической точностью?

Лето 1914 года Скрябины прожили на даче под Москвой, в Подольске. Я у них не был в это лето, ибо жил в Ярославской губернии. Жил безвыездно, так что мы не перекинулись даже мимолетными свиданиями, как бывало в прежние годы. Лето, помню, было очень жаркое, знойное, бездождное. Осенью случилось событие, которое имело роковое значение в мировом масштабе: вспыхнула война.

Я приехал в Москву в момент объявления мобилизации. Какие-то совершенно новые настроения почувствовались в воздухе, все, казалось, внутренне сознавали, что надвинулось на мир нечто страшное и действительно грозное. Москва была неузнаваема, в ней царило жуткое оживление.

Оказалось, что Скрябины тоже приехали в Москву, очевидно спугнутые событиями. Мобилизация, захватившая и ратников ополчения и грозившая еще разрастись, могла коснуться и самого Александра Николаевича, ибо ему еще не минуло сорока трех лет — предельного тогда возраста. Многие, почти все даже наши знакомые так или иначе должны были «подвергнуться» военным испытаниям. И друзей Скрябина эти испытания коснулись тоже.

Я навестил Александра Николаевича, когда уже первое жуткое впечатление от начала мобилизации и открытия военных действий сменилось иным, бурно патриотическим настроением, которое едва ли

не наиболее сильно сказывалось именно в тех, кто так или иначе имел счастье остаться в тылу и при своих занятиях...

У Скрябиных я застал страшное патриотическое воодушевление. Одни из друзей были мобилизованы, как Крейн, как Жилев, Шперлинг, другие, как доктор, — попали в госпитальную службу. Подгаецкий — «белобилетник» — был пока еще свободен, хотя, видимо, не вполне спокоен, ибо уже поговаривали о «переосвидетельствовании» ему подобных. У Татьяны Федоровны в Бельгии уже успели пострадать ее бельгийские тетки — рассказы о коварстве Германии и всевозможные легенды и факты о зверствах и гнусностях немцев лились густой кашей...

Никогда я не был особенным рьяным патриотом и всегда относился с ненавистью ко всякой войне. Меня страшно поразило то, что Александр Николаевич именно приветствовал войну как что-то желательное и даже нужное, необходимое. Этот столь мирный человек, любивший человека и человечество, оказывался в своих схематических построениях приветствующим мировое избиение народов — для меня это было непонятно, как непонятна и страшная, внезапно вырвавшаяся ненависть против немцев. Некоторые немецкие знакомые Скрябина испуганно ретировались с его горизонта. Попав к Скрябиным, я увидел, что попал в отныне воинственный мир...

Первое время там все были убеждены в молниеносном разгроме Германии. Война — на три самое большое месяца; так думали. Впрочем, не только у Скрябиных так думали. Брянчанинов, предсказывавший войну еще в прошлом году, сразу вырос в значении на несколько голов: его авторитет как человека, знающего все скрытые пружины, коими двигается судьба народов и государств, совершенно упрочился, и даже скептики вынуждены были умолкнуть после столь блестящих пророчеств: союз с Англией стал реальностью, а водружение «креста на св. Софии» казалось вопросом нескольких месяцев...

— Вы не можете себе представить, какое это имеет огромное значение — эта война, — сказал мне Александр Николаевич. — Это значит, что то самое *начинается*... Все то начинается, о чем я говорил. Начинается конец мировой истории, теперь все пойдет сразу скорее и скорее, и само время ускорит свой бег. Я *даже не думал*, что это так скоро произойдет.

Он казался огорченным только тем, что его путешествие в Индию явным образом расстраивалось. Теперь, с загрузением горизонта мира военными тучами, нечего было и думать об индийских экспедициях.

— Вот только поездку в Индию придется отложить, ну, это не долго — и зато *все остальное* пойдет гораздо скорее. Теперь, — добавил он таинственно, — мы молниеносно пройдем все стадии инволюционного развития и сразу вступим в эволюцию...

Но только *будут большие испытания*, будут страшные минуты... Я лично к ним готов, не знаю как остальные. Потому что нам придется пройти *полную материализацию*: наступит эра, когда все духовные интересы угаснут, когда вся мистика улетучится, кроме как в небольшом очаге. Наступит время страшнейшей прозы, полного погружения в материальный план, полной утраты всякой духовности. Это будет век машин, электричества, которые заполонят все, век меркантильных интересов, и это же совпадет с *торжеством социализма*. Я еще это говорил Плеханову в 1905 году, и он вполне со мною соглашался...

Хотя мне было известно из других источников, что Плеханов «не очень» с ним соглашался, но я не перебивал Александра Николаевича.

— А затем уже начнется *эволюция*... Вот как раз к этому времени Мистерия подоспеет. Вы знаете, я даже сам не ожидал, что все так выйдет, как я предполагал и как у меня выходило по теории...

Войной это дело не ограничится. После войны пойдут огромные перевороты, перевороты социального характера... Затем начнется выступление оставшихся рас и народов, восстанет Китай, Индия, проснется Африка... Все эти события ведь не сами по себе. Ведь это поверхностное мнение, что война начинается от каких-то внешних причин. На самом деле всякая война начинается в астральном плане. Если у нас война, то это значит, что какие-то огромные события произошли в астральном плане, какие-то большие сдвиги... И они отражаются в физическом плане в качестве разных катаклизмов, будь это война, или землетрясение, или мор... Очевидно, сейчас, ввиду того, что война такая грандиозная, что весь мир воюет, — в астральном плане случилась целая катастрофа. И я *знаю*, что это за катастрофа. Это вот тот самый *перелом*, о котором я говорю. В ближайшие годы мы проживем тысячи лет...

Все идет к тому, о чем я говорил. Александр Николаевич [Брянчанинов] совершенно верно определил ориентацию: мы сближаемся с Англией и Россия завладевает миром вместе с нею. Конечно, Александр Николаевич тут, как славянофил, считает, что ее роль и ограничивается этим господством. А я иду дальше. Это господство — только начало.

В столовой доктор рассказывал об очередных германских «зверствах». Александр Николаевич казался искренне возмущенным.

— Германия — это именно выражение крайнего *материализма*, это материальный план в мире сейчас. Смотрите — там вся наука, вся техника пошла на служение идее грабежа. Это ведь так и должно быть. Ведь всякие музыканты могли бы быть пророками, если бы только были внимательны, потому что в нашем искусстве все это отражается особенно ярко. Например, из одного существования Рихарда Штрауса можно было бы заключить уже давно о том, что будет мировая война, затеянная Германией, и что в этой войне будет чрезвычайное зверство, обнаруженное именно немцами... А Россия сейчас и союзники — это выражение остатков духовности в мире. Сейчас именно борьба между духовностью и материальностью. В верхних планах так вопрос и поставлен: там идет тоже война между двумя этими сущностями, а эта, наша война только отражение той...

— Надо обратить внимание, — продолжал Александр Николаевич, — насколько тонка эта цивилизационная корочка, которая прикрывает человека-варвара. Ведь немцы казались совершенно культурными людьми. И вот настает момент, когда эта корочка слетает и перед нами варвар, совершенно как таковой, который жил в пещере во времена мамонтов. Вот в этом смысле война благотворна, она уничтожает ложный блеск цивилизации и обнажает истинную сущность людей...

Мысли о благотворности войны высказывались Скрябиным почти все время. Для него война эта была что-то вроде огромной грозы, разряжающей насыщенную электричеством тяжелую атмосферу. Он впивался в военные известия, читал все газеты, возмущался зверствами немцев и восхищался героизмом союзников. Патриотические и монархические манифестации при начале войны в связи с приездом царя в Москву привели его в некоторое умиление:

— Здесь что важно — так это то, что мы видим, как нации выступают вокруг своих священных представителей, тут *иерархизм*, который был забыт, начинает вновь торжествовать. Мы вновь в конце мировой истории приходим к первичному иерархизму.

Сведения с театра войны тем временем были довольно-таки пессимистичны. Наши неудачи на фронте заставили задуматься даже владеющего всеми секретами мира Брянчанинова, не только Скрябина. Он даже иногда казался подавленным, но всегда утешал себя и других.

— Мы должны быть готовы к *ужасным вещам*, еще не только таким. На этой войне ведь освобождается множество сатанического элемента в астральном плане — и надо это учитывать. Лярвы⁴⁹ и элементалы в огромном количестве реют кругом поля битв. Мне рассказывали те, кто побывал на театре войны, что *это чувствуется...* Что ощущается именно близкое присутствие злых сил, которые собираются вокруг крови... Ведь те психозы, которые теперь так на войне многочисленны, это ведь именно и есть *вселение элементалов* в людей, — таинственно сообщил Александр Николаевич. — На фронте потому надо быть очень осторожным, — поучительно закончил он, как точно опытный «вояка».

Хотя я и согласен был с его последним выводом об осторожности на фронте, но все-таки полагал, что на фронте гораздо опаснее «вселение» в человека какого-нибудь снаряда, нежели элементала, и высказал это Скрябину.

— Нет, Леонид Леонидович, — отвечал он спокойно, — я даже думаю, что в битве и в ранении самом можно получить *наслаждение* при известных условиях; ужасы войны гораздо больше именно в таком сверхфизическом отношении, потому что люди умирают в большом количестве совершенно внезапно и, попадая в иные планы, в них еще не умеют ориентироваться... Вот тут-то нападение лярвов может иметь действительно губительные последствия, вплоть до потери личности...

— Ведь самый страх смерти можно перебороть без труда, — говорил Александр Николаевич так, как будто ему приходилось это проделывать сотни раз, — нехорошо только, если это побороение страха свершается именно при участии сатанических элементов низшего порядка...

— Война должна ведь давать совершенно необыкновенные по силе и яркости *ощущения*. Уже одно это освобождение от обычных, привычных основ общественности, от будней житейских — от обстановки нашей, все это должно возбуждать... А затем — эта *возможность убивать людей*, это ведь совершенно особое и чрезвычайно яркое ощущение!..

— Но ведь, Александр Николаевич, — запротестовал я, — вряд ли это «ощущение» может быть трактовано как желательное?

— Это все зависит, когда и как, — отвечал он. — Вообще, очень полезно иногда стряхнуть с себя некоторые путы, которые налагаются моралью. Мораль гораздо шире своего обычного содержания, вер-

нее, ее вовсе *нет*, я уже говорил об этом часто. То, что есть грех в одном состоянии сознания или бытия, то может стать высшим моральным поступком в другом. Есть состояния, когда *убивать очень нравственно* и быть убитым не так плохо...

— Вот наш друг Х., — Александр Николаевич назвал одного из близких нашему кругу людей, — он сейчас мобилизован, и он прямо упивается этой войной, этой возможностью жизни более яркой, более полной исступленных ощущений, он упивается самой кровью и испытывает те настроения, которые испытывал, например, Жиль де Ре, — а это ведь настоящие *мистические* ощущения. Война может стать источником настоящих мистических ощущений и экстатических состояний сознания и может быть, таким образом, путем к преображению, к экстазу. *Мистик должен приветствовать войну...*

— Надо окончательно прийти к убеждению, что эта мещанская жизнь с ее вечными буднями должна быть заменена другой, яркой, полной новых ощущений. Только тогда мы сможем прийти к познанию Мистерии и ее необходимости. Покуда не пришли к сознанию нужности, неминуемости этих необыкновенных ощущений, до тех пор и Мистерия ведь совсем не нужна...

Когда наши неудачи на фронте стали более потрясающими — это было после истории в Мазурских озерах и гибели отряда Самсонова, — Александр Николаевич раз сказал:

— Я бы сам пошел на войну, если бы не знал, что тут могу сделать больше для целей войны. У меня тоже припасены сорокадюймовые снаряды, только совсем иного рода...

— Это что же — для взрывания всего мира, Александр Николаевич? — спросил я.

— *Вот именно!* — отвечал он.

Война своим неожиданным натиском как-то выбила Александра Николаевича сперва из колеи его работы, но когда в сущности все устоялось, когда так или иначе даже большая часть «добрых знакомых» после итогов мобилизации оказалась оставшейся в тылу и даже именно в Москве, он вновь вернулся к прерванной работе над «Предварительным действием». Доктор поступил в один из московских лазаретов, Подгаецкий был неприкосновенен, все другие так или иначе были целы, живы, и даже в сущности мещанский уклад жизни их, по характеристике Александра Николаевича, нисколько не изменился, к их и самого Скрябина большому удовольствию. Реальная война стала в сущности какой-то абстракцией в скрябинском мире, и с реальными ее

последствиями имел дело едва ли не один только доктор, настроение которого под влиянием военных неудач портилось с каждым днем.

Все это прошедшее «довоенное» лето Александр Николаевич писал на даче текст «Предварительного действия». Как водится, конечно, он не успел его закончить, как обещал, а только сильно продвинул вперед. Он ждал друзей-поэтов, чтобы с ними советоваться, а пока занимался сочинением музыкальных эскизов к нему. Конечно, выдержать молчания Александр Николаевич долго не мог и потому время от времени посвящал нас, то одного, то другого, в состояние своей рукописи с текстом «Действия». Помню, в один вечер он меня отвел в сторону и прочитал мне отрывок, видимо им недавно отделанный.

— Я вам прочту, Леонид Леонидович, — сказал он, — чтобы показать, какие у меня тут будут звучания чисто речевого характера, какие *колориты*. Я за это лето очень многого достиг.

И он прочел мне строфы:

**Мы по тропам по изрытым,
Тропам, трупами покрытым**

— Обратите внимание вот на эту инструментовку, — сказал он, — вот на эти ударные инструменты «тр, трп, рт»: они дают настроение чего-то мертвого, лязгающего костями — как будто ксилофон...

— А вот дальше так:

**Мчимся в пламенной мы пляске,
Пляске-ласке, пляске-сказке...**

— Правда, это хорошо у меня вышло? Эти эпитеты-существительные «пляски-ласки», «пляски-сказки»?

Он, видимо, был очень доволен своим достижением в словесной инструментовке.

— Ведь это же что-то вроде ваших «*Flammes sombres*»? — сказал я.

— Совершенно верно — это они самые. Это эпизод аналогичный. Там тоже пляска по трупам среди черных огней...

— А скажите, Александр Николаевич, нет ли тут у вас влияния *войны*? — спросил я.

— Нет, это раньше еще набросано, чем война случилась. Ведь я же знал, что война будет, — сказал он с вразумительной интонацией, — ведь все же это делается именно так, как должно быть. И пляска по трупам давно уже была мною предвидена, как и война... Конечно, тут есть очень много общего...

— А какие у меня *новые слова* там есть! — мечтательно произнес Скрябин. — Я вам сейчас покажу некоторые. Вот, например, «*радоствие, любовие*» — это совсем иное ощущение, чем радость или любовь. Это как-то глубже и значительнее, *священнее*. Любовь — это простая наша любовь, мужчина и женщина, а «любовие» — это уже соборное, общее... От прибавления таких особенных окончаний, флексий можно достигнуть совершенного изменения настроения и значения слова — это совсем так же, как в гармониях музыки, мы пристраиваем к прежнему классическому трезвучию новые звуки, обертоны или другие, и его психология разрастается, изменяется.

Я слушал внимательно, хотя «радоствие и любовие» мне совсем не нравились...

— Некоторые слова мною давно уже выдуманы, но я был раньше более робок и не хотел, не решался их употреблять. Например «*водить*» в смысле «иметь волю к чему-нибудь». Это — тот же смысл, но заключенный в одном слове, он приобретает характер более решительный, мощный: «*Я волю мир*»... Это еще давно мною сочинено...

— Здесь все различие именно в форме слова, как бывает оно в форме гармонии... Форма эта обуславливает их психологию. Ведь каждая гармония имеет свою психологию. Вы не согласны?

Я с этим был совершенно согласен.

— Вам бы надо вот об этом написать! Это такая прекрасная тема для исследования — «психология гармоний», тут можно было бы так много *нового* открыть. А правда, напишите об этом, Леонид Леонидович, — предложил Скрябин.

— В гармониях скрыта огромная магическая сила. Они — заклинательные формулы для настроений. Гармония магичнее мелодии гораздо, без сравнения. Вот если бы провести параллель между простой, наивной психологией классического плана гармоний и новыми, моими гармониями с все усложняющейся психологией и магичностью...

Так изредка показывались нам отрывки из его работы. Целиком он еще пока не читал текста, а показывал кусочками, но кусочки эти были так многочисленны, что я думаю, что едва ли не весь текст был по этим кусочками перечитан в разные дни и вечера. Одновременно демонстрировалась и музыка...

Чаще всего Скрябин показывал начало «Предварительного действия». Это было нечто вроде стихийного бурного тремоло на каком-то фантастическом и очень сложном аккорде, гораздо более сложном, чем в начале «Прометея». Характер эпизода был тоже иной —

более порывистый, мощный. К сожалению, я не запомнил этой гармонии, а в его рукописях после смерти этого эпизода как раз не оказалось...

На фоне этого аккорда, тремолирующего и усиливающегося, кто-то должен был произносить начальные фразы его текста, как бы призывая и декларируя сущность всего последующего. А потом следовали трудные и сложные фанфары ослепительного характера, тоже на очень комплексных гармониях...

— Это такой смутный как бы шум, — комментировал он это начало. — И на этом фоне мне *нужно произнесение*. — Он сам пробовал показать, каково будет это произнесение, но у него не выходило, конечно.

— Это должен быть громовый возглас... Я не знаю, как его сделать! Он должен звучать оглушительно, а какой голос может так прозвучать? И в то же время это не должен быть ни в каком случае крик. Ну вот кому это поручить? Вот ведь сколько тут мелких вопросов возникает... Какой артист сделает это так, как мне надо? Ведь вот, например, Шаляпин, прекрасный артист, но он же так невероятно далек от всего этого настроения, он же ничего тут не поймет. А мне надо, чтобы это был не только понимающий, надо, чтобы это был почти посвященный, он должен быть вполне в курсе дела, а не простой пешкой...

Скрябин задумался.

— Этот вопрос с исполнителями меня больше всех волнует, — сказал он. — Вот и с движениями тоже... Кто мне это сделает так, как я того хочу. Ведь это все совершенно сырой материал, все эти танцоры наши — они ничего не знают в этом. А мне нужно сознание... Ведь нельзя же поручить это, например, какой-нибудь Карсавиной... Ведь это смешно. Вот разве только Федорова-вторая...

Федорова-вторая была артистка московского балета, жена известного режиссера П. Оленина. Она некоторое время назад появилась на горизонте Скрябиных, чтобы с него вскоре исчезнуть, как исчезали все женские фигуры, и от тех же причин. Она была в амплуа характерных и особенно оргиастических танцев. Александр Николаевич питал к ней симпатию потому, что она была теософка и понимала толк в астральных планах...

— Вот она могла бы кое-что!.. У нее есть оргазм в движении, такой захлебывающийся восторг. Но она не могла бы понять вот таких, нежных, растворенных движений, вот таких взоров — это не для нее... А правда, — спохватился он, — может быть, к ней обратиться?

Главное, что она ведь очень подвинута в мистическом развитии, что так редко. Но вот певцы, хористы, как с ними быть?!

Я был в затруднении, как помочь Александру Николаевичу в этом деле, ибо ясно было, что, конечно, того, чего он хотел, — он нигде не разыщет.

— Мне тут нужна помощь и советы. Вот вы как думаете? — допытывался он. — Может быть, мне надо какую-нибудь *школу открыть!* Только ведь я совсем в этом деле не понимаю, как это все делается... Как и где надо хлопотать по этому поводу.

— Можно было бы открыть школу, — мечтал Александр Николаевич, — и в нее принимать молодых людей, чтобы их именно воспитать в таком духе. Ведь эта школа должна быть не только художественная опять-таки — она должна быть настоящая эзотерическая школа, как в Индии. Нет, я чувствую, что мне придется действительно стать проповедником и учителем!.. В России это вряд ли возможно, тут сейчас начнутся цензурные условия, притом у нас к теософии относятся не совсем хорошо. Это надо в Англии сделать.

Он казался совершенно растерянным от избытка проектов и от обширности планов и не знал, с какого конца приступить к делу.

Я решил его успокоить указанием на то, что теперь, во время войны, вряд ли своевременно об этом думать, что вот война кончится, тогда можно подумать будет и о школе, и об эзотерическом воспитании исполнителей.

— У меня будет в «Предварительном действии» не храм, а такой особый зал. Я хочу это в Лондоне сделать, там найдутся деньги. И уже чтобы все было в нем приспособлено. Я хочу, чтобы был амфитеатр, спускающийся кругом ступенями... В центре будет *алтарь*, и кругом все в иерархическом порядке, самые все более и более не причастные, вплоть до, так сказать, «оглашенных»... Все должно быть крайне просто, предельно просто. Впрочем, можно было бы на худой конец ограничиться и простым залом, только его приспособить к этому.

Помню я очень хорошо один вечер, проведенный в этот военный год с Александром Николаевичем. Последние дни перед этим он очень много, ежедневно писал у рояля, видно было, что у него кипела творческая работа. В этот вечер мы долго сидели без него, и до нас в столовую доносились отрывочные звуки его «примеряемых» гармоний — те скудные данные, которые он, обычно столь целомудренный в звучностях при процессе композиции, доставлял нашему слуху.

Александр Николаевич появился поздно к нашему столу, он имел вид несколько усталый... В этот вечер я засиделся долго. Друзей никого не было — они разошлись раньше, Татьяна Федоровна скоро ушла спать, ссылаясь на головную боль. Мы играли в шахматы, и, кончив партию, я собрался домой, но Александр Николаевич меня остановил.

— Я вам хочу показать тут кое-что, — сказал он. Я знал, что это наверное что-нибудь из того, что он сегодня «насочинял». Мы пошли в темный кабинет, сохранивший еще следы только что брошенной работы.

Сидя у рояля, Александр Николаевич стал мне показывать эскизы «Предварительного действия». Тут было много уже несколько знакомого, были эпизоды начала, с «произнесением» на фоне тремоло. Затем Александр Николаевич стал играть что-то новое, «иное», мне незнакомое...

— Вот скажите, какое у вас впечатление! — говорил он, играя.

Это был, помню, довольно длинный эпизод несказанной красоты, в музыке которого я сразу уловил нечто общее с той самой знаменитой Прелюдией ор. 74 № 2, которая оставила во мне такое глубокое впечатление в прошлом сезоне... Это были таинственные, полные какой-то нездешней сладости и остроты, медлительные гармонии, изменявшиеся на фоне стоячих квинтовых басов... Я слушал с замирающим чувством... Там были какие-то совершенно необычайные переходы и модуляции... Впечатление было от этого, пожалуй, самое сильное из всего, что я слышал от Скрябина, сильнее и прежних впечатлений от Третьей симфонии, от Шестой сонаты, от «Прометея», от Прелюдии ор. 74...

