

Л. Л. САБАНЕЕВ

ВОСПОМИНАНИЯ О РОССИИ

Составление, предисловие

Т. Ю. Масловская

Комментарии

С. В. Грохотов

Блистательные мемуары и эссе одного из самых скандальных отечественных критиков Л. Л. Сабанеева предоставляют уникальную возможность — стать «очевидцем» знаменательных события в художественной жизни России Серебряного века.

Почти всех своих «героев» Сабанеев знал лично; в детстве сидел на коленях у Александра III, позднее общался с Л. Толстым, слушал фонограф вместе с Чайковским, называл Владимира Соловьева «дядя Шуба», был ближайшим другом Скрябина, свидетелем знакомства Айседоры Дункан с Есениным...

Статьи и воспоминания Сабанеева охватывают весь срез российской жизни — музыку и литературу, науку, быт и политику. Значительная часть текстов публикуется впервые.

Издание адресовано самому широкому кругу читателей, интересующихся отечественной историей и культурой.

Эта книга посвящается моему отцу, Леониду Леонидовичу Сабанееву (1881-1968), который в своей жизни встречался со многими знаменитыми людьми.

Я собрала здесь его воспоминания, статьи, напечатанные за рубежом в разных газетах и журналах. На этих страницах вырисовываются силуэты многих ярких имен, которые создали русскую культуру. Л. Л. Сабанеев был талантливым рассказчиком, Москва предстает в нашем воображении такой, какой она была в конце XIX и в начале XX века — патриархальной, гостеприимной, любящей жизнь и искусства.

Я хотела поделиться его воспоминаниями и надеюсь, что эта книга заинтересует русских читателей.

Вера Сабанеева-Ланская.

Л. Л. САБАНЕЕВ О ПРОШЛОМ

(Вместо предисловия)

История этой книги символична. Как иначе можно назвать стечение обстоятельств, цепь неожиданных совпадений, случайностей, которые в конечном счете оказываются неслучайными, как не подарком судьбы. В самом деле: в 2000 году издательством «Классика-XXI» переизданы (через 75 лет после первой публикации) «Воспоминания о Скрябине» Л. Л. Сабанеева, снова, уже в наши дни, подтвердившие свою славу истинного

бестселлера [Недавно вышло уже 2-е издание этой книги]. Через три года здесь же выходят в свет его «Воспоминания о Танееве», напечатанные Рахманиновым в 1930 году в издательстве «Таир» и никогда не публиковавшиеся в России. И на этой волне запоздавшего, но вполне заслуженного возрождения интереса к личности одного из самых блистательных музыкальных критиков первой половины XX века из Франции приходит весть о его дочери Вере Леонидовне Сабанеевой-Ланской, которая в это же время, ничего не зная о возвращении из забвения трудов отца, ищет возможность публикации материалов хранящегося у нее архива. Она даже приезжает в Москву — впервые после 1926 года, — но об этом почти никому не известно. Да и во Франции ее следы удастся обнаружить не сразу: в восьмидесятилетнем возрасте эта необычайно энергичная, легкая на подъем женщина сменила место жительства, переехав из Ванса в маленький городок в центре Франции, Шатору. Не утомляя читателя подробностями поисков и находок, скажу лишь, что при первой возможности, захватив с собой «Воспоминания о Скрябине», я полетела на встречу с Прошлым. Но прежде чем рассказать о содержимом чемодана - архива, несколько слов о самой Вере Леонидовне: ее судьба (и судьба ее мужа графа Н. П. Ланского) характерна для истории жизни русской эмиграции первой волны.

Родившись (24 октября 1919 года) в семье музыкантов (мать — Т. Г. Кузнецова-Сабанеева — закончила с золотой медалью Петербургскую консерваторию как пианистка по классу А. Есиповой), В. Л. не пошла по стопам родителей, хотя унаследовала их художественную одаренность. В детстве в Париже брала уроки рисования у сына художника М. Добужинского; позже, когда семья переехала в 1933 году в Ниццу (Леонид Леонидович писал музыку к фильмам студии «La Victorine»), она поступила в Школу декоративных искусств и после ее окончания работала художником по фаянсу, фарфору и хрусталу. Во время Второй мировой войны, когда жизнь становилась все труднее, В. Л. приобрела еще и профессию стенографистки и машинистки. После войны несколько лет служила в издательстве «Editions des Deux Rives» в Париже. Затем судьба увела ее совсем далеко от искусства: в фирму по производству бензина, известную сейчас под названием «Societe Total» («секретариат, счетоводство и общение с клиентурой стали моим миром в течение 28 лет»). Но за границами делового мира существовал иной — творческий мир родителей и их друзей, а собственные эмоциональные впечатления требовали выхода в стихах, в переложении их на музыку, в увлечении театром. Об этом любительском русском театре в Ницце, руководимом Е. Я. Ростиславовой и дававшим обыкновенно четыре спектакля в год, Вера Леонидовна вспоминает с особой теплотой: «Я познакомилась с моим будущим мужем в кулисах этого маленького театра после пьесы «Перелетные птицы» Ренникова, где Николай Павлович [000] играл главную роль с большим чувством, большим талантом. И демон театра овладел мною».

Шестилетним ребенком покинув родину, учась во французской школе, В. Л. сохранила прекрасный русский язык — прежний, не засоренный привычным, увы, сленгом. А последние 25 лет, после смерти мужа, когда не осталось никого, с кем можно поговорить на родном языке, собеседниками остались лишь русские книги, которыми она постоянно пополняет свою обширную библиотеку.

Многие годы заветным желанием Веры Леонидовны было увидеть Россию. И когда в 1979 году ей предложили поездку на Аляску, она стала одним из самых сильных впечатлений ее жизни — иллюзией Родины;

Аляски чудная природа
Мне так знакома и мила.
Пускай, шумит здесь непогода,
Россию детства я нашла...
Здесь белой церкви купол синий,
Там грязь желтеющих канав.
Я вижу сон, что я в России
Среди полей, среди дубрав...
Забыто все: Париж, Европа,
Наш шумный мир, наш век машин,
И мысль уносится далеко
С ветрами северных равнин.
Я отдалась родной стихии,
Душа, как зарево, горит.
Я вижу сон, что я в России,

И лес березовый стоит...

А реальную Россию, вернее, ее нарядный московский фасад Вера Леонидовна увидела много позже, посетив город своего детства, когда ей минуло уже 82 года. Однако для нее Россия по-прежнему осталась понятием идеальным.

Но вернемся к главному герою нашей истории и автору настоящей книги.