— Это у меня когда появляется *смерть*, — сказал пояснительно и тихо Александр Николаевич. — Вы помните, я, кажется, вам читал эти отрывки, — он как раз мне их еще не читал, очевидно читал кому-нибудь из друзей и спутал. — Смерть-сестра, белый призрак...

Он тихо продекламировал в тишине:

Мой облик лучистый, мой облик сверкающий —

Твое отречение от жизни земной...

— Вот это *появление смерти*... Я еще не все тут закончил, там так дальше будет...

И он продолжал играть эпизод. Затем просил меня вновь держать в басу какую-то на этот раз уже не квинту, а какую-то сложную ком-

бинацию звуков и продолжал играть что-то все разрастающееся... Быть может, это было вообще лучшее, что дала его творческая фантазия. Это был какой-то колоссальный подъем, лучезарный, как в «Поэме экстаза», но более величественный и более сложный по гармониям. Даже были трели с группетами, напоминавшие такие же трели в конце «Поэмы экстаза». Какой общий тип имела эта музыка? Скорее всего можно было ее стиль определить как нечто среднее между прелюдиями ор. 74, Первой и Второй, иногда Четвертой — видимо, эти маленькие осколки именно родились в процессе композиции этих больших эскизов... Иногда было что-то напоминающее «Гирлянды» из ор. 73. Нежная, хрупкая звуковая ткань, в которой звучало какое-то острое, до боли знойное настроение... Скрябин все больше и больше увлекался сам, играя...

Мне казалось, что я попал в какой-то океан новых звуков... Многие было похоже на только что выше упомянутые его же вещи, но многое было совершенно внове... Эти «гармонии смерти» не выходили у меня из головы. Как будто отвечая моим желаниям, Александр Николаевич вновь вернулся к ним и снова проиграл весь этот эпизод с его волшебными гармониями... Самое новое, что было в этой всей музыке — это какая-то полная опрозраченность музыки, это какое-то полное обесплодение ее, отмирание даже того утонченного эротизма, который был у него ранее... Казалось, что попал в какое-то зачарованное, священное царство, где звуки и света как-то слились в один хрупкий и фантастический аккорд... И но всем этом лежал колорит какой-то призрачности, нереальности, *сонности* — такое настроение, будто видишь звуковой сон...

— Вот это у меня *волны*, — прервал звучащее молчание Александр Николаевич. — Помните:

Волны всбежные,
Всбежные вспенности...

Что-то в музыке этих волн, в виде медлительных и влажных фигурации, было общего с «волнами» же в Кашеевом царстве Римского-Корсакова — только там было простоватее, а здесь это было действительно волшебное царство...

Вот эти волны разрастаются, вот расцветает этот *мир*...
Все мы — единый ток устремленный...

— продекламировал он тихо. Затем видимо, перескочив в своих мыслях дальше — уже к концу замысла, он сказал:

— А вот тут подъем... Это будет лучше «Поэмы экстаза»!

Это было нарастание на глубоких и широких гармониях, из строения которых я заметил, что они были составлены из двух рядом стоящих трезвучий, на расстоянии полутона. Александр Николаевич, заметив, что я вглядываюсь в строение гармонии, сказал мне:

— Вы не смотрите, это надо слушать *ощущение*, я вам потом расскажу, как это сделано... Тут уже *близко к концу*... Затем будет *танец*... последний танец Экстаза...

Мы не заметили, как время шло. Было около одиннадцати часов, когда мы начали этот странный ночной сеанс. Вдруг дверь в кабинет из передней отворилась и показалась белая фигура... Она слабо вскрикнула и скрылась. Это была Татьяна Федоровна. Она думала, что Александр Николаевич уже давно один и импровизирует, и пришла его навестить, была очень удивлена, что я еще тут... Оказалось, было уже четыре часа ночи... Александр Николаевич побежал за нею.

Он сейчас же вернулся.

— Это Тася, — сказал он, — она думала, что я один, а так как она не была одета, то испугалась. Вы не уходите, Леонид Леонидович, я вам еще хочу показать...

По правде сказать, мне и без того не хотелось уходить вовсе. И я остался продолжать эту странную, полную новых звуков, фантастическую ночь, перед очарованием которой вряд ли устояли бы какие-нибудь иные, с иным содержанием ночи...

Я думаю, что тогда, в эту памятную ночь, Скрябин проиграл мне *все*, что он написал, *все*, что он, вернее говоря, «не написал», но сочинил. Тетрадь записей стояла на рояле, но он ею не пользовался. Вообще видно было, что только эмбрионы попадают в нее, эмбрионы еще в том состоянии, когда композитор не доверяет своей памяти и боится забыть пришедший ему в мысль оборот... Но когда различные эпизоды были уже прочно фиксированы, то Александр Николаевич не боялся их забыть: он тогда импровизировал свою ткань на фортепиано и помнил все, не нуждаясь в записи.

Меня поразила в этих эскизах их «фортепианность». Это не были, казалось, вовсе оркестровые эмбрионы... Все даже фигурации были типично фортепианны. Он играл эти эскизы как какую-то грандиозную и фантастическую по содержанию фортепианную сонату. Он говорил мне о хорах, которые будут петь — то тут, то там, о возгласах

иерофантов⁵⁰, которые будут произносить священные слова его текста, о сольных как бы *ариях* — но я не чувствовал этих звучностей в музыке: эта изумительная звуковая ткань не пела человеческими голосами, не звучала оркестровыми красками... Это был фортепианный, призрачными звучностями полный мир.

Скрябин вернулся в мыслях к эпизоду «смерти».

— Вы заметили, что это несколько похоже на мою Прелюдию? — спросил он. — Это, собственно, одно и то же, и эскизы даже были одновременно сочинены. Только тут это получает большее развитие — это тут очень большой эпизод, центральный по значению, потому что ведь этот Экстаз — это и есть *она*, Смерть, всеобщее уничтожение, воссоединение... У меня в этих набросках есть еще много общего с Четвертой прелюдией из последних, потому что и она тоже вместе сочинялась.

Действительно, в стиле гармоний было много общего с этой Прелюдией; в частности, общим было это причудливое соединение мажора и минора в одной гармонии, как бы тональной по значению, сочетание, которое казалось с первого раза очень даже жестким, но в котором потом можно было различить острую нежность...

— Вы не думайте, что впереди еще много композиторской работы над этим, — сказал он, — тут все почти *уже готово*. А что в тетрадке нет, это ничего, тут только наброски. Я кончу к весне все целиком, кроме инструментовки... А вот еще у меня там такая вещь есть...

И он опять играл, играл без конца, и не было конца этим эскизам, выраставшим один из другого...

Было часов пять, когда я ушел от Скрябина. Он провожал меня и запер за мной дверь. Долго мы еще говорили на лестнице... Он все волновался, как быть ему с исполнителями и со «школой», к обсуждению которой вернулся.

— За мной дело не станет, мое дело будет вовремя готово... А вот как другие — тут наверное будут задержки.

— Александр Николаевич, — спросил я его, — а вы не предполагаете световой симфонии в «Предварительном действии», как в «Прометее»?

— Нет, конечно, она будет, только несколько иная. Я хочу тут чтобы были *формы* движущиеся, чтобы фимиамы образовывали эти формы и чтобы света их освещали. И тут уже не будет прямого соответствия между светом и звуком, как в «Прометее». Тут будет не параллелизм, а контрапунктирование. Вообще у меня в «Действии» бу-

чет уже проведен принцип контрапунктирования. Музыка будет местами одного настроения, тогда как движение и даже текст будут совершенно иного... В этом контрасте будет особое ощущение... Помните, как у Вагнера в «Гибели богов» — там, кажется, это первый в мире пример такого контрапунктирования, когда Зигфрид выходит на берег к Гунтеру и в оркестре звучит мотив проклятия, тогда как в тексте все совершенно иное... Это дает огромное впечатление, и я тогда еще обратил на это внимание. Я же проведу это в еще более широкой форме...

— А что же Мистерия? — спросил я.

Скрябин несколько задумался, и мне эта задумчивость показалась странной...

— Я сначала хочу кончить «Предварительное действие», — сказал он как бы уклончиво. — Я когда работаю над чем-либо большим, то не умею уклоняться в сторону... С Мистерией придется подождать.

Я не мог не подумать при этом, что раньше он никогда не переставал «уклоняться» в сторону Мистерии... Это был первый случай, когда Скрябин как будто показался мне в первый раз реальным... не фантастом, не безумцем в своем деле и замысле Мистерии... Или он в самом деле решил, что Мистерия — невозможна? Мне даже стало несколько жутко при мысли об этом. Если это так, то эти последние дни и недели для него должны были быть временем величайших душевных мук... не так-то легко было расстаться с идеей, которая была для него жизненным стержнем. Неужели в самом деле «Предварительное действие» заменило в его представлении Мистерию? Неужели он наконец упал с неба на землю и решил действительно облагодетельствовать человечество не химерой, а грандиозным художественным произведением? Мне это казалось невероятным, тем более, что лицо Александра Николаевича, возбужденное от ночного разговора и игры, было спокойно-радостное и счастливое и не говорило ни о каких перенесенных страданиях... Я вспомнил, что он сам мне говорил:

— Я не переживу дня, когда осознаю, что *не могу написать* Мистерию. — И слова его звучали тогда вызовом...

Он был несомненно жив, стало быть — Мистерия еще была жива тоже. Он запер за мною дверь. И я до сих пор помню его позу и его улыбку при расставании...

На другой день, когда я пришел, нам обоим сильно досталось от Татьяны Федоровны «за позднее сидение».

Судьба Мистерии меня все-таки сильно интересовала «психологически». Я привык к фантазму Скрябина, привык видеть его прямолинейным, фанатичным сторонником своей идеи. Сдача им мистериальных позиций была бы огромным событием в его внутреннем мире. Конечно, если бы это было так, то все «друзья» единогласно бы приветствовали это, приветствовали бы именно потому, что тут обозначился бы реальный подход: из области возбуждающих фантазий он перешел бы в мир художественных осуществлений. Вопрос был чрезвычайно интересен и необходимо было выяснить, в чем же дело, чем объясняется его тогдашний уклончивый, необычайно уклончивый ответ о Мистерии. И я решил навести некоторые справки.

Из последующих разговоров кое-что выяснилось. Скрябин, видимо, сильно *рос* внутренне в это время, заметно перерастал свои собственные прежние мысли и мнения. Для меня и тогда было ясно, что Александр Николаевич все время был фотографической пластинкой, на которой довольно беспорядочно отпечатлевались разнопородные влияния, которые ему случалось испытывать от людей. И эти разнопородные влияния он стремился как-то переварить и привести в систему, которая должна была отличаться такой же огромной стройностью, как все, до чего касалась его рука в творчестве. Сначала воздействия общемистических идей буржуазного круга, отсветы поэзии модных тогда и новых тогда символистов, последний крик европейской моды в виде Ницше, потом Татьяна Федоровна, Шлёцеры, теософские влияния, философия «дам», потом московские новые друзья, непосредственное влияние Вяч. Иванова, Булгакова — все это перерабатывалось и давало отслойки в его психике. Очень возможно не без влияния некоторых новых знакомых мистического направления, первоначальный наивный, натуралистический и малопоследовательный мистицизм Скрябина стал как-то трансформироваться в более последовательный, в частности в такой, который не мог уже придавать такого решающего и центрального значения своей собственной личности, «эмпирической» личности. Видимо, именно в этом пункте произошел некоторый сдвиг, сущность которого только потом мне выяснилась.

Я всё-таки, скрепя сердце, решил поднять как-то разговор о «сроках Мистерии» с Александром Николаевичем.

Это было ближе к декабрю, как помню. Опять Александр Николаевич случайно был один, и опять я его застал, на этот раз в кабинете, за писанием в своей тетрадке, где были эскизы текстов.

Он заговорил сам о «Предварительном действии», которое, очевидно, сейчас было у него в психике на первом плане. Он заговорил о том, что он должен еще в нем овладеть синтетическим состоянием всех искусств. Мы перешли из кабинета в пустую гостиную, в которой только что его декадентская и удивительно неудобная «мягкая» мебель — на которой прямо от жесткости нельзя было сидеть, — стала понемногу вытесняться иными мотивами, между прочим, огромным и довольно безобразным турецким диваном, или «софою», на котором мы и уселись. Этот диван, я помню, был предметом особой гордости Татьяны Федоровны, которая очень страдала от неуютности своей «бельгийской» гостиной, мало приспособленной к русскому, в частности к скрябинскому, гостеприимству. Сев на этот самый диван, Александр Николаевич сказал прежде всего, что близок час, когда он наконец прочитает свой текст «друзьям-поэтам». Видимо, его волновал этот предстоящий ему момент, нечто вроде экзамена перед авторитетной комиссией на звание поэта. Около этого времени он написал Брюсову род стихотворного поздравления — в форме сонета. Я неясно представляю, почему это было именно Брюсову, но в форме сонета было явственное влияние Вяч. Иванова, претворенное и преломленное в его собственном стремлении к «ограниченным формам». Сонет этот он мне прочитал как пример того, что он теперь уже владеет не только просто рифмой, но и изысканными и строгими формами стихотворной речи.

— Знаете, Леонид Леонидович, мне сонеты представляются имеющими очень много общего с формами некоторых моих прелюдий. Даже прямо, если вычислить число тактов, то выходит такое же строение в четырнадцать строк. Кода как раз заполняет эти две лишние строчки...

— Меня теперь уже стих не страшит... Я теперь уже владею рифмами, и они не заставляют меня задумываться, — сказал он. — Но все-таки я как-то волнуюсь перед этим чтением. Вот *вам* я читаю как-то более просто, совсем не волнуюсь. Вы знаете, я просил их всех, я взял *честное слово* с них, что они мне скажут всю правду и если какие-нибудь недостатки есть, то укажут мне тут же.

А я вам прочту потом, когда они мне скажут... Но я ведь все-таки допускаю, что я не со всеми их мнениями могу согласиться... Как вы полагаете, Леонид Леонидович, ведь я *уже могу* иметь право, иметь свое мнение в поэзии? Есть вещи, в которых поэты опытнее и сведуще меня, но есть и такие, в которых им есть чему у меня поучиться,

в чувстве ритмов, в чувстве инструментовки звуковой. И я знаю, что они очень прислушивались к моим мнениям в этом деле... *Я буду защищаться*, я буду отстаивать свои позиции прямо с зубами, — прибавил он, точно опасаясь, что он будет слишком иметь вид экзаменуемого у «авторитетов».

И у меня там много такого, что надо отстаивать. Ритмы новые, слова новые, гармонии слов, затем, я очень настаиваю на *минимуме образов*... Вот такой густоты символов и образов, какую любит, например, Вячеслав Иванович, я совсем не признаю — она так отяжеляет чувство. У меня есть образы — *смерти-сестры, волны, луча*... Луч олицетворяет творческую волю, личность, поднимающуюся над общим уровнем... Но я не хочу этой постоянной густой аллегории. Я тут буду *здорово цепляться* за свое!

С поэзией дело я считаю сделанным, мне теперь надо работать над областью *движений*. Ведь у меня там будет очень сложная система движений, будут восходящие и нисходящие шествия — они символизируют инволюцию и эволюцию, падение духа в материю и обратное воссоединение. Тут большое значение будут иметь *одежды* — я хочу целую симфонию одеяний, и надо так, чтобы они изменялись в цвете. Может быть, часть световой симфонии будет именно в одеяниях...

Я почувствовал, что мечтания о Мистерии как бы полными ковшами переливаются им теперь в план Предварительного действия. И как бы желая укрепить меня в этой мысли, Скрябин продолжал:

— Я хочу, знаете, чтобы это было исполнение *строго эзотерическое*, чтобы *никого* не было посторонних, никаких слушателей. *В этом я не уступлю*... Только одни участники разных порядков, разных планов, от самых центральных, самых посвященных и до периферии, будут такие *иерархические слои* вплоть до центра...

— Вы знаете, Леонид Леонидович, — прибавил он, — что я *сам хочу дирижировать*, это моя роль в «Предварительном действии». Может быть, и оркестр тоже примет участие в движениях, в шествиях; этого во всяком случае не должно быть — такого сидения, как он теперь сидит, это ведь ужасно. Он должен жить в движениях, как и хор. У меня есть уже планы тех движений, которые должны свершать хоры и музыканты. Это почти танец...

— «Предварительное действие» ведь придется много раз исполнять, — продолжал он, — это ведь не так, как Мистерия, это все-таки художественное произведение, хотя в нем уже будет совсем *иное*, бу-

дет очень много *настоящей магии*, как, например, в богослужении... Не современном, конечно, теперь ведь это утрачено вовсе, осталась одна форма, а том *древнем* богослужении, когда еще в нем была настоящая мистика — богослужении прежних *рас*, атлантов и других... В нем будет мистика разбавлена некоторым символизмом, и это именно обусловит возможность многократного исполнения. Каждое такое исполнение *приготавливает* к заключительному...

Скрябин имел такой вид, точно он что-то хочет мне сказать, но не решается.

— У меня в «Действии» будут также и *вкусовые* ощущения, — сообщил он очень неожиданно.

Я сделал вопросительное лицо.

— Нет, в самом деле, будет *причащение* — это ведь и есть настоящее мистическое решение задачи о вкусовой симфонии, если так ее можно назвать...

— А когда же вы думаете положить сроки для Мистерии? — решил я спросить, думая, что момент удобный.

Скрябин имел таинственное лицо... Он несколько помолчал, потом сказал тихо:

— Сроки для Мистерии выяснятся из общих условий. Ведь *Мистерия сама должна созреть*... Вот сейчас война, это уже одно из предзнаменований того, что сдвиги там начались. Но кто знает, как пойдет дело дальше. Ведь материальность еще так сильна, ведь мы еще не дошли до середины, до нижней точки, до полного отпечатления духа на материи — это впереди, а Мистерия знаменует уже завершение кривой, ее поднятие... Ведь не я делаю Мистирию, я только знаю, что Мистерия должна быть, что она будет, я сообщаю о ней и содействую ей... «Предварительное действие» есть одна из форм этого содействия, так же, как и мои музыкальные сочинения, ими пробивается что-то в мире, производится какое-то ускорение процесса, все это приближает Мистирию. Уже «Прометей» или Седьмая соната приближают Мистирию, а «Предварительное действие» очень сильно ее приблизит...

Он замолчал, потом продолжал:

— Я раньше думал, когда был *вроде ницшеанца*, таким сверхчеловеком, что я один все сделаю, что это моя личность все свершит. Но ведь моя личность отражена в миллионах иных личностей, как солнце в брызгах воды... Их надо соединить, эти брызги, надо собрать личность воедино — в этом и задача, в этом и назначение искусства.

Получится *единая соборная* личность. Сколько времени для этого потребуется, трудно сказать.

Я как-то не узнавал его в этих речах. Как будто прежний Скрябин, этот самонадеянный индивидуалист до мозга костей, «деспот», который чуть ли не насильно желал заставить мир испытать всеобщую смерть и подвергнуться катаклизму, — как будто он был заменен другим каким-то более глубоким, более вдумчивым и менее индивидуалистическим...

— Конечно, Мистерия — это *мое дело*, потому что мне оно было открыто, а это уже доказывает, что оно мною и должно быть свершено. Но ведь что значит мое? Моя эмпирическая личность ведь не покрывает моей личности вообще... Я ведь в своем земном сознании до преобразования, до посвящения, если хотите, не могу даже знать ничего определенного о том, что такое я. Я и так *слишком много* об этом знаю. Мое сознание вмещает сознание моих современников, но оно не прекращается даже с уничтожением моей эмпирической личности.

— Что же вы думаете, что вы будете иметь что-то вроде перевоплощений? — спросил я, желая иметь конкретные ответы.

— Если хотите, да. Я не знаю этого, но могу предполагать, что то дело, которое я задумываю, не покрывается *одним* существованием. И было бы смешно это предполагать, что *такое* дело может зависеть от тех ничтожных случайностей, которым подвержено наше существование. Конечно, оно от этого не зависит!

Он был очень серьезен во время этого разговора, который дал мне очень многое. Было ясно, что случилось именно то, что я думал, что Скрябин сдал частично позиции Мистерии, сдал, *формально не уступив ничего*, а как бы расширив только свое толкование *себя самого*. Теперь он мог как бы расплачиваться с человечеством своим мессианством не в настоящем своем, а в каком-то ином, будущем существовании. Он оставался мессией, но в потенции, он был одним из готовящихся перевоплощений мессии — в этой новой редакции...

— Я от вас раньше никогда не слышал о метампсихозе⁵¹, — сказал ему я, сохраняя все еще вид глубокого удивления, который заметил и Александр Николаевич. Мы вдвоем имели вид объясняющихся об очень важных и «не совсем приятных» материях...

— Я раньше не занимался этими вопросами, — отвечал Скрябин. — Но ведь это же *основная доктрина оккультизма*. Ведь учение о перевоплощении было скрыто руководителями человечества в определенную эпоху, именно в греко-христианскую эру, а теперь оно по-

немногу вновь приоткрывается. Ведь вы знаете, что четыре пятых человечества в настоящее время исповедуют религию перевоплощения. Есть люди, чье сознание простирается на несколько жизней, некоторые помнят прошлые свои жизни, другие предвидят будущие. И оттого, что мы не привыкли видеть в нашем сознании сознание иных наших жизней, тут часто бывает очень трудно ориентироваться, иногда воспоминания прежних жизней принимаются за воспоминания текущей, только забытые, а иногда предчувствие будущих жизней рассматривается как воля в настоящей. Великий дух, который есть как бы центральная личность, перевоплощался много раз, бывая каждый раз великой личностью человечества. Его тождество с собой удостоверяется и личным его чувством, и некоторыми числовыми совпадениями, — таинственно закончил он, а я вспомнил при этом невольно то большое значение, которое иногда, как бы шутя, а на самом деле серьезно, Александр Николаевич придавал тому факту, что он родился 25 декабря, в день Рождества Христова.