Леонида Леонидовича Сабанеева уже нет необходимости представлять нашему читателю. Узкому кругу музыкантов он был известен всегда, вопреки замалчиванию и несправедливым порицаниям: работы 1900-1920-х годов, хотя и стали библиографической редкостью, все же имелись в крупных библиотеках и частных коллекциях. Кто-то отыскал их сам, другие — с помощью хороших педагогов, считавших своим долгом познакомить учеников хотя бы с работами о Скрябине. После недавних переизданий «Воспоминаний о Скрябине» и «Воспоминаний о Танееве» круг его почитателей, несомненно, значительно расширился. Для тех же, кто знакомится с Сабанеевым и его работами впервые, интересно будет прочитать очерк его жизненного пути, написанный Верой Леонидовной и помещенный в Приложении к книге. В этом безыскусном повествовании, лишенном пафоса и оценочных суждений, в перечислении событий и фактов вырастает действительно уникальная фигура человека Серебряного века, «героя своего времени» — эпохи, когда русская культура не только на равных вошла в созвездие европейских культур, но в чем-то их и опередила. Словно компенсируя пропущенную Россией эпоху Возрождения, на историческую сцену выходят люди, равно одаренные в самых разных областях, энциклопедически образованные, чувствующие себя наследниками тысячелетней культуры. Среди своих современников Сабанеев выделялся удивительно естественной совместимостью противоположностей: профессор Московского университета, автор научных работ по математике и естествознанию и музыкант в «трех лицах» — критик, композитор, пианист, ученик Н. С. Зверева, С. И. Танеева и П. Ю. Шлецера («Я так и не знал, что я в самом деле: ученый или музыкант?»). И все-таки наибольшую известность он получил как критик. Для этого у него было прекрасное сочетание данных: абсолютный слух и феноменальная память (на пари он однажды сыграл наизусть оперу Вагнера «Тристан и Изольда» и не однажды — симфоническую поэму Скрябина «Прометей» в собственном переложении для фортепиано), блестящий литературный дар и широкая эрудиция, страстная любовь к искусству и независимость суждений.

В 1910-е годы музыкально-критическая деятельность Сабанеева неуклонно набирает высоту, и вершина ее приходится на 20-е годы, когда по инерции в Советской России продолжается интенсивная художественная жизнь и многие деятели искусства, веря в лучшее и не разобравшись в ситуации, еще остаются на родине. Именно в это время выходит его лучшая книга «Воспоминания о Скрябине». Но добровольно-вынужденная эмиграция в 1926 году захлопывает дверь в прошлое, и начинается другая жизнь.

Нам мало было известно о деятельности Сабанеева во Франции. Теперь, когда появилась возможность почерпнуть сведения о тех годах у его дочери, мы знаем об этом ненамного больше. И, возможно, не случайно. Факты его жизни в Париже и Ницце, нелегкой, как у большинства эмигрантов (преподавание в Русской консерватории, частные уроки музыки, работа в кино, критическая и композиторская деятельность), — лишь вершина айсберга. В России «равноправие» миров — внешнего и внутреннего — определялось пышным цветением и кипением интеллектуальной и художественной жизни, встречами и беседами, превращавшимися в духовное пиршество; наконец, здесь был его дом, его среда и его читатель. Такой обстановки во Франции не было и быть не могло, хотя Сабанеев старался общаться с самыми разными людьми. Но круг неизбежно сужался, и неизбежно главное содержание жизни сосредоточивалось во внутреннем мире. О нем мы отчасти можем составить представление по материалам архива. Однако жаль, что там не оказалось музыкальных произведений Сабанеева. После смерти мужа Т. Г. Сабанеева отдала их в Библиотеку Конгресса США. Из сочинений, написанных до отъезда за границу, наиболее известное — Соната для фортепиано op.15 (1924) памяти Скрябина с программой из стихотворного текста «Предварительного действия» и отзвуками его последних творений. Соната после большого перерыва была исполнена в 1992 году и подтвердила его репутацию композитора скрябинского круга. Танеев был высокого мнения о композиторском таланте Сабанеева, поэтому интересно проследить дальнейшее развитие его стиля, тем более что во Франции им написаны крупные произведения в разных жанрах. Любопытно познакомиться с музыкой к кинофильмам, с балетом

«Авиатриса» (1930), поставленным в Театре на Елисейских Полях. Но наибольшее сожаление вызывает невозможность увидеть партитуру грандиозной (объемом в 836 страниц) кантаты с многозначительным названием «Апокалипсис» для солистов, хора, органа и оркестра — центрального сочинения зарубежной поры, которому и он сам, и близкие придавали особое значение. Возможно, она оказалась трагическим ответом на «возродительную катастрофу мира», каковой мыслил свою «Мистерию» его гениальный друг Скрябин.

Однако несмотря на эти печальные и неизбежные потери, архив, оставшийся у В. Л. Сабанеевой-Ланской, весьма богат. Прежде всего, там обнаружилось неизвестное письмо С. Рахманинова, отправленное из Нью-Йорка в 1940 году, что уже является редкостью, поскольку из-за начавшейся войны связь с Францией была почти невозможна. Оно интересно той оценкой, которую Рахманинов дает одной из работ Сабанеева: «Пользуюсь случаем, чтобы выразить Вам мою благодарность за то огромное удовольствие, которое получил от Вашей статьи в «Современных записках» — «Толстой в музыке». Всем говорю об ней, и никто ее здесь, к сожалению, достать не может». Письмо Рахманинова и статья (точное ее название «Толстой в музыкальном мире») публикуются в настоящей книге.

Основу архива составляют статьи о русской культуре. Небольшая их часть издавалась в 30-е годы в парижском журнале «Современные записки». Большинство же относится к последним пятнадцати годам жизни Леонида Леонидовича, когда он состоял сотрудником «Русской мысли» в Париже, «Нового русского слова» и «Нового журнала» в Нью-Йорке.

По некоторым отрывкам и незаконченным материалам можно заключить, что Сабанеев собирался писать воспоминания. Один из отрывков свидетельствует даже о намерении облечь их в беллетристическую форму: «Я не хочу, чтобы мои воспоминания имели сколько-нибудь личный характер, и я предпочитаю даже вовсе не упоминать имен. К чему имена, когда они начинают именно в эти моменты истории (годы Первой мировой войны и революции. — Т. М.) значить особенно мало? Я скрыл имена за псевдонимами, которые интересующиеся и знакомые с делом раскроют без труда, а для незнакомых они все равно будут представлять пустые звуки». Никаких следов этого литературного замысла найти не удалось. Но есть проект под общим названием «О прошлом», однако никакого определенного плана в этом проекте нет; статьи, написанные в разные годы и по разным поводам, перечисляются в произвольном порядке. Почти все они имеются в архиве, и Вера Леонидовна предложила составителю выбрать наиболее интересные и расположить их по своему усмотрению. В архиве имеется и несколько набросков, которые должны были стать началом документальных мемуаров «о времени и о себе», и даже написанное к ним предисловие: «Я думаю, что не будет бесполезно поделиться с читателями моими личными воспоминаниями о культурной жизни в Москве в конце XIX века и в течение первых двадцати пяти лет XX века. Это может представить некий интерес как исторические данные, как живое свидетельство эпохи, принадлежащей теперь к прошлому русской культуры, с которой я тесно связан. Леонид Сабанеев. 5-е ноября 1959 г.» Один из набросков имел заголовок «Воспоминания московского старожилы». Но и этим планам не суждено было осуществиться. Наконец, нашелся напечатанный на машинке «Список статей-воспоминаний, что и было сделано [Некоторые газетные статьи сильно пострадали от времени (особенно это касается нью-йоркской газеты «Новое русское слово»), поэтому все, что не удалось расшифровать, обозначено <...>]. Так что, претворяя в жизнь замысел незавершенной книги Л. Сабанеева, мы выполняем, пусть и с большим опозданием, его последнюю творческую волю. Объем книги не позволил включить все привезенные материалы: например, пришлось пожертвовать семейными воспоминаниями, не имеющими прямого отношения к самому Л. Л. и событиям современной ему культурной жизни; из нескольких статей о творчестве того или иного композитора были выбраны одна - две; наконец, мы вынуждены были отказаться от публикации материалов о зарубежных композиторах («Бетховен в России», «Рихард Штраус», «Клод Дебюсси»), кроме статьи о Р. Шумане ввиду его особого положения в истории русской музыки. Хочется надеяться, что количественные потери не сказались на качестве книги, которая, в соответствии с замыслом самого Сабанеева, повествует о событиях, коим он был свидетелем, и о людях, которых он лично знал. Исключение составляют лишь Глинка и Мусоргский — с ними Сабанеев, конечно, не мог встречаться, но без этих имен картина русского музыкального мира была бы неполной.

В книге приведено несколько вариантов вступления к сабанеевским «Воспоминаниям», и хотя они явно обрывочны и незавершенны — сведения о людях, с

которыми судьба свела Сабанеева уже в раннем детстве, представляют несомненный интерес. А самое начало («С какого пункта начинать...») — страничка с небольшим, не уступающая по художественным достоинствам прозе больших писателей, задает такой напряженный тон, одновременно очерчивая портрет автора на фоне эпохи, что играет роль своего рода motto всей книги. Мысль, что роковым событием, знаменующим конец старого мира, стал не Октябрь 1917 года, а начало Первой мировой войны, звучала и у других современников (вспоминаются ахматовские стихи о «последней зиме перед войной»):

Белее сводов Смольного собора,
Таинственней, чем пышный Летний сад,
Она была. Не знали мы, что скоро
В тоске предельной поглядим назад).

Но мало у кого мы найдем такое мудрое, действительно «беззлобное» отношение к фатализму истории. А ведь Сабанеев потерял в эти годы мать, брата (под впечатлением его смерти появилось стихотворение Сабанеева, впервые публикуемое в книге) и, наконец, родину.

Мысль о расколоте мира находит завершение в статьях об эмиграции, одна из которых («Музыкальное творчество в эмиграции») печатается в последнем разделе книги. Трагический разрыв художественного мира метрополии и зарубежья привел к непоправимой ситуации:

«Волна эмиграции захватила с собой элиту музыкального творчества, но... творческих сил, еще не проявленных, она с собой не захватила. Более того... эмиграция не захватила с собою и своей публики— русского музыкального мира. Он почти целиком остался в России». Кроме того, «на Западе композитору надо и необходимо было пробиваться локтями», из русских композиторов эмиграции большинство «считало ниже своего достоинства как-то проталкиваться... домогаться славы и признания. В этом был своеобразный, хотя и совершенно неуместный, аристократизм духа. Этот аристократизм и нежелание делать искусство товаром, а жизнь художника — рынком усугублялись тем, что, по существу, большинство полагало, что вся эта эмиграция — дело преходящее, что не стоит очень оседать в "Европах" потому, что скоро вернется Россия» (из статьи «Судьбы русского эмигрантского творчества» // «Русская мысль». 23.06.1959).

«Тоской по утраченной целостности», возможно и не до конца осознанной, вызвано желание воссоздать, пусть лишь в воспоминаниях, старый мир русской культуры. Хотя лейтмотивом сквозь весь сборник проходит словосочетание «русский музыкальный мир», на самом деле он гораздо шире, включая в свои пределы и литературу, и науку, и быт, и даже политику. В этом мире всему было свое место. Жили, никому не мешая, многочисленные русские «чудаки», ученые и художники «не от мира сего», которые могли говорить и делать все что вздумается, не опасаясь последствий [Сабанеев намеревался отдельно написать о «чудаках русского музыкального мира». но сохранился лишь небольшой вводный фрагмент], появлялись и исчезали мессии и лжемессии, существовали разные артистические и литературные клубы, течения и направления. И кажется, что все друг друга знали и постоянно созидалась какая-то всеобщая «симфония дружеского общения» [Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI. 2000. С. 58.]. Как к необходимому атрибуту московского музыкального мира следует относиться к разного рода «мифам» и слухам, которые Леонид Леонидович воспроизводит на страницах своих мемуаров. Однако Сабанеев вспоминал ушедший в прошлое мир, может быть, с сожалением, но без идеализации. Он хорошо знал и «бездну фальши», и зависть к чужому успеху, которые в полной мере мог наблюдать, - скажем, в отношении к Скрябину, и не питал на этот счет иллюзий. Время многое смягчило, сгладило некоторые острые углы, хотя Сабанеев остался Сабанеевым. «Я сед, сух, худ, но еще ядовит», — говорил о себе И. Бунин. Эта необходимая для настоящей критики доза «яда», отличающая дореволюционную публицистику вообще и сабанеевскую в частности, сохранилась и в его зарубежных эссе. Без этого многие его портреты потеряли бы характерность, жизненность и, как ни странно, значительную долю привлекательности. Правда, некоторые читатели, возможно, не согласятся с иными суждениями критика, касающимися, например, фигуры философа Вл. Соловьева, лишённого у Сабанеева ореола величия и мистики, или характера и музыкальных вкусов Льва Толстого, в котором открываются совершенно неожиданные для современного читателя качества. Со школьных лет большинство из нас привыкли к парадным портретам классиков, к