Я понял, что более точно ставить вопросы было уже нельзя, что видимо, Александр Николаевич уже кое-что решил в глубине души и в интимную минуту это вырвалось у него в разговоре, именно что *возможно*, что он хотя и Мессия, но еще не в конечном своем воплощении, а в одном из последних, может быть — в *предпоследнем*. Оттого у него такая была уверенность в том, что он свершит это дело Мистерии, — это была уверенность близкого предчувствия. На это его навело, возможно, и то, что он здравым смыслом видел, что медленно слишком готовится ему почва для его мысли, и то, что слишком угнетала его творчество это постоянно висящая над ним тягота сознания своей обреченности, своего обязательства что-то свершить: он загипнотизировал себя своей мыслью до того, что уже сам страдал от своей фантазии, и ему надо было несколько разрядить силу своего собственного гипноза, чтобы мочь спокойно работать над реальными художественными заданиями. Он так нередко говорил мне, что его все время что-то грызет, сознание какой-то ответственности, сознание того, что кто-то за ним стоит и смотрит, чтобы он не терял зря времени «на пустяки», то есть на писание художественных произведений. Его истинной задачей была, в его представлении, только Мистерия, а все остальное было каким-то баловством, отвлечением от цели, и он угрызался совестью, что отходил от исполнения своего долга. Это было, видимо, настолько тяжело, что стало невыносимым. И ему понадобилось сделать ряд усилий мысли, чтобы

освободиться от этого, им же созданного, кошмара. Он вышел тем, что подставил вместо Мистерии «Предварительное действие», которое должно было только «приближать» к Мистерии, а свое собственное существование продолжил еще на несколько жизней, хотя бы и гипотетических, оставляя за собою как бы всю полноту мистериального замысла и его выполнения. Выходу этому нельзя было отказать в той схематичной логичности, которой всегда Александр Николаевич отличался: этот выход был вполне в духе индуизма, он был последователен как мистический, ибо для мистика, конечно, было странно придавать такое исчерпывающее значение своему данному бытию. Но в глубине души он все-таки *надеялся*, видимо, что он успеет это сделать в настоящей жизни. И эта надежда была его больным местом. Я потому не хотел дальше расспрашивать...

Больше мы не имели с ним столь углубленного разговора о Мистерии. Но в мимолетных разговорах его позиция как будто потом сбивалась: иногда он говорил как будто опять по-старому, как бы предполагая, что Мистерия произойдет чрез пять-десять лет, иногда не говорил вовсе о сроках, иногда же мне, слышавшему уже от него этот разговор, казалось, что вообще уже для него вопрос о границах «эмпирической личности» не существовал, что он, как всегда наивно и примитивно-сильно поверил в эту для него новую и свежую идею метампсихоза, как раньше он так же стремительно уверовал в другие стороны открывшегося ему теософского вероучения, — и потому уже не беспокоился, как раньше, что «не успеет».

Вскоре состоялся этот самый «экзамен» перед сонмом поэтических друзей. Александр Николаевич прочел им свое писание, прочел в том виде, в каком оно было к этому времени, то есть, в сущности, еще в виде, далеком от окончательной редакции.

Друзья выслушали и должны были сказать ему чистосердечное впечатление. Конечно, они были слишком умны, чтобы поступать так. Рецензия их была так сложна, что даже менее наивный человек, чем Александр Николаевич, не разобрался бы в том, что это, написанное им — хорошо или плохо, а Скрябин, все-таки в своем собственном представлении уже считавший себя поэтом и даже выше поэта и всегда склонный принимать более положительные оценки, чем отрицательные, — принял это за абсолютную похвалу.

Вряд ли это впечатление, как мне пришлось потом судить из очень многообразных источников, было столь благоприятно для Скрябина-поэта. Поэты, конечно, были настолько поэты, чтобы видеть непоэ-

тичность многих моментов текста и что-то основное в нем, что, с одной стороны, как-то удивительно сливалось с личностью Скрябина, а с другой — как-то очень плохо мирилось с художественностью.

Александр Николаевич мне сказал об этом уже в несколько торжественной форме.

— Ну, — сказал он, и его лицо было радостным, когда я в этот день или вечер входил в кабинет, — ну, вы меня поздравьте — я экзамен выдержал. Они сделали мне несколько замечаний технического свойства, но в общем я увидел, что я был совершенно во всех подходах прав и что я теперь уже овладел...

— Больше всего я не хотел, чтобы это была снисходительная критика. Вы знаете, — напомнил он мне, — что я взял с них честное слово, что они *все* мне скажут. Я совсем не хочу, чтобы на меня смотрели как на дилетанта, который взялся позабавиться стихами. Мой текст должен быть *на той же высоте, как музыка, ни на йоту ниже*. Я не хочу помириться даже на Вагнере, все-таки ведь у него есть разница — вы не находите? У него все-таки текст куда ниже музыки...

Что мне было говорить ему, этому доверчивому взрослому ребенку с ясным взором? Сказать, что у него то же, что у Вагнера, только еще больше — значило его отпугнуть теперь от себя, быть может, навсегда. Александр Николаевич не любил *резких* разноречий с собою. Передо мною был резкий пример только что сказанного. Н. С. Жиляев, один из ближайших его друзей и один из наиболее искренних его поклонников, пришел к нему и застал его едва ли не в момент заканчивания им какой-то существенной части этого текста. Со своим радостным и доверчивым лицом Александр Николаевич сообщил, что закончил текст и предложил ему прослушать отрывки. Но Н. С. Жиляев, скептик по отношению к поэзии Скрябина и чрезвычайно прямой, недовольно буркнул ему:

— Бросьте пустяками заниматься! Писали бы лучше сонаты!..

Александр Николаевич так и сел. Его хорошее настроение мигом исчезло, хотя он ничего не сказал. Конечно, он не стал читать отрывков, и скоро Н. Жиляев убедился, что его прямота не привела к хорошему результату. Атмосфера стала сразу натянутой, Скрябин «закрылся», замкнулся и обратился в того холодного, далекого джентльмена, каким он бывал по отношению к незнакомым. Этот слишком прямой разговор дорого обошелся Жиляеву: они не видались с Александром Николаевичем вплоть до его смерти...

Я знал, что психология Александра Николаевича была такова,

что ему *прямо* нельзя говорить, ему надо было если и сказать что, то обиняками, обходными путями, чтобы ему казалось, что *не ему сказали, а сам он так подумал*. Я думаю, что поэты-мудрецы именно так и поступали. Они говорили Александру Николаевичу, что все отлично, даже гениально, изумительно, но давали его мыслям направление к недостаткам, чтобы он сам их как-то призаметил. Они были правы...

Александр Николаевич верил в то, что я — на его стороне всецело, и был в этом прав. Хотя я и признаю теперь, что «Предварительное действие» — неудавшееся поэтическое произведение, но тогда я искреннейшим образом желал, чтобы оно было самое лучшее, чтобы оно действительно было достойно той музыки, в которой я уже был убежден, что она будет гениальна...

Скрябин даже не спрашивал меня, хочу ли я слушать, сел в свое раскидное кресло и стал мне читать текст, «одобренный» поэтическим синедрионом. В первый раз я прослушал от него действительно огромную порцию его стихов — несколько помню, он мне прочитал *все*, с теми выпусками, которые обуславливались неготовностью данных мест.

— Я вам прочитаю, а вы мне тоже скажите, как вам кажется. Я уже прочел Алексею Александровичу и доктору...

Он заметно нервничал. Вошла Татьяна Федоровна, но он почему-то сказал, обращаясь к ней:

— Тася, я вот сейчас хочу прочитать Леониду Леонидовичу текст.

— Так что же, Саша, значит ли это, что мне надо уйти? — спросила та.

— Нет, нет, почему? — говорил Скрябин нерешительно. — Но ведь ты уже знаешь все, разве тебе не надоело?

Татьяна Федоровна, по-видимому, поняла, что ему хотелось быть со мною вдвоем, а с другой стороны, видимо, боялась, как бы с моей стороны не последовало «резкой критики», которая бы моментально испортила Александру Николаевичу все его отличное и работоспособное настроение...

Мы остались вдвоем, Александр Николаевич пересел в стул, сказав неопределенно «мне тут удобнее», и начал.

— Тут, значит, вы знаете — это начало, возгласение, помните тут аккорд тремоло, с фанфарами труб, потом вот так.

Он стал читать первые строфы текста. Читал он тихо, несколько торопливо, слабо скандируя стихи и с какой-то странной, несколько *робкой* улыбкой на лице, читал каким-то *тающим* голосом, останавливаясь с любовью на том, что ему самому нравилось.

**Еще раз волит бесконечный
Себя в конечном опознать.**

— Это не звучит рассудочно, Леонид Леонидович? Мне хочется избежать всего, что напоминало бы так или иначе рассудочную поэзию, философское творчество...

Он читал, останавливаясь на таких своих новых словах, как «любовийный», «молнийный», на своих новых ритмах...

**Мирами дышит бесконечность,
Объяли звоны тишину.**

Это ему особенно нравилось. Несколько раз он прочитал это.

— Тут у меня будут звоны рождения, я вам играл их, помните?

— А тут у меня паузы в стихе... Этого никогда раньше в поэзии не было. Поэты не знают, что такое *точная* пауза. Вы знаете, мне пришлось им объяснять.

Впрочем, я вам сначала сплошь все прочитаю, а затем уже скажу комментарии.

И он стал читать «сплошь». Я не преувеличу, если скажу, что от чтения этого у меня осталось впечатление подавляющее, и в хорошем и в дурном смысле. Это было чрезвычайно утомительно прежде всего, ибо поэма была все-таки весьма длинна и, несмотря на кажущееся разнообразие ритмов, чем-то чрезвычайно однообразна. Иногда ощущалось острое чувство досады на некоторые обороты, в которых так ярко сказывалось именно то, что каким-то местом Александр Николаевич вовсе не понимал антипоэтичности своего языка. Масса отглаженных рифм, множество того, что можно было назвать «банальностями», — такое было мое впечатление, которого я старался не выдать. Но среди этого всего, среди этой массы явных промахов, недостатков, какой-то поэтической иррациональности вдруг попадались образы, полные захватывающей красоты, образы властные, прямо высокохудожественные, стоявшие в каком-то соизмеримом отношении с его музыкальными звуками. Я отдыхал на этих моментах, но странное дело, мне казалось, что сам Александр Николаевич далеко не всегда видел лучшее именно там, где я, и ему часто нравились как раз моменты, в которых была и рассудочность, и схематичность, и какая-то банальность образов. Наверное, эти «любимые» им моменты были именно те, над которыми он дольше работал, которые он, так сказать, выстрадал в своих мыслях и выносил в своем нелегком творчестве. Подъем рос к концу, и, по правде сказать, в самом конце

этой громадной поэмы я ощутил настоящую силу, хотя моя объективность позволила мне видеть, что в этом огромном впечатлении участвовали не только поэтические слагающие, но и весь любимый мною облик Скрябина, и чувство его музыки, и обаяние впечатлений от его музыки, отрывки которой я знал, и какая-то странная родственность типа этих стихов с самой музыкой Скрябина...

Когда он кончил, я почувствовал такое же утомление, какое некогда испытывал после прослушивания «Поэмы экстаза» в оркестре...

Александр Николаевич тоже казался сильно утомленным. Но тем не менее он сказал:

— Теперь я хочу остановиться на некоторых моментах. Хочу вам объяснить тут кое-что. А только скажите мне, какое ваше впечатление, нет ли рассудочности в этом, не кажется ли это слишком отвлеченным, не живым? Тут многое еще будет переделываться, меня это вообще еще не удовлетворяет. Это все еще наброски, и тут в конце концов очень многое будет иначе.

Я ему сказал одно общее замечание:

— Почему, Александр Николаевич, вы выбрали для своей поэмы такие стихотворные размеры, определенно ритмованные? Не казалось ли вам, что ввиду величественности замысла, его абстрактности, именно ввиду философского характера всей этой поэмы надо было бы выбрать более монументальные формы изложения, какими-то строфами, вроде ритмованной прозы Библии или языка Ницше?

Александр Николаевич задумался.

— Мне почему-то в голову это не приходило, — сказал он. — У меня были в голове преимущественно образцы определенно ритмованной поэзии. Но в самом деле иногда для некоторых моментов, быть может то, что вы говорите — совершенно верно. У меня ведь в конце вот уже как раз рифма исчезает...

Я чувствовал, что не потому он не взял таких размеров, что не знал их, а потому, что настоящей монументальности не было в его мыслях, в его чувствах и настроениях. И я вспомнил, что именно какой-то необычной «легкостью», если угодно, каким-то веселым быстрым темпом была написана вся эта поэма, что-то «балетное» было в ней. И недаром так много там говорилось о танцах. Танец в начале, когда «сам Бог» танцует, танец в конце, когда танцует уже весь мир. И мне почему-то представилось, что если ему суждено написать «Предварительно действие», то в общем впечатлении это будет что-то вроде балетного спектакля...

— Многое тут вовсе неудачно, — сказал он, как бы извиняясь. — Вот, например, эпизод этот, который я называю «эпизодом богоборца». Он процитировал:

**И только девы, пока незрелы,
Смягчают ужас моих поэм.**

— Да, это действительно неудачно! — сказал я.

— Вы находите? — быстро спросил Скрябин, и мне почему-то показалось, что ему неприятно мое быстрое согласие на «неудачу» этого эпизода. Вышло так, что он сам мог себя критиковать, но мне надлежало его защищать от его же собственных нападок.

Он начал перечитывать более медленно, чем обычно (обычно он читал в довольно стремительном темпе, отчего танцевальность или балетность впечатления усугублялась). Так он прочел все начало поэмы. Опять мое впечатление теперь не изменилось: были красоты и не было техники. Я заметил одно явление — рифма стесняла его, и очень часто почти всегда строфы «до рифмы» были и образны и обладали внутренней силой, а присочиненные строфы с рифмами к предыдущим были уже несравненно слабее и тусклее...

Я решил, что надо все-таки отметить положительные стороны, замеченные мною. Я сказал, что некоторые моменты я считаю совершенными с точки зрения достижений. Как на примеры указал на эпизоды характеристик «гор», «пустыни», на конец поэмы. Видимо, Александр Николаевич был доволен моей критикой.

— Все это еще будет много раз переделываться, — повторял он. — Меня только волнует то, что самое исполнение застревает из-за войны. Ведь раньше конца войны ничего нельзя будет предпринять, ведь — просто *денег не будет* ни у кого, а тут такие расходы! Все это расстраивается у меня — и путешествие в Индию, и вообще то, что мне нужно. Мне необходимо поехать в Лондон, чтобы все там устроить, а теперь никак не проедешь...

— Разве вы не оставили мысли об Индии, Александр Николаевич? — спросил я его.

— Мне не реальная Индия нужна, Леонид Леонидович, — отвечал он, — а мне нужен некоторый толчок вперед. Ведь что такое Индия? — это не географическое же понятие. Индия существует как некоторая идея, вот ее мне надо ощутить, поехав туда... Конечно, я знаю, что реально там ничего нет такого — что там теперь англичане,

купцы, железные дороги, магометане, — но я знаю, что я за этим прочту то, что мне нужно. Я убежден, что мы, европейцы, больше знаем и чувствуем Восток, чем те, кто на востоке. Я больше индус, чем настоящие индусы...

Из этой сбивчивой фразы было очень трудно понять, зачем же он в таком случае едет в Индию...

Александр Николаевич встал с кресла.

— Я вам покажу, какие я заготовил тетради для «Предварительного действия». У меня там будет оркестр еще больше, чем в «Прометее». И кроме того, там несколько хоров, солисты... Вот мне пришлось склеивать партитурные листы. Хотя Борис Петрович* обещал мне по заказу сделать нотную бумагу в семьдесят строк.

И он вытащил из письменного ящика что-то действительно огромное. Это были склеенные по два партитурные листы в тридцать строк. Получался, таким образом, фолиант в шестьдесят строк.

— Правда, хорошенькие? — спросил он, улыбаясь. — Только очень неудобно писать на них, очень они длинные...

Эту зиму как-то реже я бывал у Скрябиных и еще реже заставлял его. Причины были разные. Одна из причин его частых отсутствий было постоянное концертирование, находившееся в связи с желанием заработать деньги для предстоящей поездки в Индию, которая оказывалась довольно драгоценной. Пришедши к нему после довольно (относительно) долгого отсутствия на Святках 1914/15 года, я увидел в нем необычную для него печаль. Он казался не такой радостный, как всегда.

— Что это с вами, Александр Николаевич, вы нездоровы? — спросил я.

— Нет, — отвечал он. — Вы что-то у нас так давно не были? Вот с войны все вести нехорошие... Доктор говорит, что война продолжится еще не меньше года, а может быть, и больше... Ведь это ужас! Что же тогда мне делать? Ведь мне же совершенно немыслимо ждать так долго!

Он имел такой вид, что даже «возмущен», что его работа стоит из-за такого события, гораздо «менее существенного», как война...

* Б. П. Юргенсон.

— Притом в самом деле я начинаю волноваться... Ведь это что-то затаенное. Знаете, ведь Алексея Александровича опять призвали переосвидетельствоваться... Доктор говорит, что его скоро отправят на фронт. Притом *ведь нас бьют!*

Я сказал ему, что война наверное действительно кончится не раньше как через два года. Скрябин содрогнулся...

— Это *скандал!* — Он понизил голос. — Притом и жизнь становится труднее, Леонид Леонидович. Я начинаю несколько разочаровываться в предсказаниях Александра Николаевича [Брянчанинова]. Пока что-то немцы побеждают. А что у нас делается... Он же рассказывал Бог знает что — вы слышали?

— Вы знаете, что у меня отец скончался? — прибавил он после паузы. Я этого еще не знал.

— Как, где?

— Он уже до Рождества скончался. Я по этому поводу несколько расстроен, хотя у меня, вы знаете, с отцом не было тесных отношений. Как раз, впрочем, последнее время мы как-то больше научились понимать друг друга... Вы помните его?

Я помнил его только по тем редким визитам, которые он наносил своему сыну.

— Он ведь очень, очень *далек* был от искусства, вообще от моих планов, — сказал Александр Николаевич, как бы извиняясь. Но видно было, что все-таки его эта смерть как-то, с какой-то стороны потрясла, а еще более в связи с общим пессимизмом событий вокруг. Оказалось, что и его сводный брат, сын скончавшегося только что отца, погиб на военном фронте. Война уже тяготила его дух своей гнетущей длиной и ужасом, который доносился и до нас.

За вечерним чаем много говорили о Петербурге, Брянчанинов привез питерские сплетни «из сфер». Сплетни были ужасны и мрачны. В них говорилось и об измене, и еще более о пресловутом Распутине. Александр Николаевич передернулся с отвращением...

— Ведь если бы он был действительно мистиком, если бы он чувствовал что-нибудь... этот Распутин! Это было бы тогда ничего. Это был бы тогда все-таки какой-то *экстаз*, в этом даже мог бы быть настоящий оргазм...

— Может быть, он и есть действительно мистик! — сказал один из «мистических друзей». — Ведь про него определенно говорят, что у него необыкновенный взор, что он прямо гипнотизирует.

Татьяна Федоровна запротестовала.

— Какой там взор, полноте!.. Отвратительный грязный мужик, действующий на самые низкие инстинкты, вот и все. При чем же тут мистика?.. Я не понимаю, Саша, как ты можешь защищать...

— Я вовсе и не защищаю, — говорил Александр Николаевич. — Для меня только важно, что есть какое-то устремление к мистическому, какая-то жажда чудесного, но эта жажда направляется совершенно по ложному пути. Ведь стремление к экстазу и оргазму совершенно закономерно...

— Просто плут, шпион немецкий, — решительно проговорил доктор.

Он был в состоянии крайнего пессимизма, как, впрочем, и все другие. Александр Николаевич мучился, по-видимому, еще тем, что из-за постоянных концертных поездок у него почти не оставалось времени работать ни над отделкою текста, ни над музыкой «Предварительного действия».

— Поймите, совсем у меня времени нет, — жаловался он. — При этом утомляют эти постоянные поездки. Мне надо засесть как следует, а я все не могу.

Интерес его к войне уже совершенно ослаб. Он только с нетерпением ждал ее окончания, чтобы можно было исполнить «Действие». И как-то замолкли и патриотические разговоры, и мистические соображения о значении войны в качестве какой-то ступени для Мистерии. Реальный ужас войны и грандиозность примененных средств истребления произвели впечатление на Скрябина. Он стал менее теоретичен в отношении к этому явлению.

После этого визита Александр Николаевич опять на долгий срок уезжал из Москвы в Петербург, концерттировать. Как-то я почувствовал, что события начинают отучать меня от скрябинского мира, потому что все-таки в его отсутствие там бывать было вовсе уже не так интересно.

Весной как-то я с Татьяной Федоровной попал на концерт молодого пианиста А. Боровского, который играл, между прочим, 12 этюдов Скрябина ор. 8. Мы, привыкшие всегда только разочаровываться, когда слушали разных исполнителей Скрябина, на этот раз были приятно удивлены и даже поражены: молодой пианист, оказалось, в высшей степени технически совершенно и, что особенно важно, с настоящей «нервной техникой», которая тут так необходима, сыграл эти этюды, в том числе сыграл прямо великолепно последний, знаменитый *dis-moll*-ный и «*alla ballata*» *gis-moll*'ный.

Неоднократно мы многозначительно переглядывались с Татьяной Федоровной. Концерт был в Большом зале консерватории. После антракта или, кажется, после всего концерта мы пошли к Боровскому, которому Татьяна Федоровна сказала массу приятных вещей относительно его исполнения. Она была очень счастлива, что найден пианист, который как-то постигает этот звуковой мир.

— Правда, это совсем мило, совсем удачно? — говорила она мне, несколько «скрябинскими типами выражений». Александра Николаевича в это время не было в Москве.

Боровский выразил, помню, тогда желание, чтобы посетить Александра Николаевича и сыграть ему эти вещи, получив указания более детальные.

— Да, это совершенно необходимо, — сказала Татьяна Федоровна. — Вот Александр Николаевич вернется скоро, тогда вы приходите.

Когда Александр Николаевич вернулся, ему немедленно было сообщено, что «найден пианист». Скрябин был очень рад, но тем не менее по каким-то обстоятельствам намеченное свидание его с Боровским так и не состоялось... Александр Николаевич был вообще ленив на этого рода дела: его угнетало прослушивание и делание поправок. Надо было быть довольно настойчивым теперь, чтобы получить у него указания. Притом он только на короткое время опять был в Москве и не смог уделить минуты Боровскому. Так ему и не пришлось его прослушать вовсе. Мне казалось, что в этом нерадении о пианистической своей школе было и нечто от того, что вообще Александр Николаевич не хотел считать своей задачей и своей миссией эту фортепианную часть своего творчества. Она в его представлении не стоила особых трудов. Все мысли его были в ином. Как-то все мучительнее и навязчивее обращался он мыслями к своему «Предварительному действию», а точно нарочно, начиная с января обстоятельства складывались так, что не было почти ни одной недели спокойного житья — все разъезды. Что это было так, что мало времени мог уделить Александр Николаевич творчеству, что, может быть, и общая атмосфера войны уже его настолько тяготила, что как-то парализовала его порывы, — показывает то, насколько мало умножились его эскизы за это краткое для него первое полугодие 1915 года. Та тетрадка эскизов и те тетради текстов, которые всем нам были так хорошо знакомы, почти не изменились за это время.

Я долго не навещал Скрябиных этой весной. Военное время создавало более тяжелые условия жизни, приходилось много работать, работа была вечерняя в редакции, даже часто ночная. Все вечера были заняты концертами или редакцией, а пропускать их я уже не имел возможности, как ранее, ибо деньги становились все нужнее и нужнее. Страшное напряжение нервов, вызывавшееся войной и ее отзвуками, требовало какого-то постоянного раздражения, после редакции и концертов я не мог, как прежде, спокойно идти к Скрябиным и пребывать в его иррациональной атмосфере так просто, как ранее, — эта атмосфера становилась в своей страшной утонченности все более и более диссонирующей с грозной и ужасной реальностью... Это были причины, почему стали возможны для меня пропуски, как этой весной, ранее совершенно для меня немыслимые — *в две недели...*

Две недели я не был у Скрябиных. По отношению к самому Александру Николаевичу это было даже больше, ибо он уезжал в Питер концерттировать, давал там концерты и я не видал его почти месяц. В городе были расклеены афиши о его предстоящем концерте благотворительного характера, по которым я узнал, что Александр Николаевич, очевидно, вернулся, и я все собирался зайти, что теперь мне было еще труднее ввиду того, что я жил теперь далеко от Скрябиных — на Мещанской, и телефона у меня в квартире не было, был только на подъезде.

Числа девятого, не помню в точности, меня вызвали к телефону в подъезде. Звонила Е. Ф. Гнесина и сообщала о том, что Александр Николаевич серьезно болен, что он заболел, вернувшись из Питера, и что у него «рожистое воспаление», как мне передали — на лице... Но что меры приняты. Опять мне не пришлось в этот день зайти, да я и не очень хотел беспокоить Скрябиных, зная, что он болен, а о степени серьезности болезни и мысли не было. На другой день я был уже испуган, прочитав в «Утре России» заметку, видимо составленную В. Держановским, о «серьезной болезни Скрябина», из-за которой его благотворительный концерт откладывается... Я поехал сейчас же к ним. Уже войдя в переднюю, я сразу понял, что положение гораздо хуже, чем можно было предположить, — в кратких словах мне объяснили историю болезни и ее характер: карбункул на верхней губе, на том же месте, как был в Англии. Все друзья, кроме Жиляева, который ничего не знал, и Шперлинга, который был на фронте, были тут: Подгаецкий, доктор; потом приходил, помню, Вяч. Иванов, жена

которого старалась где-то достать дрожжей для больного, каких-то особенных пивных дрожжей, которые тут же фигурировали. Ждали М. Гагарину и В. Лермонтову. Александр Николаевич лежал в спальне, я его сразу не мог видеть, в его кабинете была необычная хаотическая картина, — растерянность чувствовалась на лицах всех. «Это не простая болезнь», — почему-то показалось мне сразу, какое-то страшное чувство, помню, сразу шевельнулось во мне, и я поймал себя на каких-то помимо моей воли явившихся мыслях о том, что как же это я буду писать некролог о Скрябине в газету. Я гнал от себя эту ужасную мысль, но почему-то она все лезла в голову...

Татьяна Федоровна вышла расстроенная, в белом халате сиделки, но крепившаяся, я удивился ее огромному присутствию духа — на ее лице не было выражено того беспокойства, которое можно было ждать по серьезности положения. Богородский рассказывал мне долго о болезни. Александр Николаевич спал.

— Он не обратил внимания на этот прыщ, Александр Николаевич, — говорил доктор, — ведь такой же был у него в Лондоне, точно такой и на той же губе. Ну, а как температура вскочила, он забеспокоился, мне показывать, я смотрю — батенька мой — дело-то серьезное!

— Цвет, цвет-то был нехороший очень, я никогда таких и не видал даже: он понимаете, не красный, а почти лиловый, такой как бы с огнем. И температура 40...

Как-то сквозь какую-то дымку я видел входивших и выходивших лиц: тут мне попала на глаза фигура тетушки Любовь Александровны, с ее доброй и озабоченной физиономией.

— И как это он схватил такую гадость, ведь такой он чистоплотный всегда был, так боялся всяких этих гадостей, бацилл, микробов... и вдруг такую схватить, — заговорила она.

Пришел Вяч. Иванов, и ему опять доктор говорил то же самое, как и мне, видимо, уже не в первый раз ему приходилось рассказывать это. На глаза мне попался Подгаецкий, который играл большую роль, помогал по медицинской части и был тоже в белом балахоне...

Какие-то длинные и неопределенные часы шли в этом странном мучительном и беспокойном состоянии. Я чувствовал, что суеверное чувство закрадывается в меня, мне было странно видеть себя здесь в такой необыкновенной, страшной обстановке, при этом еще было какое-то сознание своей полной ненужности и беспомощности. Я почему-то подумал о войне и о том, что Скрябин говорил о страданиях и о

том, что в них есть наслаждение... Как все это было страшно и наивно перед тем, что *могло* случиться...

Рояль был открыт, и на сложенном пюпитре виднелась рукопись «Предварительного действия» — та самая, которую он мне тогда играл, эта большая белая тетрадка с нотами карандашом. Рояль, видимо, не был закрыт тогда, в минуту первых смятений.

Мы сидели как в ожидании какого-то суда, чего мы ждали, были ли то известия из той комнаты, где он... пока еще спал только? Или чего-то иного?..

Скоро Татьяна Федоровна в белом халате и с твердым лицом мне сказала, что Александр Николаевич проснулся, что если я хочу его видеть, то можно, но на минутку, чтобы его не волновать и не утомлять. Я пошел за нею в комнату, в эту спальню, в которой я раньше так редко бывал, почти никогда... и она мне казалась совсем новой и странной. Две большие кровати стояли рядом, маленький столик у ног одной из них. В полумраке я заметил большую фигуру В. Н. Лермонтовой, потом — что-то делающего и шепотом говорящего Подгаецкого, доктора... На кровати я увидел Александра Николаевича.

Он был с большой широкой белой повязкой, закрывавшей почти все лицо, его нижнюю сторону. Ни бороды, ни усов не было видно, выглядывали только одни глаза, в которых можно было прочесть страдание... Но он казался спокойным. Он заметил меня, и его глаза улыбнулись как будто.

Я подошел к кровати, и он подал мне руку, которая была очень горячая.

— Что же это вы, Александр Николаевич? — сказал я ему неопределенно...

— Видите, как я оскандалился, — ответил он совершенно не своим голосом, боль в губе и повязка совершенно изменяли голос: он не выговаривал почти согласных. Я видел, что ему трудно говорить, и был в полном затруднении... Начал говорить ему утешительные слова общего характера, что это пустяки, что это все скоро пройдет...

— Ну конечно, пройдет! — уверенно подтвердил доктор, — чего же тут и толковать.

Александр Николаевич что-то сказал, что — было непонятно... Татьяна Федоровна нагнулась к нему и переспросила.

Она улыбнулась кривой улыбкой.

— Александр Николаевич говорит, что как же он поправится, а лицо у него будет изуродовано, если его разрежут.

— Ах ты мой умник, умник, — обратилась она к нему с нежностью, — доктор тебе все заштопает.

— Все, все, заштопаем, Александр Николаевич, это вы и думать не извольте, — подтвердил доктор уверенно и громко.

— Шрам будет, — довольно отчетливо возразил Скрябин. Даже в эти минуты этот поклонник изящества и красоты думал о своей наружности.

Понемногу его голос стал как-то яснее и более похож на свой. Или я привык к этому изменению тембра, но я стал его лучше понимать...

— Я говорил, что *страдание* необходимо, — услышал я его голос. — Это правда, когда я это раньше говорил. Теперь я чувствую себя хорошо. Я преодолел...

Видимо вдруг вспомнив, он спросил меня о здоровье моей жены... В это время этот джентльмен не забывал светских привычек.

Надо было производить какие-то медицинские манипуляции. Я простился, пожав его горячую руку. Взгляд его был тот же, его обычный, несколько померкший, больной, но все-таки приподнятый. Он как бы говорил им: «Я не сдаюсь».

Я вышел в кабинет, где количество народу еще увеличилось. Татьяна Федоровна, которую «выставили» из спальни Подгаецкий с доктором, сообщила мне:

— Я послала телеграмму Борису Федоровичу, пусть он скорее приедет.

Ее лицо вдруг выразило огромное страдание, затем она опять окаменела и стала строгою. Тут же рядом был маленький Юлиан, которого она с нежностью гладила по голове: «Ты мой маленький, меченый (у Юлиана было большое родимое пятно на лице) — если пропадешь, так всегда найду тебя!»

Вяч. Иванов подошел со своим обычным многозначительным и крадущимся видом, точно хотел сообщить какое-то очень сакраментальное и важное известие. Но он сказал только ряд успокоительных фраз, они звучали холодно и риторически, несмотря на то, что были произнесены теплым задушевым тоном...

Доктора — их было уже двое, ибо появился Н. Щелкан, — решили совещаться. Богородский взял меня под руку и увлек в четвертую комнату, которая была раньше комнатой Марьи Александровны, — я в ней никогда не был раньше. Там уже был Подгаецкий, который закрыл двери.

— Вот что, друзья! — сказал доктор уверенным своим тоном, — положение-то еловое. Надо резать, иначе капут.

Все молчали.

— Только надо, по моему мнению, еще пригласить профессора. Как братъ на себя такое дело!.. Я не берусь... Самое это поганое — друзей лечить, да еще Александра Николаевича, сам бы лучше двадцать раз подох...

Решено было как будто именно тут — ибо я плохо понимал ход дела, — что профессор Спизарный будет резать карбункул.

Я ушел через кабинет, почти ни с кем не прощаясь, кроме доктора. Татьяна Федоровна куда-то исчезла, тут что-то говорили о пивных дрожжах. Княгиня Гагарина что-то мне говорила, но я чувствовал, что тут надо было или действовать, или как-то помогать чему-то, или уходить, чтобы не мешать и не увеличить смутения и всеобщей подавленности... Какие-то еще новые лица запечатлелись у меня в памяти, когда я проходил; я заметил, между прочим, что парадная дверь была открыта и кто-то беспокойно говорил, что как быть, невозможно все время открывать и закрывать и бегать по лестнице, а оставить открытой дверь на улицу тоже нельзя...

Я ушел и тут, на свежем воздухе весеннего вечера, вдруг понял весь ужас того, что там происходило... Доктора не скрывали опасности заражения крови, надежды были на операцию, но угрожающий вид нарыва подавал какие-то мрачные ауспиции... Неужели правда, что Скрябин умирал?

Вечером, составляя в редакции газеты заметку о болезни Скрябина, я опять поймал себя на том, что если и не пишу некролог, то что-то вроде него. Страшная мысль опять пробежала в голове — а вдруг через день или два за этим самым столом я буду писать *некролог*? Я опять с суеверным ужасом гнал от себя эту навязчивую идею, дописывая заметку.

Я понес ее вечернему редактору.

— Ну что же ваш Скрябин, помирает, что ли? — цинически-просто спросил он, и мне стало опять не по себе...

— Нет, — отвечал я как-то неуверенно, — но положение неважное.

— Ну вот, когда помрет, не опоздайте с некрологом, ведь ваш некролог — это самый важный по Москве. Вам можно будет строчек триста, триста пятьдесят на это — вот и заработаете, — продолжал редактор свои размышления, становившиеся невыносимыми.

— Да, быть может, вы бы написали заранее общую часть о нем, чтобы в набор заблаговременно отдать?

Тут уже я не вытерпел:

— Да что же вы его хороните? — почти закричал я, — ведь он жив еще.

— Ну, жив будет — пойдете в трактир с ним. Статья ведь потом пригодится, не пропадет.

На другой день я пошел к Скрябиным почти с утра, сейчас же после того, как стало мне известным, что операцию уже сделали.

Доктор встретил меня озабоченный и невеселый. «Как дела?» — спросил я, видя по лицам, что дела неважные.

— Да, дела, — отвечал он. — Резали, батенька, и ни черта нет... ни капли гноя. Уж и так-то мы его резали и этак, ни одной капли... Страшное дело, Леонид Леонидович... я уже, право, и не знаю, что делать!..

У меня что-то внутри похолодело и стало как-то тускло и пресно все.

Доктор продолжал:

— Яд очень сильный, яд очень сильный, нетекучие флегмоны... это стрептококковое заражение, вот что... Где его гноя достанешь, коли его нет?! — почти закричал он. — Отек у него все растет и растет. Вот резали тут, а теперь уже воспаление вот тут, — доктор показал по своему лицу куда пошло воспаление.

— И очень сильно вы его разрезали? — спросила подошедшая тетушка Любовь Александровна. Это тихое существо все время прислушивалось к разговорам и, видимо, смертельно беспокоилось, не решаясь никак мешаться в дело.

— Да уж что тут говорить, резали как следует.

— Ах, какой ужас, какой ужас! — говорила тетя.

Вскоре я услышал из разговоров, что решили пригласить профессора Мартынова, лучшего московского хирурга, сделать консилиум...

Опять как в тумане я уходил из этого дома, когда-то для меня столь счастливого, где я сам видел счастье, и свое и других. Что-то тут повернулось, и все яснее мне казалось, что действительно дни А. Н. Скрябина сочтены. Какие-то нелепые мысли шли в голову; раз я поймал себя на мысли, что надо его просить скорее записать все незаписанное из музыки «Предварительного действия», скорее — пока не поздно... Неужели все это пропадет, и тот гениальный эпизод о «смерти»?.. О *смерти*? Да ведь и теперь тут у них в доме именно *эпизод о смерти*...

На третий день моих визитов настроение было в доме немного лучше. Мартынов признал, что безнадежности нет, но дело серьезное. Опять как тени все ходили по комнатам, суетились и работали те, кто был около больного; я заметил тут, что все время присутствовали Гагарина и Лермонтова, причем последняя играла особенно доминирующую роль. Княгиня Гагарина была очень активна, что-то приносила, бегала сама по аптекам. В. Лермонтова почти неотлучно стояла у постели больного, как монумент.

В этот день я опять увидел Скрябина, решился к нему пойти. Оказалось, что вообще его хотели изолировать от моего посещения, почему-то думая, что оно его расстроит, но Александр Николаевич сам пожелал видеть меня. Опять эта полутемная спальня, опять эта фигура в постели с белой повязкой на нижней части лица, опять этот коснеющий разговор, видимо причиняющий острую боль, теперь еще большую, после операции. В глазах его я прочитал теперь уже беспокойство, не было той приподнятости, как в первое свидание. Но самочувствие его было как будто несколько лучше.

— Здравствуйте, — сказал он, немного даже приподнимаясь в постели, чтобы протянуть руку, — видите, я в каком жалостном состоянии, совершенно вопреки расчетам.

— Главное, что я боюсь, что моя поездка по провинции не состоится! — сказал он довольно отчетливо и свободно, — и мне большую неустойку придется платить.

— Ну сегодня все-таки как будто посвободнее, — проговорил он. Я видел, что в сущности визит не может быть долгим, что разговор утомляет больного, и поскорее вышел, простившись. В кабинете Татьяна Федоровна мне сказала:

— Александру Николаевичу как будто немного, немного лучше. Все-таки теперь как-то, после Мартынова, спокойнее... Но только температура очень высока.

У него было свыше 40.

Мне не хотелось почему-то уходить в этот день, не повидав его еще раз. Я зашел еще раз в спальню, там было тихо и стояла одна В. Лермонтова. Александр Николаевич лежал спокойно.

— Вот и вы пришли, — сказал он радостно мне, но руки не протягивал. — Меня тут всего искромсали доктора, — сказал он жалобно, — этого вовсе можно было и не делать, что-то искали и не нашли, — прибавил он непонятно. — Что же вы давно так у меня не были?..

Было видно, что сознание его неясно и он почти бредил...

Вошла Татьяна Федоровна, которой он начал что-то говорить, видимо еще менее понятное, говорил довольно быстро и нетерпеливо...

— Ну все, будет, спи пока, — говорила Татьяна Федоровна успокоительно. — Он бредит, — сказала она, обращаясь ко мне. Температура, наверное, опять поднялась.

Я ушел в состоянии, которое было, в сущности, столь же подавленным, но в нем была какая-то странная усталость и *привычка* к тому, что там происходило, — не было прежней остроты впечатления...

Я пришел на следующий день часам к одиннадцати. Настроение было совсем радостное. Татьяна Федоровна сама сообщила мне, и лицо ее сияло — она улыбалась...

— Ему гораздо лучше. Температура спала, опухоль очень, очень уменьшилась. Он себя прямо молодцом чувствует, даже и говорит так: «Я хоть сейчас за рояль — писать буду!»

Доктор Богородский тоже ожил.

— Как будто налаживаем Александра Николаевича. Сегодня уже только 38, и того нет, — а самочувствие совсем хорошее. Гной появился, теперь, значит, уже не такой яд, слабеет...

Меня повели к Скрябину. В комнате были шторы открыты, было светлее. И тем яснее была его фигура с повязкой. Он был очень бледен — лица его почти не было видно...

— Ну вот я и воскресаю! — сказал он мне радостно, — вот эти дни какие страдания были, самое ужасное это *бред*, эти ужасные мысли и *призраки*, содержание и смысл которых непонятен... Боль не так трудно переносить, я убеждаюсь, что страдание необходимо как контраст...

Он говорил гораздо отрывистее, чем обычно, видимо, длинные фразы ему доставляли боль... И медленнее...

Его рука была гораздо холоднее, чем ранее. Я подумал, что действительно он поправляется, и опять нахлынули мысли о некрологах и смерти, и опять я их гнал...

Мы разговаривали мало, больше смотрели друг на друга...

— Вы что смотрите, думаете, что я теперь очень обезображен буду? — спросил Александр Николаевич.

— Нет же, Александр Николаевич, — отвечал я, — ведь доктор же говорил вам, что этого не будет.

— Но какие они мне шрамы понаделали, ведь вот куда доходит! — и он показал по повязке границы разрезов.

Мы опять молчали...

Через некоторое время он сказал мне:

— Вот только болит у меня что-то теперь тут, — он показал на грудь, — стреляет точно. Этого раньше не было, что бы это такое значило? — забеспокоился вдруг он. Я успокоил его какими-то словами, но сам почувствовал, что, видно, поправление еще не так существенно, если начинаются новые боли...

Я вышел из спальни. В кабинете было уже известно, что у него началась боль, и доктор думал, откуда бы эта боль могла быть.

— Невроз, наверное, так много волновался — откуда же ей быть? Ведь не может тут быть что-нибудь органическое? просто после температуры большая депрессия нервов, — говорил доктор.

Мы все соглашались, что это могло быть так...

Я опять пошел к нему. Александр Николаевич казался значительно беспокойнее.

— Вот эта боль в груди мне мешает — я вздохнуть не могу.

— Это у вас невралгическая боль, Александр Николаевич, — сказал я ему словами доктора.

Мы остались вдвоем, все вышли из спальни. Скрябин становился все беспокойнее. Он уже не лежал прямо, а нетерпеливо двигался по кровати, перекладывал руки с одного места на другое.

— Ах, какая невыносимая боль! — вдруг сказал он очень громко. — Как будто насквозь, — прибавил. Его лицо выражало уже мучение, настоящее страдание.

— Если так будет продолжаться, я до завтра *не выживу!* — вдруг сказал он. — Это нельзя терпеть!

Пришла Татьяна Федоровна и стала его успокаивать. Но Александр Николаевич был все беспокойнее. Температура, по-видимому, начала подниматься. Это я заметил уже по тому, что его возгласы стали как бы менее сознательны, как бы в бреду вновь, он заговаривался и неточно выбирал слова.

— Опять поднимается, — сказала мне Татьяна Федоровна тревожно и вышла за доктором.

— Нет — это невыносимо... *Так значит, конец... Но это катастрофа!* — вскрикнул вдруг Скрябин.

Шторы спустили. Я вышел в кабинет, где уже говорили о том, что сейчас приедет Плетнев и будет исследовать, нет ли чего в области легких. Доктор был озабочен.

— Похожа боль эта на плеврит, — с тоской говорил он. — Это совсем, совсем скандал. Это заражение общее...

— Не говорите Татьяне Федоровне, — вдруг сказал он мне шепотом. — Дело плохо.

Явился Плетнев, с которым я встретился в передней. Я почти не помнил ничего. Уходя, я видел, как он пошел к больному. Я решил вернуться сейчас же сюда, сделав несколько неотложных моих дел.

Я вернулся через часа два. Плетнев уже ушел. Он определил то, что было всего хуже — гнойный плеврит на почве заражения общего крови. Исследование крови обнаружило стрептококки в крови. Для меня было все уже ясно. Но другие еще на что-то надеялись. У Татьяны Федоровны было на лице мужество отчаяния. Она беспокоилась, почему не едет Борис Федорович...

Александр Николаевич уже бредил все больше и больше. Иногда вскрикивал. Я слышал один такой вскрик из кабинета: «Кто это такое?» — закричал он...

Как-то странно быстро текли часы. Уже стал вечер и появились вновь доктора, общая консультация. Я чувствовал, что совершенно устал от нервного напряжения и что плохо реагирую на торжественность и значение минуты... Какие-то новые лица, как астральные фигуры, наполняли квартиру. Консультация признала, что положение безнадежно...

В. Н. Лермонтова неотлучно стояла в спальне, как какая-то статуя... Около 12 часов ночи она взяла прошение об усыновлении детей от Татьяны Федоровны на Высочайшее имя и дала ему в руки перо, чтобы подписать... Сознание покидало его. Вид бумаги с прошением, видимо, ему как бы открыл глаза на истину. Он посмотрел на Веру Николаевну многозначительно и подписал почти без сознания...

Я уходил от них ночью через настежь открытую дверь, когда в нее входил священник, показавшийся мне каким-то страшным существом, — это он пришел причастить умирающего Скрябина... Я уходил и знал, что завтра *наврное* будет известие о том, самом страшном, что только может быть...

Ночью я не спал почти... Рано утром побежал к телефону узнавать, *что там*. Было начало девятого... Незнакомый голос по телефону сказал мне роковые слова: «Александр Николаевич скончался минут десять назад».

Я поехал тотчас туда, на арену страшных событий. Дверь была так же зияюще открыта, на лестнице была масса народу, какие-то посторонние люди, совершенно неведомые мне лица... На лестнице я столкнулся с Борисом Федоровичем Шлёцером, приехавшим слиш-

ком поздно. Как-то непрерывно, без препятствий улица вторгалась прямо в эту самую спальню, где вчера еще он был живой и, мучаясь от боли в груди, говорил: «Так это, значит, конец... катастрофа». Эти слова, последние от него слышанные отчетливо, висели в моей памяти...