отшлифованным десятилетиями характеристикам, где не было места ни человеческим слабостям, ни тем более недостаткам. Большая часть публикуемых статей написана Сабанеевым как раз к юбилейным датам, но торжественность момента почти не отражается на их тоне и содержании. Исключение не делается ни для Чайковского, ни (даже!) для Глинки, которому первым из русских музыкантов, еще задолго до революции, суждено было перевоплотиться из живого человека в культ для привычного поклонения. Те, кого Сабанеев знал лично, были для него друзьями, знакомыми, а отнюдь не классиками (сравним у Бунина в романе «Жизнь Арсеньева» о Толстом: «Как это удивительно — я современник и даже сосед с *ним!* Ведь это все равно, как если бы жить в одно время и рядом с Пушкиным»). Но и о тех, кого он знал только по их творчеству, у него составилось свое, независимое от расхожих представлений суждение.

О Сабанееве долго бытовало, да и по сей день еще бытует мнение как о критике по преимуществу одной темы («аллах Скрябин и его пророк — Сабанеев», по выражению В. В. Держановского). Если это было не совсем справедливо по отношению к его работам, написанным в России (кроме Скрябина, он писал о Вагнере, Дебюсси, Равеле, о проблемах теории и истории музыки), то подобное мнение полностью опровергается его зарубежными публикациями, которые, напротив, поражают широтой тем и интересов. Обращает на себя внимание и другое. Время и жизненный опыт не только смягчили резкость и нетерпимость некоторых прежних взглядов, но и существенным образом изменили их. Это касается, например, переоценки творчества Прокофьева и Стравинского. Но особенно любопытная метаморфоза произошла в отношении к Скрябину и Рахманинову, которые едва ли не поменялись местами в сабанеевской иерархии ценностей. Леонид Леонидович признавался, что в свое время «проглядел» Рахманинова и теперь, сравнивая их обоих (статья «Рахманинов и Скрябин»), отдавал предпочтение Рахманинову, подчеркивая его всестороннюю гениальность (как пианиста, композитора и дирижера) и редкое человеческое благородство. А о Скрябине в одной из поздних статей («Александр Николаевич Скрябин» // «Новое русское слово». 11.14.1965) пишет так: Я считаю Скрябина *гениальным* композитором — причем "градус" его гениальности примерно как у Римского-Корсакова или Бородина, но уступает... конечно, "величайшим", которыми я считаю И. Баха, Бетховена, Вагнера, Шопена и Мусоргского».

Не будем забывать, что Сабанеев писал для эмигрантских кругов, в большинстве своем далеких от искусства. Он тоже потерял свою публику. Однако его статьи, пробивающие «будничные льды» (А. Фет) повседневности, полны уважения к собеседнику. И читатели это ценили. Марк Алданов писал Сабанееву из Нью-Йорка: «Ваши статьи в самом деле чрезвычайно интересны и имеют здесь большой успех» (письмо от 23.09.1953).

Виртуозно владея даром повествования, Сабанеев умел в кратком эссе, буквально в нескольких фразах, выразить существо любой проблемы, найти и подчеркнуть те детали, которые освещают целое оригинально и неповторимо. И еще одно качество прирожденного публициста — оказываться в нужное время в нужном месте, подстроенное стечением обстоятельств или жаждой новых впечатлений, — позволило Сабанееву стать участником многих знаменательных событий, будь то появление в Москве первого фонографа, «рождение» звезды немого кино Веры Холодной (случайным «виновником» которого явился именно он) или приезд в Россию Айседоры Дункан. До последних лет не потерявшая своей остроты память Сабанеева донесла до нас даже отдельные реплики героев событий, их личную интонацию и, главное, — неповторимую атмосферу московской жизни.

Несколько слов о работах под рубрикой «Miscellanea». Они выходят за пределы, очерченные названием книги. Это размышления о русской эмиграции, о современной культуре, социологические эссе: завершает раздел оригинальная статья «Золотое сечение в природе, в искусстве и в жизни человека» — единственный занимательно-популярный отголосок его теоретических работ.

И все-таки Сабанеев остался критиком одной, но необъятной темы — эпохи Серебряного века. Его, по-видимому, не задевали за живое сочинения современных европейских композиторов, не принял он и советскую музыку, совершенно не оценив творчество Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна. Впрочем, из-за «железного занавеса» немного доносилось до его слуха. Но в этом виноват уже не он, а «грозная и трагическая поступь русской истории».

Т. Масловская

Приносим глубокую благодарность всем, без кого книга бы не появилась: В. Л. Сабанеевой-Ланской, директору издательства YMCA-PRESS проф. И. А. Струве, пианистке и музыковеду А. Аленской, проф. А. Лишке (Париж), зам. директора библиотеки фонда «Русское зарубежье» Т. А. Корольковой.

«Я возымел идею написать воспоминания...»

«С КАКОГО ПУНКТА "НАЧИНАТЬ"»...

С какого пункта «начинать» — это всегда роковой вопрос для мемуариста. Когда началась та новая эра, с которой, быть может, когда-нибудь историки начнут свое летоисчисление? Субъективное мое *ощущение* было все время таково, что вовсе не «великий Октябрь», который, как известно, случился в ноябре, положил начало этой новой эре, а какой-то психический Рубикон в России в умах и чувствах был перейден много лет ранее, когда первые мобилизованные полки, более многочисленные, чем в эпоху великого переселения народов, — молчаливо и смутно, как грандиозный эскорт при похоронах старого мира, — шли туда, на запад, на верную смерть, шли и исчезали за горизонтами. И в глазах солдат уже тогда можно было прочесть то роковое «освобождение» от какой-то вековой моральной связи, в которой эти самые люди жили многие века. Эта война была необыкновенная — нехорошая, страшная, не такая, как все предыдущие войны. И я это чувствовал, и, сдавалось мне, и многие это же самое чувствовали. В воздухе повисла какая-то обреченность — и это не была *апатия*, и это не было отсутствие веры в успех — нет, это было смутное историческое *предчувствие*.

И мглю бед неотразимых
Грядущий день заволкло...[001]

Предчувствие было именно фаталистического типа. Чувствовалось, что повернулось какое-то колесо и случится неизбежное, бесконечно страшное, такое, какого никогда *не бывало*. И что от этого становилось все *равно* — все равно потому, что все равно не избежишь того, что предписано.