Дверь была открыта. Он лежал совершенно на том же месте и совершенно такой же, как вчера, с той же страшной повязкой на нижней части лица и щеке. Я видел смутные фигуры знакомых, у многих, почти у всех были слезы на глазах... Татьяна Федоровна была без слез, уже в траурном костюме, ока в нем казалась глубокой старухой, под вуалью не видно было черт лица — и она вся как-то обострилась от горя и нервных дней... На ее лице еще резче легла та трагическая черта, которая всегда в нем была и которая даже окисляла как-то ее улыбку, точно она всегда несколько криво улыбалась...

Плакала тетя Люба — Любовь Александровна.

А мертвый Скрябин лежал спокойно и тихо, кругом него готовились к панихиде по нем, что-то приготавливали, что-то зажигали...

«Скрябин умер, — подумалось мне. — Да, вот куда привели все эти безграничные мечтания, вся эта фантазмагория, богочеловечество и человекобожество! Он хотел быть богом, хотел зажечь весь мир, а пал сам от ничтожного стрептококка... Какая злая и странная насмешка судьбы!..»

И в то же время как-то страшно мучительно сжималось сердце, когда я думал о нем — о человеке, которого, я почувствовал теперь, как сильно любил... Его больше не будет, не услышу уже его разговоров о Мистерии, его светлого, исступленного и опьяненного взора, его радужных планов, не услышу его игры, его поцелуев звукам... И не услышу никогда его «Предварительного действия», ничего не услышу, ибо его он не успел... Даже его...

И мне стало как-то эгоистически больно именно за это, что он не успел написать, и мы остались без этого подарка, без этого художественного дара человечеству...

И вдруг где-то в глубине себя, в каких-то странных тайниках души я поймал себя на странном чувстве разочарования в том, что Мистерия оказалась мифом, что ее не будет. Ведь я же никогда не верил в Мистерию... Откуда же это странное, вполне иррациональное чувство?

Оказалось, что не один я поймал себя на этом...

Мне дали свечку, и началась панихида...

Набралось так много народу, что в небольших комнатах все сливалось в одну массу, среди которой как-то пропадали и растворялись знакомые лица. Все шли поклониться Скрябину, весть о смерти которого разнеслась с молниеносной быстротой по городу. Я видел семью в глубоком трауре; Татьяна Федоровна, мать ее и тетя, как «три парки», стояли около смертного одра Александра Николаевича. Я помню, я еще подумал, как это так скоро Татьяна Федоровна успела все это приготовить... Многие плакали, и странно, среди этих многих были и те, кого мы привыкли считать врагами или во всяком случае недоброжелателями Александра Николаевича. У других на лицах было мрачное и тупое отчаяние. Татьяна Федоровна была как каменная. Среди панихиды произошло движение: через плотную массу людей пробиралась чета Кусевицких. Это было первое свидание бывших друзей после их разрыва...

Панихида кончилась. В сутолоке оказались не только знакомые и почитатели, некоторые из которых тут же познакомились со мной и что-то говорили... Журналист из газеты подошел ко мне: «Статейку, статейку поскорее давайте, да так попространнее!» Жена Бориса Федоровича констатировала, что у нее в сутолоке утащили какие-то ее вещи, а я увидел, что и у меня куда-то делись часы. Очевидно, в толпе были жулики... Как-то это было совсем некстати, стало погано и противно...

Доктор внезапно широким движением увлек меня в четвертую комнату, где был уже Подгаецкий и еще кто-то, — и запер двери.

— Вот что, друзья, — начал он своим уверенным голосом, — Александр Николаевич скончался, и вот нам, друзьям, надо подумать очень экстренно об одной вещи: ведь *семья-то совсем без гроша*. Все, что было, истрачено на болезнь, а и было-то пустяки. Так что вот надо о чем подумать.

Положение семьи было действительно катастрофическое — денег совсем не было. Потом оказалось, что некоторые из более крупностоятельных друзей пришли на помощь — насколько помню, крупные суммы дали Брянчанинов и С. Поляков, но в тот момент ничего еще не было, ибо никто не мог даже предполагать о столь бедственном положении знаменитого композитора и его семьи.

Тут же решено было составить «особую комиссию» для того, чтобы реализовать суммы для семьи. Мы все вошли в нее, вошли и иные, помню сейчас, что там был Гольденвейзер, что много говорили о Кусевицком и в конце концов решено было и его кооптировать, считая,

что «смерть примиряет» все бывшие разногласия. Комиссия эта должна была заняться всеми делами семьи, в том числе и вопросами о композиторских тантьемах⁵² и о наследстве, вести дело о котором вызвался Гунст, как юрист. Постановлено было также издать поскорее все, что осталось после смерти, чтобы на вырученные деньги как-то обернуться для семьи. Все были возбуждены, говорили вместе, доктор тщетно призывал к упорядоченному ведению «заседания» — но я не помню, что постановили точно и как именно. Выходя из комнаты, я увидел Вячеслава Иванова, сидевшего с Татьяной Федоровной на диване в гостиной и, смотря куда-то боковым взором, говорившего ей слова утешения, литературные и изысканные, но с теплой инструментальной голосом. Татьяна Федоровна упорно не роняла ни одной слезинки — ее твердость и какая-то мрачная каменность меня удивила. В этом глубоком трауре, с белыми старушечьими ободками, узкая и сухая, какая-то острая, она казалась живым, даже каким-то театральным воплощением безнадежной скорби...

В этот день после панихиды я отвел доктора и княгиню Гагарину в сторону и предложил им тут идею Скрябинского общества для изучения его личности и его творчества. Идея была принята с восторгом. Мне же было тут же поручено разработать план приблизительного устава... Я пошел к Татьяне Федоровне, которую только что оставил Иванов. Она сидела на том же диване, и лицо ее было спокойно-скорбно.

Она показала мне две бумажки, отрывок письма, который нашелся в его кармане, на нем были записаны две темы — это было сделано 7-го апреля. Это было последняя его музыкальная мысль...

Я чувствовал, что тут ни утешать, ни усовещивать не надо — все было достаточно ясно. И я помню, мы что-то говорили в деловых тонах о Комитете по изданию и главным образом о том, что делать с рукописью «Предварительного действия»...

Как в мрачном тумане в эти ясные солнечные весенние дни прошли минуты панихид, каких-то организационных собраний, каких-то рассуждений... Все в памяти слилось в одно впечатление. Я помню только, что как-то понемногу мрачное отчаяние и сознание какой-то несправедливости стало уступать место общему настроению, какой-то просветленности, какого-то облегчения... Казалось, что что-то словно разрядилось, некая насыщенная электричеством атмосфера, и эта атмосфера была не болезнь Скрябина, а *его жизнь*, его последние годы, полные какого-то острейшего психического потенциала...

В большой и довольно красивой церкви в Николо-Песках Скрябин лежал уже в гробу все с той же роковой повязкой, с таким же закрытым лицом. Около гроба справа были три парки — три норны — три мрачные траурные фигуры — это были Татьяна Федоровна, Марья Александровна и тетушка. Около были дети, робко и как-то боязливо жавшиеся, Борис Федорович, лицо которого, впрочем, как мне казалось, особой скорби не выказывало. Пел Синодальный хор, пел что-то необычное — это была литургия Кастальского, и я помню, что редко мне приходилось слышать в нашей церкви нечто столь похожее на музыку, как это... Но невольно вспоминались его, скрябинские, столь непохожие на эти звуки, его мечты о последнем празднике человечества. Какая-то невидимая нить связывала этот праздник человечества с этой скорбью друзей и человечества об умершем Скрябине — казалось, что это две стороны чего-то единого. На гробу был целый хаос венков, он был весь застлан венками, среди них один с надписью: «Прометею, похитившему огонь с неба и ради нас в нем смерть приявшему». Венок был устроен, кажется, Брянчаниновым, а надпись сочинил Подгаецкий. Кажется, что это было лучшее деяние его жизни...

А сверху светило весеннее солнце, и как-то причудливо и многозначительно смешивались похоронные мотивы богослужения с пасхальными ликующими песнопениями — была Пасхальная неделя... Я вспомнил суеверие Скрябина о его рождении в Рождество. А умер он в Пасху... Действительно, странные бывают совпадения... А доктор в эти минуты мне говорил на ухо шепотом:

— Вы знаете, Леонид Леонидович, какое дело! Александр Николаевич как раз контракт на квартиру заключил по день своей смерти. Вот теперь приходилось его перезаключать, так мы прямо все так и ахнули...

И вдруг каким-то торжественно-радостным представился мне этот гроб с «сожженным Икаром» или Люцифером, каким-то грандиозным мифом — его жизнь словно легенда о величайшем человеческом дерзании и его наказании. Этот человек хотел сжечь мир, а сам сгорел от пустяка... И как-то странно соответствующими показались радостные пасхальные песнопения... Он был радостен и светел всю жизнь. Он, лучезарный мотылек, летел на огонь, сам не зная того в безумной жажде экстаза, — и сгорел... Но жизнь его была радостна, и такова же должна быть и смерть. Мы не должны скорбеть, показалось мне.

В последний раз поклонился я гробу Скрябина и вышел...

На другой день были похороны. От них у меня осталось впечатление стихийности... Вся механика похорон, вся эта проза, которой ведала Лермонтова, была как-то мастерской рукой скрыта от всех. Все делалось как бы само собою. Затонувший в цветах гроб несся на толпе, и это шествие было словно не похоронное, оно опять было странное, необычное, радостное, его темп был не мрачный, а бодрый, иногда мне казалось, что эта толпа понесется бегом, с гробом на руках. И опять, перебивая похоронные темы, звучали радостные напевы, и опять светило яркое солнце, провожая величайшего певца солнца и радости. И самая могила была какая-то необычная, тоже светлая...

Мы собрались вечером у Скрябиных в доме, из которого был вырван центр его, его стержень, его смысл. Но странное дело, я почувствовал, что не было этого настроения, что и у остальных было чувство, что он «тут», как был. Конечно, в этом играла огромную роль полная тождественность обстановки, все было уже на месте, все следы страшных дней болезни были уничтожены: все было как при жизни, до мельчайших подробностей и становилось до жути не по себе, казалось, что все было сновидение — и болезнь, и панихиды, и церковь, и надгробное слово культурного и музыкального священника, одного из поклонников его музыки⁵³, и погребальное шествие, и могила в Новодевичьем с хрустальным крестом... Казалось, что вот отворится дверь из передней и «по-обыкновенному», как это бывало всего несколько дней тому назад, войдет Александр Николаевич без всякой повязки, со своим светлым и радостно-приветливым взглядом, и скажет: «Добрый вечер!»

И сядет играть в шахматы партию с доктором...

Татьяна Федоровна казалась какой-то иной, уже не мрачной, а как бы ушедшей в себя и просветленной. Мистические друзья ее округли; видимо, она теперь находила больше удовольствия в общении именно с ними, а не с «позитивистами» вроде меня. Один из них говорил с серьезным и вразумительным лицом, что священник Флоренский, который был одновременно и мистик и математик, вычислил, что через тридцать три года после этого момента Мистерия может реализоваться, что Скрябин в ней будет как-то фигурировать.

— Как — это объяснить, конечно, нельзя, но у Флоренского это совершенно точно вычислено, математически.

Татьяна Федоровна слушала, впиваясь слухом в эти вещи...

Она сказала:

— Какая-то радостность есть в этой кончине... И очень важно, что это было именно в Пасху, так и должно было быть. И гроб этот, как будто он сам неся, а не его несли. У меня было такое впечатление, что гроб неся по воздуху, а за ним, как за вождем, бежала, именно бежала толпа...

Мистические друзья наклоняли головы в знак согласия...

Один из них сказал:

— Да, это великое событие... Страшное событие. Это больше, чем война, чем все победы и поражения. В астральных планах была буря, и она унесла Скрябина туда, где он собственно и должен был быть, потому что он был нездешний...

Другой сказал:

— Сейчас произошли огромные сдвиги в *тех планах*. Это все должны чувствовать. Обратите внимание на то, что скорбь наша была *три дня*, а потом наступило, помимо нашей воли, *ликование*. Отчего это ликование? И как оно мирится со смертью? Оно мирится потому, что очевидно, что смерть уже исчезла... Это *смерть-сестра*, и она вернула его нам, но мы этого еще не осознали. Он — тут. Я думаю, что это мы должны почувствовать...

Первый дополнил:

— Да, и я думаю, что в эти дни мы должны *его увидеть*... Как это будет, трудно сказать, быть может, это будет такой чисто ментальный или астральный образ...

Татьяна Федоровна сказала:

— Я уже *видела* вчера вечером Александра Николаевича... Это было как видение... Сначала как будто я почувствовала, что он прошел, а потом увидела его образ... как в медальоне...

Мистики переглянулись многозначительно, а мне вспомнилось почему-то — воскресение Иисуса в третий день и явление его...

В столовой его место, кресло у окна, было пусто, но перед ним стоял прибор, и кресло было завязано ленточкой голубого цвета... Садиться на это кресло теперь всем запрещалось.

— Надо теперь созидать общество, — сказал доктор. — Только важно нам, чтобы это было общество не только музыкантов и даже, по возможности, не музыкантов. Мы должны поставить дело шире, именно в духе Александра Николаевича, чтобы на первом плане была его идея, его мистика...

Подгаецкий тоже согласился с тем, что Александр Николаевич был сначала великий учитель человечества, а потом уже музыкант.

— Ведь он самое свое великое создание оставил не запечатленным в физическом плане... Стало быть, не в музыке центр его творчества. Притом это находится в полном соответствии с его стремлением дематериализовать это... все это...

Подгаецкий замялся — он не умел говорить складно, все время повторял слова, заикался и шепелявил, вставляя для помощи французские слова: «N'est ce pas?» и в этом роде... Его тик — мотание головой — теперь еще обострился.

— В первую голову надо именно мистическую... эту... проблему, а музыкальная... это неважно... И... чтобы., не попали... такие инородные тела... ведь это же совершенно чуждый элемент...

Я понял, что такое начиналось. Словно вырвались на волю все эти «мистические флюиды», которые как-то сдерживались в рамках и приличиях гением Скрябина. Я чувствовал, что тут создается странная, совсем нездоровая атмосфера экстатического обожания, какого-то религиозного культа, одновременно салонная и суеверная, что тут скоро начнутся «чудеса», что новые жены-мироносицы увидят Скрябина, как настоящего Христа, пробывшего в гробе три дня... Что все «цифровые данные», о которых и сам Скрябин говорил, будут непременно учтены, и его рождение в Рождество, и его смерть на Пасху. Но тем не менее я знал, что общество Скрябина должно быть, что перед ним ряд совершенно конкретных, определенных задач, которые становились настоятельно неотложными именно после смерти: надо было углублять чисто музыкальный культ Скрябина, надо было исполнять его новые сочинения, надо было привести в должный порядок его музыкальное наследство...

Дни потекли своим чередом. Мы каждый день стали вновь бывать у Скрябиных, как будто ничего не произошло, как будто в самом деле он не умирал. Денежные дела кое-как были устроены, Татьяна Федоровна несколько облегченно вздохнула от печальных перспектив, прошение об усыновлении детей и о присвоении Татьяне Федоровне фамилии Скрябиной, подписанное Александром Николаевичем за несколько часов до смерти, было подано и нажаты какие-то очень важные кнопки, в том числе, помню, Брянчанинов специально ездил к гофмейстеру Танееву, знаменитому отцу еще более знаменитой Вырубовой, который должен был доложить все царю в наилучшем виде. Помню, что в кружке нашем сильно опасались разных экономических претензий со стороны Веры Ивановны, но завещание, которое Скрябин подписал тоже незадолго до смерти, было пущено в ход, и Гунст вел это дело...

Разговоры наши вращались почти исключительно около личности Александра Николаевича и в его духе... Но в дух этот начинали все больше, сначала незаметно, вкрадываться какие-то новые нюансы, которых ранее нельзя было заметить. Очень много говорили о Мистерии, о ее провиденциальном значении, о ее смысле, причем комментаторами являлись преимущественно Вяч. Иванов и Подгаецкий, отчасти Шлёцер. Бывал Булгаков, и я не мог скоро не почувствовать, что Скрябина начинают как-то перекрашивать в такие цвета и направления, каких у него при жизни как будто и не было. Это было и неудивительно: в кружке был определенный мистический уклон, и притом не столько в сторону теософии, сколько в сторону «неохристианства»...

Раз в большой гостиной, которая довольно скоро сильно опустела, потому что уже началась продажа вещей и в первую голову пошла ненужная теперь обстановка гостиной — в этой гостиной были опять «мы», опять друзья, как будто и все те, которые бывали ранее, и разговоры были те же самые. Мне почему-то врезался в память этот типичный для этого «посмертного» периода разговор. Татьяна Федоровна сказала, что она вообще любит кошек больше, чем собак: «В собаках есть нечто рабское, кошка же свободна»...

Один из мистиков согласился с этим.

— Да, совершенно верно, кошка и священнее — она была в храмах Египта как символ...

— А странное дело, некоторые любят кошек, а другие собак, — сказала Татьяна Федоровна, — в этом отражается вся психология. Людской род делится на две партии — «кошкистов» и «собакистов».

Мистические друзья закачали головами с одобрением.

— Совершенно верно, — сказал один, — это находится в прямом соответствии со свойствами самого человека. Более мистические люди любят кошек — они кошкисты, а более земные — собак.

Разговор явственно развивался. Скоро дошли до того, что оказалось, что есть и нации — кошкисты и собакисты. Англичане — собакисты, а французы — кошкисты. Русские, оказалось, образуют смешанную группу... Кошкизм и собакизм приобретал значение какого-то мирового принципа...

Может быть, если бы был тут Александр Николаевич среди нас, он тоже бы принял участие в этом странном разговоре, но я уверен, что он сумел бы как-нибудь скрасить его. Теперь же, без него, разговор о «кошкизме наций» произвел на меня угнетающее впечатление,

и как-то мучительно больно почувствовал я, что в этом нет уже того солнечного света, который все сглаживал, все скрашивал и освещал, самым большим нелепостям придавал какое-то непонятное очарование...

Я вскоре сообщил Татьяне Федоровне свое намерение написать большую монографию об Александре Николаевиче. Это было принято с восторгом. Частью я уже начал ее писать, еще при его жизни, но теперь в связи с его кончиной пришлось кое-что формулировать, кое-что изменить, кое-что подытожить... Доктор особенно меня торопил, тем более что еще многие иные собирались выпустить книжки о Скрябине и это было нежелательно некоторым друзьям, которые думали, что личность Скрябина будет там неправильно освещена... В частности, собрались писать книжки Гунст и Каратыгин.

Одновременно мы составили Комиссию по рассмотрению рукописей Александра Николаевича; в эту Комиссию, которая должна была главным образом заняться рассмотрением остатков «Предварительного действия», вошел и я. Фактически я и начал работать вдвоем с Татьяной Федоровной — остальные как-то отпали.

Я помню, с каким странным чувством заглянул я в первый раз по смерти Скрябина в эту самую тетрадку, которую при жизни столько раз видел стоящей на его пюпитре... Теперь жизнь этой тетрадки остановилась. Но наше разочарование было велико: в тетрадке не было почти ничего, кроме разрозненных эскизов очень первобытного характера, почти ничего связного, записано все было очень приблизительно... Многое мы, проигрывая, узнавали, многое по памяти и по слуху восстанавливали, но ясно было, что все то, что мы слышали, весь этот приоткрывшийся нам новый мир его вдохновений, вся эта странная, призрачная и сладко-жуткая музыка, которой я тогда наслаждался ночью в уединенном с ним свидании, — все это погибло *безвозвратно*.

Самое для меня было больное то, что среди этих эскизов не нашлось ни вступления с тремоло, которое мы с Татьяной Федоровной забыли сами, ни *эпизода смерти* в сколько-нибудь полном виде. От последнего остались разрозненные осколки тактов по четыре, а Александр Николаевич играл нам связную музыку не менее как на восемьдесят тактов...

Более счастливы оказались остатки текста, который было поручено редактировать Вяч. Иванову и М. Гершензону. Тут все было почти на месте, лишь небольшие пропуски, и издание не представляло зат-

руднений. Первоначально, я помню, были грандиозные планы о большом «факсимилированном» издании «Предварительного действия», об издании ряда сборников о Скрябине, но потом как-то все это не реализовалось, «рассосалось», и среди «скрябиниан» не было энергии к работе. Прошло первое впечатление смерти, и постепенно обычная людская косность вошла в свою силу...

Собственно говоря, моментом смерти надлежит закончить мои воспоминания об Александре Николаевиче. Дальнейшее уже относится собственно не к нему, а к тому, что так или иначе выросло из его жизни и деятельности. Но я хочу вкратце вспомнить главнейшие перипетии дальнейшей жизни скрябинского мира, вспомнить уже бегло, не так подробно, и проследить странную трагическую судьбу этого мира, от которого теперь, всего чрез девять лет после его смерти, остались одни осколки...

Общество Скрябина было все-таки основано, основано именно в том направлении, как хотели, то есть с известным мистическим уклоном в его предполагаемой работе. В центре общества стоял образ Скрябина — философа и мессии, а не музыканта. Были приняты меры к тому, чтобы как-то отшить от общества тех скрябинистов, которые выказывали себя достаточно равнодушными к мистическим его мыслям... Все эти мистики оказались страшно уверовавшими в Мистерию Скрябина именно теперь, когда его уже самого не было и когда не на что было надеяться... Дело Скрябинского общества и пропаганды его творчества было настолько близко мне, что я все-таки не решил возможным от него отказаться и принялся за организацию. Организационные собрания происходили преимущественно или у Скрябиных, или у Гагариных, или Лермонтовых. На них было выяснено, что большая часть музыкантов, даже и друзей, не войдет в организаторы общества, в «головку» его, чтобы не мешать этому мистическому уклону. Таким образом, подверглись отшиванию Кусевицкий, Рахманинов, очень многие другие. Я чувствовал определенно, что и я, как «позитивист», под подозрением, но что трудно от меня избавиться по моей особенной близости к Скрябину, — и приблизительно в том же положении был и Жиляев... Как бы то ни было, общество было организовано и начало свою деятельность собраниями, в которых прочитывался текст «Предварительного Действия».