В войне был корень всех последующих событий в России. Режим бесправия — хроническое «военное положение» тогда в первый раз нависло над страной и так и не сумело сняться. Страшные, зверские, даже какие-то психопатологические — демонические инстинкты уже проснулись с первых дней фронтового режима. Много раз потом я недоумевал, почему именно коммунистической эре, почему большевикам именно приписали этот тип расстрельщика в «галифе» с револьвером у пояса, — этот тип был создан военной эпохой и появился чрезвычайно задолго до октябрьского переворота...

Когда я смотрю на судьбу России с расстояния этих двенадцати-пятнадцати лет — то вижу отчетливо различие судьбы: другие государства сумели скинуть в какой-то определенный исторический момент с себя путы и оковы военной эры — сумели вернуться в первоначальный облик. Это им стоило тоже немало труда, и не все еще восстановилось в психологии и в быте, но все же почти *все*. А в России ничего не восстановилось. В России, в сущности, не произошло психологической «демобилизации»... В этом разница.

* * *

Я жил в своем имении в Ярославской губернии, когда грянула война. Было жаркое знойное лето, на дорогах высохли вековые лужи, такие, которые даже имели наименования, ибо по объему были совсем как маленькие озера... Было что-то грозное и неразрешенное во всей атмосфере... Быть может, это парадокс — но мне кажется, что метеорология имеет влияние на исторические события, и было какое-то жуткое соответствие между знойным этим летом и той грозой, которая разразилась из него. Я жил в глуши, и газеты не доходили до нашего уединения. Смутно и вскользь слышал я о

выстреле Принципа — было впечатление обычной рядовой газетной сенсации. Но странное дело, когда события осложнились — то и это не казалось странным...

Мобилизация была уже объявлена, но я о ней не знал, «не дошло» — урядник ли мимо проехал, или не считал нужным сообщать, — но о событии узнал я только из-за мобилизации на «лошадином фронте». Была призвана моя лошадь, и я сообразил, что, наверно, и всех людей могли мобилизовать... Навели справки, купили газету — оказалось — так и есть, И пришлось ехать в Москву — ибо в качестве «ратника второго разряда ополчения» я все-таки оказался призванным под знамена.

Какая-то смутная тревога возникла и не прекращалась с тех пор, быть может до того мига, когда я покинул почву России через двенадцать лет. Отчего была тревога, сказать не могу, ибо я в войну еще не верил, и даже в свою мобилизацию, — но когда ехал я по проселочной глинистой дороге на мужицкой лошаденке (свою «мобилизовали» накануне), управляемой древним семидесятилетним старичком Герасимом, — то как-то пустынно и жутко становилось на душе. Ничего не было точного, верного и даже и ничего угрожающего... Мобилизация — что ж такого? А внутри какой-то голос шептал настойчиво и внятно:

— Это *начало* только, и начало долгого-долгого ужаса.

— Не простая это мобилизация, и не просто так все это закончится...

* * *

Мои воспоминания — воспоминания совершенно иного характера, чем те, которые обычно публикуются о жизни и пережитом в странной, фантастической и непонятной иностранцам Советской России. Здесь читатели не найдут ни разоблачений, ни пикантных подробностей, не найдут и политической злобы и со строк письма льющейся жажды мести... И автор этих мемуаров — вовсе не видный советский магнат, не один из тех, к кому в смутное время фортуна повернулась лицом, не вознесенный не по заслугам и потом обиженный. Но в то же время — автор этих записок и не один из тех «отверженных», которые составили предмет политической и исторической злобы и мести тех, кто пришел к власти в новой России. Он человек нейтральный и аполитический — мирный наблюдатель, волею судеб и вопреки всякому своему желанию оказавшийся в самой гуще исторических событий, всю тяжесть и всю неприятность *величия* которых ему пришлось вынести на себе, но настолько объективный и сознательный в делах истории, что от этого перенесения он вовсе не стал иметь какую бы то ни было злобу на тех, кто в этот исторический момент оказался в роли, быть может, столь же, как и он, «безвольных» карателей, облеченных властью.

Я бы хотел наименовать мои воспоминания «Беззлобными воспоминаниями» — пережито было много за эти три года войны и восемь лет революции — больше, чем за всю жизнь. Но оставим наивные сетования и не будем, как младенцы, думать, что воля отдельных лиц управляет историей. Будем, напротив, все время ясно представлять себе, что чем выше стоит человек в общественном положении, чем большей видимостью власти он облечен, тем меньше личной воли у него остается и тем более *фатальный* характер имеют его поступки. Большевики стали у власти в России. Но только те, кто глубоко смотрит на события, знает, как мало они ответственны за все, что произошло и происходит «как бы под их управлением». Именно на этом потрясающем по своей рельефности примере можно как бы воочию ощущать *фатализм* истории, и когда я был в России — эти двенадцать фатальных лет, — я все время чувствовал, что как будто подслушивал какую-то страшную мировую тайну — очевидным становилось движение безжалостного и рокового механизма исторического Фатума.

Я не хочу, чтобы мои воспоминания имели сколько-нибудь личный характер, и я предпочитаю даже вовсе не упоминать *имен*. К чему имена, когда они начинают именно в эти моменты истории значить особенно мало? Я скрыл имена за псевдонимами, которые интересующиеся и *знакомые* с делом раскроют без труда, а для незнакомых они все равно будут представлять пустые звуки.

* * *

<...> Нам разрешалось видеть наших лицейских товарищей только в торжественные дни, осенью при открытии классов и молебне, на рождественских каникулах и при летнем отпуске, да и эти редкие свидания часто замещались посещением *университетской* церкви, так как эта церковь была полна наших «дядей»: проф. А. П.

Сабанеев (химик), проф. Горожанкин (ботаник), проф. Вл. Соловьев (философ <...> у нас на детском жаргоне назывался «дядя Шуба», потому что зимой на праздниках он к нам являлся в огромной шубе) <...> проф. Умов (физик), Ключевский (историк) — всех их не перечтешь... Я лично предпочитал университетскую церковь лицейской, отчасти потому, что предпочитал быть с «большими» <...> Родители мои тоже предпочитали университетский <пансион> лицейскому, так как в лицее его питомцы были слишком распущенны и склонны к кутежам и даже к более непристойным увеселениям. Отдали же нас (меня и брата) исключительно из-за «монархических» соображений: две гимназии считались «монархическими по духу» — именно Лицей цесаревича Николая и женская гимназия (с латинским и греческим языками) С. Н. Фишер: именно эти две гимназии высоко несли знамя монархизма (надо вспомнить, что в эти годы жива и свежа еще была память об убийстве царя-освободителя... Да и недалек был и путь до полной катастрофы над Россией — но тогда никто не мог даже и помыслить о таком близком конце...