Собрания эти, помню, были у Скрябиных, в том же кабинете, где только место портрета матери Александра Николаевича занял большой портрет самого Александра Николаевича, сделанный Мозером —

изображающий его за письменным столом. Президентшей общества была Гагарина; вице-президентом — Гольденвейзер, как раз люди, которые при жизни Скрябина бывали не так у него часто и вовсе не были в курсе дел даже Мистерии. Но все более и более чувствовался нездоровый дух, проникавший общество, состоявший из какого-то мистического ханжества, смешанного с очень определенной ориентировкой на «аристократизм» и «бюрократизм» — «Гагарины—Брянчанинов—Лермонтовы» задавали тон... Так как я, при жизни Скрябина находившийся в весьма понятном обаянии от его гениальности, выражался о Мистерии в очень деликатных формах, и интересуясь мыслями моего гениального друга и боясь оскорбить его, то когда этого обаяния уже не стало и я проявил некоторую часть своего позитивизма в более ясной форме, «скрябиниане» встретили это уже неодобрительно. Но что позволительно было гениальному Скрябину — эти мечтания о необъятностях и иррациональностях, то совсем непозволительно, неинтересно и банально выходило у совершенно далеких от гениальности Гагариных, Лермонтовых и доктора Богородского с Подгаецким. Только теперь я понял, как много значил *сам* Скрябин, как его свет ярко освещал совершенно неинтересных людей и они от общения с ним становились «как будто» интересными... Стоило исчезнуть ему, и они померкли, как планеты, не освещенные Солнцем — для них наступило своего рода печальное и мрачное, вечное новолуние... Я помню эти собрания у Скрябиных: их содержание первое время было — чтение текста «Предварительного действия» и «вхождение» в него. Из этих собраний, по внешнему типу как бы литературных, видимо имелось в виду сделать определенно-мистический салон. Читал текст Подгаецкий, а Вяч. Иванов делал к нему свои комментарии, стараясь не исказить облика скрябинских построений, но невольно для себя именно это и делая. В этих занятиях прошел почти год.

К годовщине кончины было решено сделать большой цикл из произведений Александра Николаевича, чтобы почтить его память. Но тут начались трения. Рахманинов, который в пользу семьи Скрябина исполнил ряд его сочинений, обиделся потому, что «скрябиниане» мало того что не включили его в свое общество, но и все время явно выражали неудовольствие его исполнением; Кусевицкий совсем отошел, недовольный тем, что его тоже не взяли в общество. И тот и другой отказались дирижировать предполагавшимся циклом, а Кусевицкий решил от себя устроить свой цикл. «Скрябиниане» могли устроить только вечер в память Александра Николаевича в интимном

зале Гагариных. Этот вечер был довольно удачен, и на нем впервые появилась моя книга о Скрябине, которая была сначала встречена очень радостно, но когда ознакомились с ее содержанием и оно оказалось недостаточно «правоверным» в смысле той ориентации, которая в скрябинском обществе свила себе гнездо, то руководители общества окончательно решили объявить меня «еретиком». После небольшой переписки, которая выяснила окончательно невозможность контакта, я решил выйти из состава общества, которое вскоре после того распалось совершенно, не успев себя проявить ничем существенным.

Скрябинский мир распался вместе с этим. Уже не было никакой объединяющей силы, и друзья расползлись каждый к себе. Уже не было скрябинского огня, а был только «вдовый дом» Татьяны Федоровны. Мой отход от общества временно (до 1921 года) прекратил работы над исследованием рукописей «Предварительного действия», не были осуществлены и иные начинания общества — издание сборника или, вернее, сборников, не было прислано материалов. Только Гершензон сумел опубликовать текст «Предварительного действия» в VI выпуске «Русских пропилеи», и то это было уже значительно позднее (в 1918 году). Затем начавшаяся революция окончательно раздробила остатки скрябинского мира. Татьяна Федоровна уехала из Москвы на долгое время, почти на два года, а вернувшись, застала тут запустение... Совершенно из других источников, имевших первоначально мало общего с прежним скрябинским миром, возникла идея Скрябинского музея. Дом, где жил он и умер, стал музеем его памяти, и была приведена в состояние, подобное тому, которое было при его жизни, обстановка этих комнат. Прежние друзья разбрелись по миру, развеянные революционными вихрями, многие оказались в рядах эмигрантов. Когда Татьяна Федоровна, после долгих странствований по южной России, вернулась в Москву после смерти любимого сына Юлиана, похожего на Александра Николаевича и подававшего большие надежды в смысле композиторском, то только Подгаецкий, я, Мозер, Жиляев, да еще Гольденвейзер остались из этого «старого ядра». Татьяна Федоровна уже имела вид человека, для которого все — в прошлом. Глубокий мистицизм, на этот раз уже не радужный, скрябинский, а мрачный и, как это ни странно, окрашенный сильно в столь нелюбимые Александром Николаевичем православные тона, — овладел ее душой. Жизнь была тяжела, перспектив — никаких. В эти революционные годы эта замечательная женщина, потерявшая все в жизни и не хотевшая тем не менее уходить от тех мест, где был прах

любимого гениального человека, испытала совершенно непостижимый натиск ряда болезней. Чуть не *одиннадцать* болезней перенес ее в сущности хрупкий организм, и когда наконец он все-таки, казалось, справился с последней из них и она уже могла сидеть в кресле, то пустой случай прекратил ее жизнь. Она, сидя в кресле, упала, у нее сделалось воспаление мозга, и она скончалась. Интересно, что незадолго до этого и почти при тождественных обстоятельствах скончалась и первая его жена Вера Ивановна. Тоже перенесла ряд болезней, она уже оправлялась, тоже села уже в кресло, тоже упала и получила воспаление мозга, от которого скончалась. Остатки скрябинского семейства уехали за границу, и его гнездо опустело. Осталась в нем только живая реликвия бывшего скрябинского мира, престарелая его тетя и воспитательница, та, которая следила за его жизнью с его рождения и которой суждено было стать и последней могиканшей этого разрушенного мира. Те потрясающие картины и жизненные эпизоды, которые испытала скрябинская семья после его смерти, эпизоды, в которых можно найти действительно трагический и, если угодно, даже «мистический» ужас — они составляют как бы контрастный, мрачный фон к лучезарной жизни самого Скрябина, это как бы яркая картина того мрака, в который этот мир погрузился, когда ушло из него это солнце. Когда-нибудь и эти эпизоды составят предмет моих иных воспоминаний.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

«Неделю назад мне удалось прочесть Ваши воспоминания о Скрябине. Вот блестяще написанная книга. Живая, остроумная, увлекательная», — так отозвался о мемуарах Сабанеева С. С. Рахманинов*. Полной противоположностью был отклик А. Б. Гольденвейзера, упоминавшего эту книгу в своем дневнике в резко отрицательном тоне**. Обе точки зрения знаменательны: в них выразилось полярное расхождение во взглядах на Сабанеева и его воспоминания, высказанное его современниками. Надо сказать, что последняя точка зрения возобладала. И тому были свои причины: здесь сошлись многие обстоятельства — и общие, не зависящие от конкретных людей, и глубоко личные...

Пожалуй, все, кто интересуется музыкой и личностью Скрябина, слышали о Леониде Леонидовиче Сабанееве — его восторженном поклоннике и пропагандисте***. Мимо «Воспоминаний о Скрябине» не прошел, наверное, никто из писавших о композиторе. Исследователи смело черпали оттуда сведения о жизни творца «Прометея», попутно расточая проклятия мемуаристу. В книгах о музыке, в том числе словарях, выходявших начиная с 30-х годов, Сабанеев упоминается как-то вскользь и в тоне весьма неодобрительном — это, впрочем, и немудрено, ведь он разделил судьбу многих деятелей русской культуры своего поколения, проведя большую часть жизни в эмиграции. Однако не только в кругах официальных его труды подверглись осуждению и замалчиванию. Среди людей, настроенных оппозиционно, он тоже оказался чужим. Ведь в 20-е годы статьи Сабанеева публиковались в «Правде» и «Известиях», а некоторые суждения о музыке в работах тех лет**** грешат упрощенным и прямолинейным подходом, который сторонниками упрощений более изощренных был позднее прозван «вульгарным социологизмом».

Еще лет пятнадцать-двадцать назад отношение к Сабанееву в литературе о музыке можно было бы объяснить особенностями всей культурной ситуации в нашей стране. Парадокс в том, что до самого недавнего времени критика продолжала разоблачать «сабанеевщину»*****, по-прежнему обращаясь к тем, кто едва ли имел возможность ознакомиться с его работами. В фигуре этого музыкального деятеля было нечто резкое, будоражащее, от-

* Рахманинов С. В. Письмо Сабанееву от 26 февраля 1930 г. // Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. М., 1980. С. 277.

** Гольденвейзер А. Б. Дневник. Тетради 2—6. 1905—1929. М., 1997. С. 62.

*** «Аллах-Скрябин и его пророк-Сабанеев» — так выразился редактор журнала «Музыка» В. В. Держановский. См.: Мясковский Н. Я. Собрание материалов. Т. 2. М., 1964. С. 501.

**** История русской музыки. М., 1924; Всеобщая история музыки. М., 1925; Музыка после Октября. М., 1926.

***** См., например, вступительную статью И. Ф. Бэлзы в сб.: А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. М., 1994.

талкивавшее от него современников, в том числе весьма влиятельных в музыкальном мире. Слишком у многих были личные причины относиться к Сабанееву неприязненно. Излагая в печати свои мнения о собратях-музыкантах, он не отличался особой сдержанностью и деликатностью. Немало едких слов было сказано им о Рахманинове, Прокофьеве, Гольденвейзере. В художественном мире обиды держатся долго, а подчас и передаются по наследству из поколения в поколение. Талантливая творческая личность жаждет от критики прежде всего признания, а потому особенно болезненно воспринимает всякое неодобрительное слово в свой адрес. И большинство обиженных Сабанеевым отплатили ему сполна. Нужно было обладать душевной широтой Рахманинова, чтобы откликнуться на книгу воспоминаний Сабанеева в том духе, как было процитировано выше.

В московском музыкальном мире 10-х и 20-х годов фигура Леонида Сабанеева была в ряду самых ярких и колоритных. Его критический голос звучал со страниц многочисленных газет и журналов* и отличался меткостью суждений, блеском литературного стиля, резкостью и субъективностью характеристик. Это было время, когда музыкальная жизнь, казалось, неслась подобно стремительному весеннему потоку. Те события, о которых мы сейчас говорим как об исторических — премьеры произведений Римского-Корсакова, Рахманинова, Скрябина, Стравинского, Прокофьева; выступления великих исполнителей, в их числе Гофмана, Бузони, Казальса, — следовали друг за другом едва ли не ежедневно. Музыкальные критики и рецензенты, без которых не обходилась ни одна газета, едва успевали оповестить публику о происходящем. Их восторги и хулы, их споры — во многом именно по ним мы судим сейчас о тех минувших временах. И часто, переворачивая ломкие газетные листы в библиотеке, погружаясь в полемику и страсти восьмидесяти-девяностолетней давности, приходится со вздохом посетовать: почему, увы, нам не дано самим испытать художественные потрясения, которыми эпоха так щедро одарила современников Скрябина и Рахманинова?

Десятилетия замалчивания и забвения не могли не привести к тому, что о самом Сабанееве известно ныне сравнительно мало. Восстановление вех его жизни требует основательных архивных разысканий. Пока же очертим его путь лишь вкратце. Дворянский род Сабанеевых восходит к временам Великого князя Василия Темного, то есть к XV веку. Леонид Леонидович родился в Москве 1 октября 1881 года в семье известного зоолога Леонида Павловича Сабанеева (1844—1898)**. О начале своих занятий музыкой, об уроках у Н. С. Зверева Л. Л. Сабанеев рассказывает в «Воспоминаниях о Скрябине», более же подробно в книге о С. И. Танееве (с последним Сабанеев за-

* Укажем лишь некоторые: «Голос Москвы» (1909—1915), «Музыка» (1910—1915), «Московская газета» (1913—1915), «Театральная газета» (1914—1917), «Музыкальный современник» (1915—1916), «Хроника журнала «Музыкальный современник» (1915—1917), «Театральная Москва» (1921—1922), «К новым берегам» (1923), «Музыкальная культура» (1924), «Современная музыка» (1924—1925), «Музыка и революция» (1927).

** Имя Л. П. Сабанеева, чьи труды (в том числе «Рыбы России») вышли в последние годы многотысячными тиражами, широко известно в нашей стране любителям охоты и рыбной ловли.

нимался в 1889—1898 гг.). По словам мемуариста, «Зверев вел оживленную борьбу «за мою грядущую артистическую карьеру. Родители не хотели этой карьеры, более того, боялись и, быть может, презирали это «ремесло». Моя мать была воспитана в старых традициях, отец же был человеком науки (он был зоологом и путешественником, другом Пржевальского), для него музыка была занятием почтенным и приятным, но не в концертном и публичном масштабе. [...] Одним словом, война велась из-за того, что Зверев настаивал, чтобы меня с братом [имеется в виду Б. Л. Сабанеев — С. Г.] отдали в консерваторию, родителям же рисовалась, главным образом, научная карьера. Этот основной дуализм так и остался на всю мою жизнь, и в ней было немало периодов, когда я так и не знал, что же я в самом деле — ученый или музыкант?»* В результате Сабанеев наряду с консерваторским получил и университетское образование: Московскую консерваторию он закончил как пианист по классу П. Ю. Шлёцера, а в 1906 году по окончании Московского университета получил степень магистра математики.

Занятия точными науками несомненно повлияли на формирование Сабанеева как музыкального писателя: резкость суждений, отчетливость и афористичность формулировок стали отличительными чертами его критического стиля. Строгость научных подходов характерна для музыкально-теоретических трудов Сабанеева**. Среди них особенно выделяется «Музыка речи: эстетическое исследование» (М., 1923).

Годы с 1909 по 1915, проведенные в дружеском общении со Скрябиным, подробно отражены в публикуемых воспоминаниях. Тогда же Сабанеев сблизился с кругом московских поэтов-символистов, став завсегдатаем «Общества свободной эстетики» и Литературно-художественного кружка. В мемуарном очерке «Мои встречи. Декаденты», написанном на склоне лет в Париже, Сабанеев ярко воссоздал атмосферу этого времени: «Странная, с нашей теперешней точки зрения, была эта ушедшая эпоха. Она кажется далекой, как античные времена. По-видимому, у нас всех была тогда масса свободного времени. Мы проживали время в «пиршественном» состоянии духа, в нескончаемых разговорах все об одних и тех же высочайших и, в сущности, беспредметных материях. Место разговоров менялось, то у Скрябина, то у Вяч. Иванова, или у меня, или в «Скорпионе»***, а разговор продолжался все тот же — о судьбе мира и искусства, о конечных задачах культуры, о Ми-

* Сабанеев Л. С. И. Танеев. Мысли о творчестве и воспоминания о жизни. Париж, 1930. С. 72.

** «К вопросу об акустических основах гармонии Скрябина» («Музыка», 1911, № 16); «О звуко-цветовом соответствии» (Там же, № 9); «Наука о музыке» (Там же, 1912, № 74); «Эволюция гармонического созерцания» («Музыкальный современник», 1915, № 2); «Психология музыкально-творческого процесса» («Искусство», 1923, № 1); «Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы» (Там же, 1925, № 2).

*** Имеется в виду располагавшееся в здании гостиницы «Метрополь» издательство «Скорпион», выпускавшее книги поэтов-символистов и журнал «Весы».

стории Скрябина, о «мистическом анархизме», о самих символистах»*. Именно это время с его неповторимой атмосферой и было, наверное, высшей, кульминационной точкой в жизни Сабанеева. Результатом стала его первая книга о Скрябине** — монография, вызвавшая горячую полемику и среди музыкантов, и в мистически настроенных околоскрябинских кругах. Обстановкой Серебряного века русской культуры порождены и сабанеевские «Воспоминания о Скрябине».

В послереволюционные годы Сабанеев, подобно многим деятелям искусства, занимал посты в советских учреждениях — заведовал музыкальной секцией в Академии художественных наук, председательствовал в Ученом совете Института музыкальной науки. Но главное, это было время интенсивного творчества — одна за другой выходят его книги и брошюры***. Отъезд за границу в 1926 году поначалу не прервал его связей с издательствами в Советском Союзе — в 1926 и 1927 гг. в газете «Известия» и журнале «Музыка и революция» появляются его корреспонденции из Парижа, выходит книжка о композиторе А. Крейне (М., 1928). Затем эти связи прекращаются. О жизни Сабанеева в эмиграции известно совсем мало. Время от времени он выступает со статьями в журналах, хотя и в гораздо более скромных масштабах, нежели в России (например, в 30-е гг. публикует цикл статей в парижском ежегоднике «Современные записки»). Выходит на английском языке его книга «Музыка для кино»****, в рахманиновском издательстве «Таир» печатается упомянутая выше работа о Танееве. Подготовленная тогда же и предложенная Рахманинову для опубликования книга о Н. Метнере так и не увидела света.

По-видимому, жизнь Сабанеева за границей проходила в той непрестанной борьбе за существование, в которую было погружено большинство представителей русской художественной эмиграции. Он пробавляется перепиской нот*****, работает концертмейстером в балетной школе, время от времени выступает в концертах как аккомпаниатор и в фортепианном дуэте с женой Тамарой Сабанеевой, дает уроки теории музыки и фортепиано. Еще в России в 1902 г. Сабанеев заявил о себе как композитор. Позднее, после сближения со Скрябиным, он попал в орбиту его влияний. Критикой отмечались уверенная техника композиции и гармоническое чутье, однако нарекания вызывала отрывочная и клочковатая форма его произведений*****. За рубежом Сабанеев продолжил занятия композицией. Помимо многочисленных фортепи-

* **Воспоминания о Серебряном веке.** М., 1993. С. 347.

** **Скрябин.** М., 1916; 2-е изд. М., 1923.

*** Помимо упомянутых музыкально-исторических работ, заслуживают внимания блестящие очерки: **Клод Дебюсси.** М., 1923; **Морис Равель. Характеристика его творческой деятельности и очерк жизни.** М., 1924; **Еврейская национальная школа в музыке.** М., 1924.

**** **Music for the Films.** London, 1935.

***** Об этом со злорадством сообщает в письме Н. Я. Мясковскому С. С. Прокофьев. См.: **Н. Я. Мясковский и С. С. Прокофьев. Переписка.** М., 1977. С. 252.

***** См.: **Концерт московских композиторов.** В кн.: **Жиляев Н. С. Литературно-музыкальное наследие.** М., 1984. С. 159—160.

анных пьес, им написаны балет «Летчица» (1928, Париж), симфоническое сочинение «Морская лазурь» (1936, Ницца), Чакона и fuga (1940), Кантата «Апокалипсис» для солистов, хора, органа и оркестра (1940). Умер Сабанеев 3 мая 1968 г. в Антибе на южном берегу Франции.

Сколь бы ни было разнообразным наследие Сабанеева, его главным трудом все-таки остаются, на наш взгляд, «Воспоминаниям о Скрябине». У этой книги странная судьба — особенно, если осмысливать ее, глядя из сегодняшнего дня, когда русская культура начала XX века предстала перед нами во всем своем многообразии, без идеологического разделения на правых и виноватых. В последние годы российским читателям открылся целый пласт мемуарной литературы (упомянем новые публикации воспоминаний Андрея Белого, В. Пяста, Б. Лившица, книги И. Одоевцевой, Н. Берберовой и др.). Однако за «Воспоминаниями о Скрябине» и их автором вот уже три четверти века тянется шлейф каких-то подозрений, сомнений и замалчивания (книга вышла в 1925 году и с тех пор не переиздавалась).

Выше уже шла речь о причинах. Остается сказать еще об одном обстоятельстве. Оно связано с самим объектом наблюдений мемуариста — с личностью Скрябина и людьми, его окружавшими. Автор воспоминаний стал, в конечном, счете, косвенной жертвой тяжелой душевной драмы, разыгравшейся на заре века в семье его гениального друга. Не будем пересказывать лишней раз перипетии этой драмы — она много раз описана, в том числе и в мемуарах Сабанеева. Разумеется, последний не мог быть беспристрастен в характеристиках ее участников, сколько бы ни заявлял об этом на страницах своей книги. Он знал и любил того Скрябина, в чьей душе уже произошел переворот, Скрябина, уверовавшего в свою мистическую предназначенность. Другие хотели видеть Скрябина иным — только великим музыкантом. И эта точка зрения стала главенствующей, тем более что Серебряный век с его порывами к потустороннему быстро канул в прошлое вместе со всей старой Россией. Однако есть в самой музыке Скрябина нечто противоречащее такому «трезвому» взгляду, и это было чутко уловлено Сабанеевым. Именно поэтому так долго и, по сути, безуспешно продолжается борьба за «очищение» Скрябина от скверны мистицизма, Скрябина, якобы попавшего под вредное влияние людей, находившихся возле него в последние годы жизни. Сами сочинения композитора, их воздействие на чуткого слушателя убеждают в глубокой органичности его искусства, которое, подобно многим выдающимся явлениям культуры начала XX века, опирается на мистические идеи. Можно с известным скептицизмом относиться к словесному выражению скрябинских воззрений (кстати, этот скептицизм присущ и Сабанееву), к тому, как их толкуют экзальтированные мистики-«скрябиниане», в том числе появившиеся в недавние годы, но нельзя не почувствовать безграничной и таинственной силы, заключенной в магии его музыки, а значит убедительности и правдивости портрета Скрябина, созданного Сабанеевым.

С. Грохотов

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь Сабанеев полемизирует с взглядами на Скрябина А. В. Луначарского, сестер М. Н. Гагариной и В. Н. Лермонтовой, а также Б. Ф. Шлёцера.

² Имеется в виду М. К. Морозова.

³ Согласно древнегреческому мифу, в ящике, подаренном богами первой женщине, Пандоре, находились все людские болезни и бедствия.

⁴ Генеральная репетиция Первой симфонии состоялась 15 марта 1901 г.

⁵ Приезд Скрябина был организован М. К. Морозовой, входившей в то время в дирекцию РМО. Чтобы добиться от РМО приглашения для Скрябина, она обязалась покрыть все издержки по симфоническим концертам в течение всего сезона.

⁶ По-видимому, имеется в виду инспектор научных классов консерватории Н. В. Петров. Об этом случае сохранилось также свидетельство Рахманинова. См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. М., 1974. С. 201.

⁷ Известно, что Сафонов не сочувствовал второму браку Скрябина и его новейшим музыкальным исканиям, однако вряд ли здесь может идти речь о сознательной компрометации.

⁸ Дисконтёр (от английского discount) — человек, занимающийся учетом векселей. Здесь применено в смысле «торгаш».

⁹ Речь идет, возможно, об оркестровой версии двух фортепианных пьес Скрябина — «Поэме томления» ор. 52 и «Ласке в танце» ор. 57.

¹⁰ Окультистские термины. Астральный план — некое параллельное физическому миру измерение, тесно с ним взаимодействующее. Манвантара — период проявления, в противоположность Пралайе (растворению, или покою).

¹¹ Скрябин некоторое время был инспектором музыкальных классов.

¹² Мойры — богини судьбы в древнегреческой мифологии.

¹³ То есть представители верхних, образованных слоев общества.

¹⁴ Сабанеев ошибается. На самом деле Скрябин серьезно изучал труды по философии — на это указывают многочисленные пометки в книгах из его библиотеки.

¹⁵ Вероятно, Н. В. Петров.

¹⁶ Елизавета Ивановна Скрябина вместе с тетей Людмилой Александровной воспитывала Скрябина в детские годы.

¹⁷ Квинтатон, гамба, салициональ — названия органных регистров.

¹⁸ 1910/1911 гг.

¹⁹ "Музыкальный современник", 1916, № 4/5, декабрь—январь.

²⁰ Немезида — в древнегреческой мифологии богиня возмездия.

²¹ Махатмы — согласно эзотерическим учениям и их преломлению в книгах

Блаватской, высшие существа, являющиеся к «посвященным», чтобы открыт им истину.

²² Элементалы — в оккультных учениях низшие духи, порождения сил природы — огня, воды, земли и воздуха.

²³ Здесь и далее, указывая страницы, Сабанеев ссылается на первое издание произведений Скрябина. Седьмая соната была выпущена «Российским музыкальным издательством».

²⁴ Здесь понятие употреблено в переносном смысле: имеется в виду некое последовательное руководство, подробное описание.

²⁵ Эон — духовное существо, персонифицирующее один из аспектов абсолютного божества. Демиург — созидательная сила, творец.

²⁶ Сабанеев полемизирует здесь с критикой, высказанной в адрес его книги «Скрябин» (М., 1916) членами Скрябинского общества (опубликована в «Известиях Петроградского Скрябинского общества»).

²⁷ На самом деле В. И. Скрябина в Америке не была. Гастроли планировались в 1911 г., но не состоялись.

²⁸ В издании «Воспоминаний» 1925 г. часть цитированных Сабанеевым нотных примеров была приведена из прижизненных публикаций скрябинских сочинений; часть — явно воспроизведена по памяти. В настоящем издании мемуаров все неточности и опечатки исправлены в соответствии с современными изданиями.

²⁹ Фрагменты сонат цитируются по: Скрябин А. Н. Сонаты для фортепиано. М., 1981. В издании 1925 г. Девятая соната цитировалась по изданию Юргенсона.

³⁰ В. А. Маркус — в то время студент университета и ученик К. Н. Игумнова, впоследствии издательский работник. Он оставил воспоминания «О Скрябине, «Прометее» и публике...» («Музыкальная жизнь», 1988, № 13. С. 23).

³¹ Вячеславу Иванову было в это время 45 лет.

³² Моммзен (Моммсен) Теодор — знаменитый немецкий историк, специалист по Древнему Риму.

³³ Паническое — производное от «Пан», в древнегреческой мифологии — бог лесов.

³⁴ Имеется в виду прелюдия из ор. 11.

³⁵ Имеется в виду В. И. Скрябина. Незадолго до расставания в 1905 г. Скрябин сам рекомендовал ей возобновить исполнительскую деятельность и прошел с ней многие свои произведения.

³⁶ Богословская Мария Владимировна — ученица Скрябина по Екатеринбургскому институту и Московской консерватории.

³⁷ «Plein jour» — цвет полдня (франц.).

³⁸ Имеются в виду опыты с фисгармонией, издававшей натуральные обертоны.

³⁹ На самом деле «Тайная доктрина» была прочитана Скрябиным с карандашом в руках.

⁴⁰ Под именем Рамачарака публиковал книги по йоге англичанин Уильям Уокер Аткинсон.

⁴¹ Дневники Скрябина опубликованы в кн.: Русские Пропилеи. Т.6. М., 1919.

⁴² Имеется в виду звукоряд, на котором построена музыка «Прометея».

⁴³ Ссылки даются на издание Юргенсона.

⁴⁴ Ссылка на издание «Российского музыкального издательства».

⁴⁵ 1913 г.

⁴⁶ «Сакунтала» — драма древнеиндийского поэта V в. Калидасы. Была переведена на русский язык К. Бальмонтом.

⁴⁷ «Пощечина общественному вкусу» (М., 1913) — один из первых футуристических альманахов. В нем участвовали Д. и Н. Бурлюки, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский и В. Хлебников.

⁴⁸ «Темное пламя», «К пламени».

⁴⁹ Лярвы (от лат. «Larvae») — согласно верованиям древних римлян, злые духи, души умерших злых людей.

⁵⁰ Иерофанты — в Древней Греции жрецы на мистериях, устраивавшихся в городе Элевсин в честь богини плодородия Деметры.

⁵¹ Метампсихоз — учение о переселении душ. Является составной частью буддизма.

⁵² Тантьема — дополнительное вознаграждение из чистой прибыли, выплачиваемое автору.

⁵³ Протоиерей В. П. Некрасов.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Акименко*, Федор Степанович (1876—1945) — композитор и пианист, ученик М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова. Скрябин познакомился с ним в Женеве в 1906 г. — 83, 288
- Александр Абрамович* — см. Крейн А. А.
- Алексей Александрович* — см. Подгаецкий А. А.
- Алчевский*, Иван Алексеевич (1876—1917) — певец (тенор), солист Мариинского и Большого театров, оперы Зимина, дягилевских «Русских сезонов» — 96—97, 106, 119, 180, 266—268
- Андреев*, Леонид Николаевич (1871—1919) — писатель — 43
- Аргамаков*, Константин Николаевич — пианист-импровизатор — 259
- Аренский*, Антон Степанович (1861—1906) — композитор, профессор Московской консерватории. Скрябин учился у него в классе свободного сочинения — 27
- Балтрушайтис*, Юргис Казимирович (1873-1944) — поэт-символист, автор стихотворных сборников «Земные ступени» (М., 1911) и «Горная тропа» (М., 1912) — 727, 152—153, 169, 173, 187—189, 193, 277, 309
- Балакирев Милый Алексеевич* (1836-1837—1910) — композитор, пианист, дирижер, музыкально-общественный деятель. В 60-е гг. под его руководством сформировался музыкальный кружок, вошедший в историю музыки под названием «Могучая кучка» — 11
- Бальмонт*, Константин Дмитриевич (1867—1942) — поэт, переводчик. Его стихи оказали влияние на литературное творчество Скрябина. Автор стихотворений, посвященных Скрябину и брошюры «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина» (М., 1917) — 9, 121, 173, 189, 193, 206, 218, 291, 309, 377
- Бах*, Иоганн Себастьян (1685—1750) — немецкий композитор и органист — 119, 216—217, 254, 295
- Безант*, Анни (1847—1933) — английская писательница. В молодости увлекалась идеями социализма. С 1890-х гг. сторонница Е. П. Блаватской и деятельная участница Теософского общества — 226, 303—306
- Бекман-Щербина*, Елена Александровна (1882—1951) — пианистка, ученица В. И. Сафонова в Московской консерватории. Часто исполняла музыку Скрябина и консультировалась с ним. Автор воспоминаний о Скрябине — 298
- Беляев*, Митрофан Петрович (1836—1903) — лесопромышленник, музыкально-общественный деятель. Организовал первую гастрольную поездку Скрябина за границу в сезоне 1895/96 г. Музыкальное издательство Беляева с 1894 по 1907 г. публиковало произведения Скрябина. Многие произведения Скрябина были удостоены присуждавшейся Беляевым Глинкинской премии — 20, 98, 209, 222
- Белый*, Андрей (наст. имя Бугаев Борис Николаевич) (1880—1934) — писатель — 374
- Берберова*, Нина Николаевна (1901—1993) — писатель — 374

- Бердяев, Николай Александрович* (1874—1948) — философ, религиозный мыслитель, публицист. Деятельный участник заседаний Общества свободной эстетики, Московского литературно-художественного кружка, на собраниях которого он встречался со Скрябиным — 9, 210
- Бер* — владелец имения под Алексином, где отдыхал Скрябин с семьей — 268
- Бернштейн, Николай Давыдович* (1876—1938) — музыкальный критик, сотрудник ряда петербургских изданий — 145
- Бетховен, Людвиг ван* (1770—1827) — немецкий композитор — 11—12, 15, 18, 54, 117, 118, 139, 154, 175, 190, 209, 216—217, 254, 298
- Блаватская, Елена Петровна* (1831—1891) — писательница. Под влиянием идей буддизма создала свое религиозно-мистическое учение — теософию. Основала Теософское общество, поныне действующее во многих странах. Автор трехтомного труда «Тайная доктрина», одного из самых известных оккультных сочинений конца XIX века — 63, 68, 70, 139, 173, 176, 178, 197, 202—203, 226, 241, 246—247, 273, 303
- Блок, Александр Александрович* (1880—1921) — поэт — 9
- Богородский, Владимир Васильевич* — врач, друг Скрябина — 43, 46, 53, 59, 65—66, 103—104, 115, 121, 129, 152, 348, 350, 354, 367
- Богословская, Мария Владимировна* — ученица Скрябина по Екатерининскому институту и Московской консерватории — 376
- Борис Федорович* — см. Шлёцер Б. Ф.
- Боровский, Александр Кириллович* (1889—1968) — пианист, ученик А. Н. Есиповой. Значительную часть репертуара Боровского составляли произведения современных композиторов, в том числе Скрябина — 345—346
- Брамс, Иоганнес* (1833—1897) — немецкий композитор — 27, 214
- Брюсов, Валерий Яковлевич* (1873—1924) — поэт, писатель, переводчик. Встречался со Скрябиным на заседаниях Общества свободной эстетики и Московского литературно-художественного кружка. Скрябин посвятил ему свой сонет — 309, 332
- Брянчанинов, Александр Николаевич* (1874—1918?) — общественный деятель. Редактор-издатель журнала «Новое звено». После смерти Скрябина возглавлял Петроградское Скрябинское общество — 225—229, 277, 282—285, 305—307, 317—319, 344, 358, 363, 367
- Бузони, Ферруччо* (1866—1924) — итальянский композитор, пианист, педагог и музыковед — 371
- Булгаков Сергей Николаевич* (1871—1944) — философ, экономист. Один из организаторов московского Религиозно-философского общества памяти В. Соловьева — 9, 192, 210, 331, 364
- Бурлюк, Давид Давидович* (1882—1967) — художник — 377
- Бурлюк, Николай Давидович* (1890—1920?) — художник — 377
- Бюлов, Ганс фон* (1830—1894) — немецкий дирижер, пианист и музыкальный деятель — 130
- Бюхер, Карл* (1847—1930) — немецкий экономист. В книге «Работа и ритм» (1896) выдвинул идею происхождения музыки на основе ритмов движений в трудовых процессах — 129—130
- Буюкли, Всеволод Иванович* (1873—1921) — пианист, ученик П. А. Пабста. Приобрел известность как исполнитель скрябинских сочинений — 298—299
- Бэлза Игорь Федорович* (р. 1904) — музыковед, композитор, литературовед — 370

- Вагнер*, Козима (1837—1930) — младшая дочь Ф. Листа, жена Г. фон Бюлова, во втором браке — Р. Вагнера — 300
- Вагнер*, Рихард (1813—1883) — немецкий композитор и дирижер. Для исполнения своих музыкальных драм основал собственный оперный театр в Байрейте — 13—17, 22—23, 26—27, 47, 87, 90, 94, 97, 109, 119—120, 139, 153, 175, 186, 190, 193—194, 209, 214, 216—217, 238—239, 242, 287, 291—292, 299, 301, 330, 338
- Везендонк*, Матильда (1828—1902) — друг Р. Вагнера, поэтесса-дилетант. На ее стихи Вагнер написал цикл из пяти песен — 299
- Владимир Васильевич* — см. Богородский В. В.
- Волконский*, Сергей Михайлович, князь (1860—1937) — театральный деятель, директор Императорских театров в 1899—1901. Пропагандировал новые искания в балетном искусстве и ритмическую гимнастику по системе Жак-Далькроза — 128—130
- Вольфинг* — см. Метнер Э. К. — 86
- Врубель*, Михаил Александрович (1856—1910) — художник — 53
- Вырубова* (Танеева), Анна Александровна (1884—?) — фрейлина императрицы Александры Федоровны. Обладала большим влиянием при дворе — 363
- Вуд*, Генри (1869—1944) — английский дирижер. Часто исполнял музыку Скрябина за границей — 205, 267
- Вууд* — см. Вуд, Генри
- Гагарин*, Николай Викторович (1873—1925) — художник-любитель, друг Скрябина — 60, 167, 201, 224
- Гагарина*, Марина Николаевна (1877—1924) — сестра философа С. Н. Трубецкого, жена Н. В. Гагарина — 60, 224, 348, 351, 353, 359, 367, 375
- Гагарины* — 60, 181—182, 210, 218, 224, 285, 366—368
- Гайдн*, Франц Йозеф (1732—1809) — австрийский композитор — 15
- Ганако* — японская артистка, исполнительница на национальных музыкальных инструментах. В начале 10-х годов гастролировала в России — 201—202
- Гвоздков*, Евгений Васильевич (1886—?) — пианист, исполнитель произведений Скрябина — 298
- Гедике*, Александр Федорович (1877—1957) — органист, пианист и композитор, профессор Московской консерватории — 36
- Гершензон*, Михаил Осипович (1869—1925) — историк русской литературы и общественной мысли, философ — 192, 365, 368
- Гиппиус*, Зинаида Николаевна (1867—1945) — поэт и литературный критик. Представитель старшего поколения русских литераторов-символистов — 9
- Глазунов*, Александр Константинович (1865—1936) — композитор и педагог, директор Петербургской консерватории. Член Попечительного совета, руководившего музыкальным издательством М. П. Беляева после его смерти — 63, 98, 131
- Гнесины* — 60, 182
- Гнесина*, Елена Фабиановна (1874—1967) — пианистка, педагог, музыкально-общественный деятель. В 1895 г. вместе с сестрами Евгенией и Марией основала музыкальную школу в Москве. В этой школе учился сын Скрябина Юлиан — 240, 347
- Голубкина*, Анна Семеновна (1864—1927) — скульптор — 53

- Гольденвейзер, Александр Борисович* (1875—1961) — пианист, педагог, музыкально-общественный деятель. Активно пропагандировал творчество Скрябина. В 20-е и 30-е годы был председателем Общества друзей Музея А. Н. Скрябина — 16, 185—186, 287, 358, 367—368, 370—371
- Горчакова, княжна, в замужестве Брянчанинова* — жена А. Н. Брянчанинова — 225
- Горький, Максим* (наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков) (1868—1936) — писатель — 146
- Гофман, Иосиф (Юзеф)* (1876—1957) — американский пианист польского происхождения — 220, 371
- Гречанинов, Александр Тихонович* (1864—1956) — композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова — 86
- Григ, Эдвард* (1843—1907) — норвежский композитор — 26—27, 132, 214—215
- Грушка, профессор* — 180
- Гунст, Евгений Оттович* (1877—1938) — музыкальный критик, композитор и дирижер. Учредитель и председатель Московского общества камерной музыки. Автор книги о Скрябине (М., 1916) — 229—230, 359, 364—365
- Дебюсси, Клод Ашиль* (1862—1918) — французский композитор — 23, 47, 63, 18, 170, 173, 373
- Дельвиль (Дель-Виль) Жан* (1867—?) — бельгийский художник, близкий к теософским кругам, автор обложки первого издания «Прометея» — 49, 78
- Дельсарт* — 128
- Держановский, Владимир Владимирович* (1881—1942) — музыкальный деятель и критик. Один из инициаторов «Вечеров современной музыки». Основатель и редактор журнала «Музыка» (1910—1916), пропагандировавшего сочинения композиторов-новаторов, в том числе Скрябина — 12, 28, 84, 105, 145, 347, 370
- Дидерихс, Андрей Андреевич* (?—1923) — владелец магазинов музыкальных инструментов в Москве и Петербурге. Организатор Концертного бюро, которое ведало концертами Скрябина в 1911—15 гг. — 46, 64, 148
- Добровейн* (наст. фам. Барабейчик), *Исай Александрович* (1891—1953) — пианист, дирижер и композитор. В своих сочинениях испытал влияние Скрябина — 72, 298
- Донаньи, Эрнест (Эрнё)* (1877—1960) — венгерский пианист, композитор и дирижер — 187
- Дункан, Айседора* (1878—1927) — американская танцовщица, одна из основоположниц танца модерн — 130
- Жак-Далькроз* (наст. фам. Жак), *Эмиль* (1865—1950) — швейцарский педагог, композитор, общественный деятель. По созданной им педагогической системе ученики приобщались к музыке через пластические движения 128—129
- Жиль де Ре, мистик* — 168, 321
- Жиляев, Николай Сергеевич* (1881—1938) — музыковед, музыкальный критик и педагог. Ученик Танеева. Друг Скрябина в последние годы его жизни. После смерти композитора редактировал новое издание его сочинений — 59, 73, 104, 109, 115, 121, 127, 182, 194, 215, 257, 277, 289, 290, 316—317, 338, 347, 366, 368, 373

- Зверев, Николай Сергеевич* (1833—1893) — пианист и педагог. У него учились в детские годы многие выдающиеся музыканты, в том числе А. И. Зилоти, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Л. А. Максимов и др. — 11—12, 14, 16, 18, 20, 51, 371—372
- Зилоти, Александр Ильич* (1863—1945) — пианист, дирижер, музыкальный деятель. С 1911 г. сотрудничал со Скрябиным, приглашая его для участия в организованных им в Петербурге «Концертах А. И. Зилоти» — 12, 154—156
- Иван Христофорович* — см. Исакович И. Х.
- Иванов, Вячеслав Иванович* (1866—1949) — поэт-символист, драматург, филолог. Автор статей о Скрябине («Взгляд Скрябина на искусство», «Скрябин и дух революции») и стихотворений, посвященных ему — 9, 173, 188—194, 197, 218, 223, 243, 246, 249, 251, 292, 309, 331—332, 347—348, 359, 364—365, 367, 372, 376
- Игумнов, Константин Николаевич* (1873—1948) — пианист, педагог. Тонкий интерпретатор произведений Скрябина раннего и среднего периодов творчества — 16, 376
- Инаят-хан* — индийский поэт-суфит — 200
- Ипполитов-Иванов* (наст. фам. Иванов), Михаил Михайлович (1859—1935) — композитор, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель — 146
- Исакович, Вера Ивановна* — см. Скрябина В. И. — 165
- Исакович, Иван Христофорович* (1843—1916) — адвокат, член дирекции Нижегородского отделения РМО. Отец В. И. Скрябиной
- Казальс, Пабло* (1876—1973) — испанский виолончелист. В 1905-1913 гг. регулярно гастролировал в России — 170, 371
- Калидаса* (прибл. V в.), индийский поэт, драматург — 377
- Кандинский, Василий Васильевич* (1866—1944) — художник — 377
- Кант, Иммануил* (1724—1804) — немецкий философ — 6
- Каратыгин, Вячеслав Гаврилович* (1875—1925) — музыкальный критик и композитор. Один из организаторов «Вечеров современной музыки» в Петербурге. Исследователь и пропагандист творчества Скрябина. Автор статей и книги о нем (Пг., 1916) — 288, 365
- Карповы* — владельцы имения под Каширой, где Скрябины провели лето 1911 г. — 112
- Карсавина, Тамара Платоновна* (1885—1978) — балерина, одна из ведущих артисток балетной антрепризы Дягилева. В ее творчестве проявились новые тенденции балетного театра XX века — 324
- Кастальский, Александр Дмитриевич* (1856—1926) — композитор, хоровой дирижер, фольклорист, музыкально-общественный деятель — 360
- Катуар, Георгий Львович* (1861—1926) — композитор, музыковед, педагог. Профессор Московской консерватории (класс композиции) — 16
- Качалов* (наст. фам. Шверубович), Василий Иванович (1875—1948) — артист Московского Художественного театра — 280
- Кашкин, Николай Дмитриевич* (1839—1920) — историк музыки и музыкальный критик. Профессор Московской консерватории — 27
- Кейль, Федор Борисович* — представитель фирмы А. А. Дидерихса в Москве. Принимал участие в организации концертов Скрябина — 148

- Конюс*, Георгий Эдуардович (1862—1933) — композитор и музыкальный теоретик, создатель теории метротектонизма. Профессор Московской консерватории. Занимался со Скрябиным в детские годы фортепианной игрой и музыкальной теорией — 13, 18, 36, 59
- Конюс*, Лев Эдуардович (1877—1941) — пианист и педагог, соученик Скрябина по Московской консерватории. Ученик П. А. Пабста. Автор переложения «Поэмы экстаза» и Третьей симфонии Скрябина для фортепиано в 4 руки.
- Коонен*, Алиса Георгиевна (1889—1974) — артистка Московского Художественного театра (в 1905—1913 гг.) и Камерного театра (в 1914—1949). Жена А. Я. Таирова — 188, 277
- Коптяев*, Александр Петрович (1868—1941) — композитор и музыкальный критик. Сотрудничал во многих газетах и журналах, главным образом, петербургских — 145
- Корещенко*, Арсений Николаевич (1870—1921) — композитор. Окончил Московскую консерваторию. Ученик С. И. Танеева и А. С. Аренского — 13
- Крейн*, Александр Абрамович (1883—1951) — композитор, музыкальный критик. В своих сочинениях испытал влияние Скрябина — 28, 47, 59, 104—105, 153, 182, 221, 276, 317, 373
- Кришнамурти* (Кришна-Мурти) — 304
- Кругликов*, Семен Николаевич (1851—1910) — музыкальный критик, педагог. Сторонник идей «Могучей кучки», которые он пропагандировал в московской печати — 27
- Крученых*, Алексей Елисеевич (1886—1968) — поэт-футурист — 377
- Крэг*, Генри Эдуард Гордон (1872—1966) — английский режиссер, художник и теоретик театра. Его творчество идейно связано с символизмом в изобразительном искусстве и литературе — 169, 187
- Кузнецов*, Павел Варфоломеевич (1878—1968) — художник. Один из организаторов выставки «Голубая роза» (1907), объединившей художников, близких к символизму — 278
- Кулау*, Фридрих (1786—1832) — датский композитор, по национальности немец — 216
- Купер*, Эмиль Альбертович (1877—1961) — оперный и симфонический дирижер; работал в Киеве, Москве и Петербурге. Один из первых исполнителей симфонических произведений Скрябина — 28—29, 47, 144, 277
- Куров*, Николай Николаевич (1882— ?) — музыкальный критик, сотрудник ряда московских изданий (до 1918 г.) — 105, 145
- Кусевицкая* (урожд. Ушкова), Наталья Константиновна (1881—1942) — жена С. А. Кусевицкого. Совладелица крупной чаеоторговой фирмы — 40, 43, 44, 56, 77, 106—107, 145
- Кусевицкие* — 46, 53, 56, 58—60, 77, 104—105, 107, 145, 358
- Кусевицкий*, Сергей Александрович (1874—1951) — контрабасист-виртуоз, дирижер, музыкально-общественный деятель. Основатель «Российского музыкального издательства» (1909) и «Оркестра Кусевицкого». Пропагандировал музыку Скрябина в России и за границей — 39—45, 47, 56, 69, 71—72, 75—79, 89, 92, 97—108, 110—112, 119, 127, 132, 143—145, 154, 159, 168, 209—210, 233, 266—268, 276, 280, 358, 367
- Ландовска* (Ландовская), Ванда (1879—1959) — польская клавесинистка. Про-