Для ясности моего изложения я должен сказать несколько строк об одном лице, которое имело очень большое значение в нашей жизни — семейства Л. П. Сабанеева, друга и интимного приятеля императора Александра III, великого охотника и «природоведа», страстного путешественника по огромной России и по экзотическим странам. Это лицо, которое вошло в жизнь нашего семейства начиная с моего пятилетнего возраста. История его такова.

Когда мой отец после своего первого неудачного брака соединил свою жизнь с моей матерью и решил начать «оседлую», а не путешественническую жизнь — он решил начать именно жизнь общественника: сначала он начал издавать «Сборник природы», который скоро переименовал название на «Природа и охота». Под этим титром он снискал громадный успех во всей России: вся провинция и все многочисленные русские столицы зачитывались этим журналом вплоть до трех русских императоров (Александра II, Александра III и Николая II) и... до Ленина, который питал ко мне непонятную симпатию именно потому, что я оказался «сыном "Природы и охоты"». Одновременно мой отец решил создать «Охотничий клуб» для объединения русских охотников. Это начинание вызвало новую бурю восторгов: новый клуб сразу стал популярным. Отцу пришлось расширять свои издания: и он просил проф. Мензбира (зоолога) рекомендовать ему студента-зоолога, который мог бы ему помогать в расширяющемся его издательстве. Таковой нашелся в лице некоего Ник. Вас. Туркина, по происхождению донского казака, который сразу всем понравился и с тех пор прочно водворился в нашем гостеприимном и даже шумном доме...

ВОСПОМИНАНИЯ МОСКОВСКОГО СТАРОЖИЛА

Я возымел идею написать воспоминания о моей достаточно продолговатой жизни, считая это интересным с исторической точки зрения, так как моя жизнь прошла почти вся среди интереснейших людей и грандиозных исторических событий, относящихся к эпохе, которая несомненно будет отнесена последующими историками как одно из наиболее «роконосных» событий в истории человечества, когда, возможно, откроются небывалые откровения в областях и науки, и мистики, но когда можно ожидать и конечной катастрофы для людей, которые слишком приблизились к познанию вещей, которые не полагается им знать для их собственного блага.

Мой отец, принадлежавший к очень старому русскому дворянскому роду татарского происхождения [002], окончил привилегированное учебное заведение в Санкт-Петербурге, где он подружился с тогдашним наследником императорского престола цесаревичем Александром Александровичем. Время было смутное — только что убит был император Александр II, освободивший русских крестьян окончательно от крепостной зависимости — акт, который подготовлялся, впрочем, уже давно, со времен великой Екатерины, которая в своем «Великом наказе» пыталась положить начало осуществлению этой великой и основной гуманитарной идеи... Но она наткнулась на такую зверскую оппозицию, что отказалась от своего проекта и выразила мысль, что только через *сто лет* можно будет вновь вернуться к ней... Она нисколько не ошиблась: именно при Александре II в 1861 году русские свободные сословия смогли освоить эту основную аксиому гуманизма. И как странно и непонятно, что даже такие люди, как *Лев Толстой* и «анархист» Бакунин, оказались защитниками этого отмирающего обычая, который они, по-видимому, думали заменить «отеческим отношением» к «меньшим братьям»... Далеко не все способны к отеческому отношению к «меньшим братьям», и более реально поручить государственным органам защиту их от произвольных фантазий «владельцев

человеками».

Я возвращаюсь вновь к моему рассказу. Но на помощь себе хочу взять... А. С. Пушкина, потому что в одном из своих мелких рассказов («Метель»), написанных, когда его откомандировали в только что присоединенную к России «Новороссию» (тогда же написан «Алеко» [003]), он почти совершенно точно описывает забавное происшествие, случившееся с моим «предком» (пра-пра-пра-прадедом), генерал-аншефом Сабанеевым [004], тогда еще молодым офицером. Это было еще в суворовские времена. Со своим взводом юный офицер занял какую-то молдаванскую деревню — в церкви молодая невеста-молдаванка, очень красивая, ждала жениха, но жених опаздывал, невеста нервничала... молодежь долго не раздумывает — особенно в те годы и в свежееккупированной стране. Молодой офицер скомандовал солдатам оккупировать деревню и никого в нее не пропускать, вошел в церковь и стал на место жениха и велел начинать обряд... По-видимому, невеста и родители тоже не имели ничего против «подмены жениха» на красивого высокого русского офицера-кавалериста, особенно после того, как он щедро расплатился и деньгами и подарками и, обещая скоро вернуться, ускорил со своими кавалеристами....

Прошли годы — молодой кавалерист обратился в генерал-аншефа Сабанеева и получил назначение управлять новыми огромными территориями и городами, получившими наименование Новороссии, куда входили Одесса, Молдавия, все черноморское побережье с Крымом и заканчивалось областью Войска Донского. Он должен был жить или в Одессе, или в Крыму — в Ливадии. Для его ранга и нового положения, приблизительно эквивалентного военному генерал-губернатору с особыми полномочиями, ему полагалось по штату иметь своего врача. Врач скоро нашелся и ему очень понравился. Как в высшей степени светский человек, он осведомился, «женат ли он», и на утвердительный ответ галантно предложил, что он его супругу возьмет в свою карету, так как жить он собирался преимущественно в Крыму, именно в Ливадии из-за климата. Все было устроено. Мой предок проводил доктора, который ехал раньше, чтобы все устроить для медицинских целей в Ливадии. Сам же поехал на другой день с докторской женой. Не стоит прибавлять, что с первых взглядов военный генерал-губернатор узнал свою «случайную жену» из молдаванской деревни, а «случайная жена» все время следила за моим «пращуром» и в сущности «подстроила» всю эту авантюру с доктором, который оказался единственным пострадавшим и притом в глупейшем водевильном положении «разбуженного мужа»... Но что же он мог предпринять против военного генерал-губернатора Новороссии с особыми полномочиями и в военное время. так как война в Новороссии еще продолжалась.

Моя версия пушкинской «Метели» несколько отличается от пушкинского рассказа, но она имеет преимущество исторической истинности и беспристрастности. Мой отец, которого я, в сущности, *видел* не более как десять лет, так как раньше — когда мне было два-три года — отец мой часто уезжал из Москвы, где жила моя мать и мой брат (старший меня на полтора года), а я был еще в очень элементарном состоянии. Но тем не менее я очень отчетливо помню вещи и события, которые происходили, когда мне было не больше двух лет. Одним из подобных проявлений «сверхпамяти» было видение «шаровой молнии» во время очень сильной грозы. Отец меня вытащил из колясочки и вынес на террасу, где круглый розоватый светящийся шарик ростом с бильярдный шар медлительно и загадочно поднимался по водосточной трубе... Появившаяся встревоженная мать оборвала этот преждевременный урок физики. Мой отец несомненно был по природе своей натуралистом: по окончании лица он немедленно поступил в Московский университет и именно на естественный факультет: в те годы в России наблюдалось сильнейшее повышение интереса именно к естественным наукам, причем (как всегда в России) научные теории всегда увязывались совершенно произвольно с *политическими* теориями и направлениями. Так, например, политически *левые* направления и социалистические считались «уместными» для дарвинистов, но непристойными для «ламаркистов». Мой отец был одним из редких и «первых», которые порвали с этой нелепой привычкой: он был в личной переписке с Дарвином, разделял его теорию — политически же был убежденным монархистом для России, учитывая ее грандиозные размеры и пространства, и населения. Но по существу своему он был гораздо более натуралистом, исследователем, путешественником, зоологом, этнографом, в юные годы он много путешествовал по России от Черного моря до Мурмана, был на Урале, в Сибири до Камчатки и Аляски, тогда еще не проданной Соединенным Штатам, был в Китае и на Зондских островах, на Яве и Борнео, где присутствовал при грандиозной сейсмической катастрофе, когда часть острова упала в море и вызванная этим падением

колоссальная волна разбилась у берегов... Соединенных Штатов. Это было (приблизительно) около 18... года, но точно я не помню даты, что объяснялось отчасти тем, что мои родители оба не любили вспоминать о своих двух первых неудачных браках и я в своем историческом или генеалогическом любопытстве вынужден был искать сведений у моих родственников «старшей» линии, которые сами далеко не были в курсе. Несомненно то, что мой отец успел уехать с Борнео до этой катастрофы, иначе от него ничего бы не осталось...

Политикой он интересовался только относительно: по природе он был «путешественник с сильно выраженной славянофильской струной»: его постоянные посетители были: граф Сергей Дмитриевич Шереметев, считавшийся «опорой абсолютного монархизма в России», которого очень уважал мой отец, знаменитый путешественник Семенов-Тяньшаньский, доживший до 102-летнего возраста, — исследователь горного неприступного массива Тянь-Шаня, путешественник Пржевальский — исследователь Средней Азии, присылавший моему отцу грандиозные рога горных оленей (точнее, баранов), на которые они падали с громадных высот (нельзя сказать, что это был удобный способ передвижения). Все эти зоологические реликвии я бережно хранил у себя до кончины моего отца, когда я предпочел пожертвовать их в Зоологический музей Московского университета, оттого что размеры жизни стали катастрофически уменьшаться: из квартиры в тридцать четыре комнаты пришлось сократиться в скромные шесть-семь комнат — и это еще было только предзнаменование начала бедствий.

Не могу не упомянуть еще одного сподвижника в путешествиях моего отца — Данилова. Я застал его уже глубоким стариком — наверное, ему было за сто лет, — это была живая реликвия прошлого, и я очень любил его рассказы. Он помнил императрицу Екатерину, лично знал Глинку и Пушкина, имел свои воспоминания о восстании декабристов, которое называл «стоячей революцией». Знаменит же он в отцовском кружке был главным образом тем, что в одном из его путешествий его укусила бешеная собака и он подробно описывал страшные галлюцинации, которые он испытал. Ему посоветовали обратиться к китайским шаманам, которые его вылечили (и его собаку) купаньем в озере Балхаш. При этом ему еще поведали о легенде тамошних шаманов об этом озере. Шаманы твердо верили, что озеро Балхаш — *бездонное*, что оно проходит через весь земной шар насквозь, причем его путь в земной коре чрезвычайно извилистый, и что оно выходит вновь на землю на южном полярном континенте. К сожалению, Данилов умер, когда мне минуло шесть лет, и я очень скорбел о том, что я не успел от него выведать всех его наблюдений и знаний.

Теперь я расскажу о лице, которое больше всех меня в том возрасте интересовало. Это был император Александр III, в сущности товарищ детства моего отца. Помню, что они были на «ты», причем Александр III звал его Леонид, а отец звал императора Саша. Это были времена, когда Александр III задумал создать «франко-русский союз» [005], что имело несомненно целью несколько укротить германское влияние на Россию, в частности козни Бисмарка. Предполагалось для сближения с Францией устроить в Москве Французскую выставку, и император стал часто приезжать в Москву и при этом всегда заезжал к моему отцу (по всей вероятности, чтобы отдохнуть от правительственных политических дел со школьным товарищем). Я очень хорошо помню мое первое свидание с императором. Мне было пять лет, я был очень живой и резвый мальчик и любил бегать в больших комнатах бельэтажа. В один прекрасный день я, по обычаю, разбежался в отцовский кабинет и прямо натолкнулся на сидевшего против отца в кресле генерала в тужурке и с красными лампасами, который сразу меня загреб рукой и посадил себе на левое колено...

— А вот мой сын, мой второй экземпляр, — сказал отец, и мне: — А вот твой царь.

Тут я заметил, что мои неожиданные собеседники занимались странным занятием: у каждого было в руке по большой подкове, которую они двумя пальцами сгибали, как будто это была проволока...

Когда подкова была приведена в совершенно унылый вид — ее выбрасывали и брали другую. Это было состязание в силах пальцев. Генерала же в тужурке я сразу признал, тем более что тут же висел его большой стеной портрет... Отец мой был геркулесова сложения и огромного роста (2.30 метра). Когда я посещал ежегодные «собачьи выставки» в городском манеже, то выше моего отца был только один вел. кн. Ник. Николаевич. Что касается до императора Александра III, то он был ростом ниже, но кряжистый и такой же силач. Он мне дал такую же подкову и сказал мне: «Ну, попробуй и ты...» Я попробовал, но у меня ничего не вышло. Тогда император сказал мне: «Не

огорчайся, мальчик: вырастешь как твой папа — такие же подковы будешь гнуть».