- пагандировала старинную клавирную музыку. С 1907 г. неоднократно гастролировала в России — 224
- Лебедев*, Петр Николаевич (1866—1912) — физик. Исследовал различные виды волн, а также природу света — 53
- Левин*, Иосиф Аркадьевич (1874—1942) — пианист, педагог. Выпускник Московской консерватории по классу В. И. Сафонова. Выдающийся виртуоз. Первым записал музыку Скрябина на валрики Вельте (1906) — 11—12
- Лермонтов*, Михаил Юрьевич (1814—1841) — поэт — 290—291
- Лермонтова* (урожд. Трубецкая), Вера Николаевна — сестра философа С. Н. Трубецкого и М. Н. Гагариной. Одна из деятельных участниц Общества им. Скрябина, образованного после смерти композитора его друзьями — 60, 210, 224, 348—349, 353, 356, 361, 375
- Лермонтовы* — 182, 218, 366—367
- Ледбитер*, Чарльз — английский публицист, один из руководителей Теософского общества, автор трудов по оккультизму — 63
- Лившиц*, Бенедикт (1886—1938) — поэт, переводчик — 374
- Лидбитер* — см. Ледбитер Ч.
- Лист*, Ференц (1811—1886) — венгерский композитор и пианист — 91, 131, 139, 214, 219, 298
- Луначарский*, Анатолий Васильевич (1875—1933) — государственный деятель, писатель, критик — 375
- Луни* — см. Неменова-Лунц М. С.
- Лурье*, Артур Сергеевич (1892—1966) — композитор и музыкальный деятель; представитель музыкального авангарда. В 1918-20 гг. правительственный комиссар, заведующий музыкальным отделом Нарком проса. Автор книги «Скрябин и русская музыка» (Пг., 1921) — 172, 287
- Любовь Александровна* — см. Скрябина Л. А.
- Любошиц*, Петр Самойлович (1894—?) — пианист, ученик К. Н. Игумнова, исполнитель сочинений Скрябина — 72
- Людвик Баварский* (Людвиг II Баварский) (1845—1886) — король из династии Виттельсбахов. Покровитель Р. Вагнера — 99, 109
- Лядов*, Анатолий Константинович (1855—1914) — композитор, член «Беляевского кружка». После смерти Беляева, как член Попечительного совета, был инициатором присвоения Скрябину Глинкинской премии за симфоническую поэму «Прометей» — 98, 288
- Максимов*, Леонид Александрович (1873—1904) — пианист и музыкальный критик, соученик Скрябина по классу Н. С. Зверева — 12
- Марк*, Лили Гуговна — владелица имения под Москвой. Почитательница творчества Скрябина — 46, 85
- Маркус В. А.* — ученик К. Н. Игумнова — 376
- Мария Александровна* — см. Шлёцер М. А.
- Маркс*, Карл (1818—1883) — немецкий философ и экономист — 192
- Мартынов* — врач — 352—353
- Маруся* — см. Богословская М. В.
- Маяковский*, Владимир Владимирович (1893—1930) — поэт — 377
- Мейербер*, Джакомо (наст. имя и фам. Якоб Либман Бер) (1791—1864) — французский композитор — 97, 281

- Менгельберг*, Биллем (1871—1951) — голландский дирижер. Главный дирижер амстердамского оркестра «Концертгебау». Скрябин выступал в концертах под его управлением — 205, 267—268
- Мендельсон-Бартольди*, Феликс (1809—1847) — немецкий композитор и пианист — 281
- Мережковский* Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — поэт и романист. Представитель старшего поколения русских литераторов-символистов — 9
- Метнер*, Николай Карлович (1880—1951) — композитор, пианист. Профессор Московской консерватории — 86, 117, 132—133, 185, 287, 289, 373
- Метнер*, Эмилий Карлович (1872—1936) — музыкальный критик и эстетик. Брат Н. К. Метнера. Писал под псевдонимом «Вольфинг», был близок к поэтам-символистам. Редактор журнала «Труды и дни» (Москва, 1912—1916) — 86
- Метцль*, Владимир Людвигович (1882—?) — композитор, ученик С. И. Танеева — 47, 277
- Могилевский*, Александр Яковлевич (1885—1955) — скрипач, педагог. Был исполнителем скрипичных соло в симфонических произведениях Скрябина — 28, 47, 59, 105, 153
- Мозер*, Александр Эдмундович — профессор электротехники Московского высшего технического училища. Скрябин обсуждал с ним вопросы цвето-музыки — 45, 60, 68—69, 84, 112, 133, 366, 368
- Моммзен* (Моммсен) Теодор (1817—1903) — немецкий историк — 376
- Морозова* (урожд. Мамонтова), Маргарита Кирилловна (1873—1958) — пианистка-любительница, ученица Скрябина. Одна из директоров РМО. В 1903—1908 гг. оказывала Скрябину материальную поддержку — 28—29, 144, 375
- Моцарт*, Вольфганг Амадей (1756—1793) — австрийский композитор — 14—15
- Мусоргский*, Модест Петрович (1839—1881) — композитор, член «Могучей кучки» — 27, 118
- Мясковский*, Николай Яковлевич (1881—1950) — композитор — 370, 373
- Наполеон Бонапарт* (1769—1821) — французский император — 225, 229
- Наталья Константиновна* — см. Кусевицкая Н. К.
- Некрасов* В. П. — протоиерей — 377
- Неменова-Луиц*, Мария Соломоновна (1879—1954) — пианистка, педагог, ученица Скрябина. Периодически занималась со Скрябиным и после окончания консерватории. Скрябин очень ценил ее как исполнительницу своей музыки. Оставила воспоминания об учителе — 28, 47, 105, 107, 277, 298
- Никит*, Артур (1855—1922) — венгерский дирижер — 40
- Николаев*, Леонид Владимирович (1878—1942) — пианист и композитор. Ученик В. И. Сафонова и С. И. Танеева. С 1909 г. преподавал в Петербургской-Ленинградской консерватории — 77
- Нилус*, автор книги о еврейско-масонской организации — 281
- Ницше*, Фридрих (1844—1900) — немецкий философ — 6, 331, 341
- Ньюмарч*, Роза (1854—1940) — английский музыкальный критик — 198
- Одоевцева*, Ирина Владимировна (наст. имя Гейнике Ираида Густавовна) (1895—1990) — поэт — 374

- Оленин*, Петр Сергеевич (1874—1922) — певец и режиссер. В 1907—1915 гг. главный режиссер и художественный руководитель Оперы С. Зимина — 324
- Ольга Ильинична* — см. Скрябина О. И.
- Осберг*, Юлий Юлиевич — владелец чайной фирмы. Секретарь правления Московского филармонического общества — 154, 203—204
- Пастернак*, Леонид Осипович (1862—1945) — художник. Создатель нескольких портретов Скрябина — 84
- Пастернаки* — 84
- Петров* Н. В. — инспектор научных классов консерватории — 375
- Плетнев*, Дмитрий Дмитриевич (1871 —?) — врач. Лечил Скрябина во время последней болезни — 355—356
- Плеханов*, Георгий Валентинович (1856—1918) — философ и революционный деятель. С ним Скрябин дружил, живя в Швейцарии — 143, 179, 192, 200, 318
- По*, Эдгар Аллан (1809—1849) — американский писатель-романтик и критик — 147
- Подгаецкий*, Алексей Александрович (ок.1888—ок.1935) — драматический актер и пианист. Окончил консерваторию в Брюсселе, где познакомился со Скрябиным. Выступал на сцене под псевдонимом Чабров — 48, 59, 65, 96—97, 101, 105, 109, 131, 152, 162—163, 167, 182, 185, 187, 194—195, 210, 223, 225, 241, 252, 277, 187, 288, 291, 321, 347—350, 358, 363—364, 367—368
- Поляков*, Сергей Александрович (1874—1948) — меценат, основатель издательства «Скорпион», публиковавшего сочинения писателей-символистов — в нем вышла книга Сабанеева «Скрябин» (М., 1916). Редактор-издатель журнала «Весы» — 358
- Померанцев*, Юрий Николаевич (1878—1933) — композитор и дирижер. Ученик Скрябина по консерватории — 18,34
- Пресман*, Матвей Леонтьевич (1870—1941) — пианист, педагог, музыкально-общественный деятель. Товарищ Скрябина по консерватории. Оказал большую помощь Скрябину, связав его с А. И. Зилоти — 12
- Пржевальский*, Николай Михайлович (1839—1888) — путешественник, исследователь Центральной Азии — 372
- Прокофьев*, Сергей Сергеевич (1891—1953) — композитор и пианист — 287—288, 371, 373
- Пушкин*, Александр Сергеевич (1799—1837) — поэт — 286, 290
- Пяст*, Владимир Алексеевич (1886—1940) — поэт, переводчик — 374
- Рабенек* — 131
- Равель*, Морис (1875—1937) — французский композитор — 87, 373
- Рамачарака* (наст. имя Уильям Уокер Аткинсон) — английский журналист, автор книг по йоге — 247, 272, 376
- Рамо*, Жан Филипп (1683—1764) — французский композитор и клавесинист — 224
- Распутин* (Новых) Григорий Ефимович (1864 или 1865—1916) — фаворит императора Николая II и императрицы Александры Федоровны — 344
- Рахманинов*, Сергей Васильевич (1873—1944) — композитор и пианист, соученик Скрябина по Московской консерватории — 13,86,103,117,132,145,154, 220, 224, 276, 287, 289, 298, 367, 370—371, 375

- Ребиков*, Владимир Иванович (1866—1920) — композитор и музыкально-общественный деятель. Основатель Кишиневского отделения РМО (1899). Экспериментировал в области синтетических жанров — музыкально-психографическая драма, мелопластика — 27
- Риземан*, Оскар Оскарович (1880—1934) — музыкальный критик и музыковед. Сотрудник газеты «ГМОвкаиег Оешзспе 2екип§» — 46, 154
- Римский-Корсаков*, Андрей Николаевич (1878—1940) — музыковед, музыкальный критик. Биограф отца — Н. А. Римского-Корсакова. Редактор-издатель журнала «Музыкальный современник» (Петроград, 1915—1917) — 287
- Римский-Корсаков*, Николай Андреевич (1844—1908) — композитор и педагог. Член «Могучей кучки» и «Беляевского кружка» — 20, 23, 40, 98, 170, 289, 327, 371
- Розенов*, Эмилий Карлович (1961—1935) — музыковед, пианист, композитор. Ученик В. И. Сафонова. Преподавал в Московской консерватории — 144, 309
- Рубинштейну* Антон Григорьевич (1829—1894) — пианист, композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Основатель Русского музыкального общества и Петербургской консерватории — 27, 281
- Рубинштейн*, Иосиф — 75
- Сабанеев*, Борис Леонидович (1880—1917/18) — органист. Ученик Н. С. Зверева и П. Ю. Шлёцера. Профессор Московской консерватории по классу органа. Брат Л. Л. Сабанеева — 25, 82
- Сабанеев*, Леонид Павлович (1844—1898) — зоолог. Отец Б. Л. и Л. Л. Сабанеевых — 371
- Сабанеева*, Тамара — пианистка, жена Л. Л. Сабанеева — 373
- Самсонов* — 321
- Сараджев* (наст. фам. Сараджян), Константин Соломонович (1877—1954) — дирижер и педагог. Дирижер Общедоступных симфонических концертов в Сокольниках (1908—1911 гг.) — 28
- Сафонов*, Василий Ильич (1852—1918) — пианист, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель. Директор Московской консерватории. Учитель Скрябина — 18, 20—22, 28, 39, 147, 173, 301
- Сахновский*, Юрий Сергеевич (1868—1930) — композитор, дирижер и музыкальный критик. Сотрудник московских газет «Курьер» и «Русское слово» — 27, 29, 105, 145, 174
- Северянин*, Игорь (наст. фам. Лотарев Игорь Васильевич) (1887—1941) — поэт. Возглавлял литературное течение эгофутуризм — 290
- Сербский*, Владимир Петрович (1858—1917) — врач-психиатр — 776
- Сергей Александрович* — см. Кусевицкий С. А.
- Сигонь* Эмиль — бельгийский профессор красноречия — 49
- Скрябин*, Владимир Александрович (1847—1915) — дядя А. Н. Скрябина. Преподаватель и воспитатель 2-го Московского кадетского корпуса — 59
- Скрябин*, Николай Александрович (1849—1914) — отец А. Н. Скрябина. Дипломат; служил в Турции — 80
- Скрябин*, Юлиан Александрович (1908—1919) — сын А. Н. Скрябина и Т. Ф. Шлёцер-Скрябиной. Был музыкально очень одарен. Утонул в Днепре — 45, 181, 183
- Скрябина*, Ариадна Александровна (1905—1941) — дочь А. Н. Скрябина и

- Т. Ф. Шлёцер-Скрябиной. С 1922 г. жила во Франции. Казнена гитлеровцами за участие в движении Сопротивления — 45
- Скрябина* (урожд. Исакович), Вера Ивановна (1875—1920) — первая жена А. Н. Скрябина. Пианистка и педагог, выпускница Московской консерватории. Исполнитель скрябинских сочинений. Профессор Московской (в 1906—1916 гг.) и Петроградской (в 1916—1920 гг.) консерваторий — 13—14, 38, 144, 147, 165, 174, 230—231, 233, 235, 300, 363, 369, 376
- Скрябина*, Елизавета Ивановна — бабушка А. Н. Скрябина — 375
- Скрябина*, Любовь Александровна (1852—1941) — сестра отца А. Н. Скрябина. С младенчества воспитывала будущего композитора. С 1922 г. до конца жизни была хранителем Музея А. Н. Скрябина — 59, 79—80, 348, 352, 357
- Скрябина*, Марина Александровна (р. 1911) — дочь А. Н. Скрябина и Т. Ф. Шлёцер-Скрябиной. Музыковед и искусствовед. С 1922 г. живет во Франции — 180
- Скрябина* (урожд. Фернандец), Ольга Ильинична (1879-?) — вторая жена Н. А. Скрябина, отца композитора — 81
- Скрябина*, Римма Александровна (1898—1905) — дочь А. Н. и В. И. Скрябиных
- Соловьев* Владимир Сергеевич (1853—1900) — философ и поэт. Один из предтеч символизма в русской литературе — 285
- Спижарный* Иван Константинович (1857—1924) — врач. Лечил А. Н. Скрябина во время последней болезни — 351
- Станчинский*, Алексей Владимирович (1888—1914) — композитор и пианист. Ученик С. И. Танеева — 215
- Стравинский*, Игорь Федорович (1882—1971) — композитор — 287—288, 371
- Струве*, Николай Георгиевич (?—1920) — композитор, секретарь и член редакционного совета Российского музыкального издательства
- Таиров*, Александр Яковлевич (1885—1950) — режиссер. Основатель Камерного театра в Москве. Один из реформаторов театрального искусства — 277
- Танеев*, Александр Сергеевич (1850—1918) — гофмейстер двора, композитор-дилетант — 363
- Танеев*, Владимир Иванович (1840—1921) — адвокат. Брат С. И. Танеева — 302
- Танеев*, Сергей Иванович (1856—1915) — композитор, пианист, педагог, музыкальный теоретик. В 1884—1887 гг. А. Н. Скрябин брал у него уроки теории музыки, а в 1899—1900 гг. занимался в классе контрапункта в консерватории — 12—18, 21—27, 31—34, 36—37, 39, 73, 86—89, 94, 99, 142, 166, 185, 196, 288, 371—372
- Тася* — см. Шлёцер Т. Ф.
- Татьяна Федоровна* — см. Шлёцер Т. Ф.
- Таузиг*, Карл (1841—1871) — польский пианист, композитор — 19
- Тидебель*, Елена Максимилиановна (1875—1928) — музыкальный критик. Публиковала статьи о русской музыке в немецкой, английской и американской прессе — 46
- Толстой*, Лев Николаевич (1828—1910) — писатель и общественный деятель — 146, 185—186
- Трубецкие* — 182, 285
- Трубецкой*, Сергей Николаевич (1862—1905) — философ, публицист и общественный деятель. Ректор Московского университета, редактор журнала «Во-

просы философии и психологии». Друг Скрябина и большой почитатель его творчества — 60

Успенский Петр Демьянович (1878—1947) — мистик и оккультист, ученик Г. И. Гурджиева. Его идеи пользовались особой популярностью в начале XX век* в среде художественной и научной интеллигенции — 252

Ушкова — см. Кусевицкая Н. К.

Ушковы — владельцы крупной чаеоторговой фирмы — 77—75, 105

Федорова-вторая — см. Федорова С. В.

Федорова, Софья Васильевна (1879—1963) — балерина Большого театра (1899—1919 гг.). В 1909—13 гг. участвовала в «Русских Сезонах» Дягилева. По словам В. И. Иванова, «ее область — темная мистика души» — 324

Фейнберг, Самуил Евгеньевич (1890—1962) — пианист, композитор и педагог. Ученик А. Б. Гольденвейзера. Исполнение Фейнбергом музыки Скрябина было очень близким по духу авторскому. Композиторское творчество Фейнберга находилось также под влиянием Скрябина — 298

Флоренский Павел Александрович (1882—1943) — ученый и религиозный философ. Занимался исследованиями в разнообразных областях знания лингвистике, теории искусств, математике, физике — 361

Фортер А. — композитор и скрипач, заведовал музыкальной частью в московском Камерном театре — 280

Хлебников, Велимир (Виктор) Владимирович (1885—1922) — поэт-футурист
290, 377

Циммерман, Юлиус Генрих (1851—1922) — музыкальный издатель, владелец фабрики музыкальных инструментов в России — 98

Чабров — см. Подгаецкий А. А.

Чайковский, Петр Ильич (1840—1893) — композитор — 13—15, 27, 75, 86—87, 117, 129, 131—132, 154—155, 185, 208, 265, 298

Чюрленис Микалоюс Константинас (1875—1911) — литовский композитор и художник. Представитель символизма в изобразительном искусстве — 167
168, 289

Шаляпин, Федор Иванович (1873—1938) — певец (бас) — 324

Шаховская, княжна — 181

Шёнберг, Арнольд (1874—1951) — австрийский композитор, музыкальный теоретик, педагог. Один из самых ярких новаторов в музыкальном искусстве XX века. Создатель атональной музыки и метода додекафонии — 169, 216

Шиллер, Иоганн Кристоф Фридрих (1759—1805) — немецкий поэт, драматург и теоретик искусства 196

Шлёцер, Борис Федорович (1884—1969) — журналист, музыкальный критик. Брат Т. Ф. Шлёцер. Автор статей о творчестве Скрябина и книги о нем «А. Н. Скрябин. Т. 1. Личность. Мистерия» (Берлин, 1923) — 31—32, 35, 38, 90, 139, 142, 195—197, 210—211, 236, 240, 245—246, 251, 277, 356, 364, 375

- Шлёцер*, Ида Юльевна (7—1912) — сестра П. Ю. Шлёцера — 14, 235
- Шлёцер*, (урожд. Боти) Мария Александровна (1847—1937) — пианистка. Мать Т. Ф. и Б.Ф. Шлёцер — 47, 61, 181—183, 232, 360
- Шлёцер*, Павел Юльевич (ок.1840—1898 — ок.1840—1898) — пианист, педагог. Дядя Т. Ф. Шлёцер. Профессор Московской консерватории — 12—14, 48, 196, 235, 372
- Шлёцер*, Татьяна Федоровна (1883—1922) — вторая жена А. Н. Скрябина — 13, 23, 33—35, 38—39, 43, 45, 47—48, 50—51, 56, 58—61, 63—64, 69, 76—79, 81, 85, 89—94, 96—97, 101, 104, 107—109, 113, 116, 125—126, 129, 132, 138—139, 144—148, 150—153, 155, 164, 166—167, 175, 179—187, 189, 193—198, 202—203—204, 210, 221, 225, 230—213, 232, 234—236, 240—241, 244, 248, 267—268, 270, 272, 274—278, 280, 287, 289, 299—301, 308, 315, 317, 326, 328, 330—331—332, 339, 344—345, 348—351, 353—364, 368
- Шопен*, Фридерик (1813—1883) — польский композитор и пианист — 11—12, 15, 18, 21, 25—26, 118, 139, 146, 216, 218, 316, 372
- Шопенгауэр*, Артур (1788—1860) — немецкий философ-идеалист. Оказал значительное воздействие на мировоззрение художественной интеллигенции второй половины XIX-начала XX века — 6
- Шперлинг*, Николай Викторович (7—1914) — художник — 59, 61, 66, 96—97, 101, 167—168, 181—182, 289, 317, 347
- Штейнер*, Рудольф (1861—1925) — немецкий философ-мистик, основатель антропософии — 70, 247
- Штраус*, Иоганн (1825—1899) — австрийский скрипач, дирижер, композитор; крупнейший мастер венского вальса и венской оперетты — 142, 147
- Штраус*, Рихард (1861—1949) — немецкий композитор и дирижер. Его красочный оркестровый стиль оказал заметное влияние на музыку начала XX века — 23, 63, 70, 280, 319
- Шуман*, Роберт (1810—1856) — немецкий композитор — 15, 26, 171
- Щелкан*, Николай Сергеевич (1871 —?) — врач. Лечил Скрябина во время последней болезни — 350
- Щербина-Бекман* — см. Бекман-Щербина Е. А.
- Эйнштейн*, Альберт (1879—1955) — физик-теоретик, создал частную и общую теорию относительности — 133
- Энгель*, Юлий Дмитриевич (1868—1927) — музыкальный критик, композитор. Вел отдел музыки в газете «Русские ведомости». Автор биографического очерка о Скрябине («Музыкальный современник», 1916, № 4—5) — 27, 105
- Юргенсоны* — 251, 274, 294, 377
- Юргенсон*, Борис Петрович (1868—1935) — совладелец (вместе с братом Г. П. Юргенсоном) нотойздательской фирмы «П. Юргенсон», выпустившей некоторые произведения Скрябина. Один из директоров Московского отделения РМО — 12, 21, 156, 343
- Юргенсон*, Григорий Петрович (1872—1936) — совладелец нотойздательской фирмы. Брат Б. П. Юргенсона — 156, 251, 294, 377

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л.Сабанеев.</i> ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
ВОСПОМИНАНИЯ О СКРЯБИНЕ.....	11
<i>С.Грохотов.</i> ПОСЛЕСЛОВИЕ.....	370
ПРИМЕЧАНИЯ.....	375
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН.....	378