В этот момент раздался звонок и появился придворный лакей того типа, которые в те годы обычно стояли на запятках императорской кареты; он возгласил:

— Ваше императорское величество, ее императорское величество государыня императрица просит ваше императорское величество приехать домой сейчас же.

(Затем выяснилось, что императрица все время, пока мой отец и император наслаждались комканьем подков, сидела в карете и скучала.)

— Ну вот, довольно наслаждений, пора императорскую лямку тащить... — сказал император, спуская меня с колена и сильно покряхтывая: отец мне потом объяснил, что это кряхтение у него появилось с тех пор, как было крушение царского поезда на станции Борки, когда Александру III одному пришлось держать крышу упавшего вагона, в котором помещалась царская семья, пока не эвакуировали всех членов ее. Это имело два серьезных политических последствия: возвышение скромного начальника захолустной ж-д. станции де Витте до ранга министра великого государства и несомненно огромной страны [006].<...> Но мой отец утверждал, что преждевременная смерть Александра III (он умер от разрыва каких-то очень важных внутренних органов, которые в те времена даже первоклассные медики (Захарьин, Остроумов) не умели лечить) <была вызвана именно этим случаем>. Кроме того, он сам себе вредил, потому что много пил коньяку; потом мне пришлось быть живой связью между знаменитым доктором и моим отцом, который уже с 1894 года начинал прихварывать, а в 189... году Захарьин констатировал у него гнойный плеврит и велел отправить его немедленно в Крым.

Так катились все эти годы моего солнечного и радужного детства... Тут я должен сделать небольшое отступление от моего рассказа, хотя все же эти строки относятся к жизни моего отца. Он после окончания лицея немедленно поступил в университет (Московский) на естественноисторический факультет, ибо он страстно обожал природу и несмотря на дружбу с Александром III очень скептически и критически относился к Петербургу именно потому, что он «придворный город». Его биография вся наполнена путешествиями, и преимущественно дальними и экзотическими, не «туристическими», но исследовательскими: его интересовала антропология, зоология, ботаника, тропические страны, и экваториальные, и полярные. Сплошными путешествиями заполнены все его годы от поступления в университет, когда он был в личной переписке с Чарльзом Дарвином и с Леопольдом II — властителем Конго. Он объехал всю Россию от Ледовитого океана до Черного и Средиземного моря, от Кавказа до Аляски, до Дальнего Востока, от Китая до Тибета, Индии и Зондских островов. По возвращении в Россию он попал в одно дворянское семейство, влюбился... и женился, имел трех детей, но семейного счастья не нашел: жена оказалась легкомысленной, а его понятия о семье были строгие. Глубоко уязвленный в своих лучших идеалах, он прибег к испытанному уже им средству — путешествию... поехал прокатиться по Волге...

На пароходе встретился с моей матерью, которая тоже потерпела неудачу в замужестве. Она была по крови француженка по фамилии Дельсаль — из фамилии, уже более ста лет проживавшей в России. Она была внучкой офицера *русской* службы, погибшего в Бородинском бою и посмертно усыновленного чрезвычайно уважаемым в Москве лицом — генерал-инженером Ахшарумовым, почему именовалась Дельсаль-Ахшарумова. Она как сирота была отдана в Николаевский сиротский институт.

Вот таким образом два неудачника в опытах создания идеального брачного союза решили все же соединить свои жизни. И действительно, этот брак был совершенно идеален, хотя одновременно и глубоко *трагичен*. Но в этом виноваты были уже не люди, а грозная и трагическая поступь *русской истории*.

О русской музыке и музыкантах

М. И. ГЛИНКА

С Глинки обычно начинают русскую историю музыки. В сущности, это справедливо в такой мере, как если бы начинать с Пушкина русскую литературу. Конечно, была в России музыка и до Глинки, и вовсе неплохая, и неплохо было бы ее воскресить и поиграть — это была музыка крепостных выучеников западных маэстро. Как и русская «крепостная» живопись, она по мастерству была на уровне века — вполне грамотная и приличная музыка в том стиле, в каком тогда писали во всем мире (тогда художественного национализма еще не существовало, он — порождение XIX века).

Сонаты для скрипки Хандошкина только глубоко осведомленный музыкант отличит от сонат Баха, а фактура, например, оперы «Американцы» с трудом отличима от рядовой итальянской оперы той же эпохи. Но правда, что включение в историю русской музыки всей этой глинкинской «предыстории» лишь на какие-нибудь пятьдесят лет удлинит нашу музыкальную культурную историю. Русская художественная литература родилась в XVII веке — музыка (как всегда) от нее немного отстает.

И все-таки как поразительно юна наша музыка, как неглубока ее история. Никаких исторических далей, никаких мифических перспектив, все как-то по-семейному, точно вчера началось... <...>

Глинка исторически двойственен: он зачинатель русского национального художественного стиля. Своего музыкального мастерства он не создавал; он взял его готовым: это было европейское мастерство композиторов начала XIX в.

<...> Музыкальное «вооружение» [«кучкистов»] было несравнимо богаче глинкинского, и при сопоставлении без исторического подхода Глинка оказывается в проигрыше.

А между тем несомненно, что все элементы не только музыкальной эпохи «кучкизма», но и «чайковизма» уже находятся у Глинки: он провидел и лирический славянский мелодизм Чайковского, и весь «ориентализм» «кучки» — он создал типы мелодий, которые «кучкистами» только варьировались и которые все в зародыше у него имеются. Сами «кучкисты», да и весь музыкальный мир всегда глубоко понимал, что такое Глинка для последующей русской музыки. <...> Есть у него и качества, в которых он определенно выше своих музыкальных потомков. К числу их принадлежит и изящество и тонкость всей музыкальной фактуры — от мелодических линий и до гармонии и оркестровки. Мелодика Глинки как бы предваряет порой даже мелодику Шопена по изысканности рисунка — они были, в сущности, современники. <...>

Но всецело еще оставаясь в плане фактуры начала прошлого века, Глинка не может казаться современному уху, не контролируемому исторической перспективой, примитивным и устарелым. Время стерло многое и из тех принципов, проводить в жизнь которые хотел Глинка и в чем видел свое назначение, — я говорю об обязательной «этнографичности» мелодики. Западная музыка, в сущности, никогда не знавала такого увлечения этнической субстанцией — но у нас она стала центральной идеей и до сих пор не совсем угасла.

Но теперь меньше чувствуется различие между т. н. «итальянским» периодом его творчества и «русским». Итальянское оказалось не столь итальянским, да и русское не лишилось европейских черт — и ничего плохого в этом нет. А все-таки именно как мелодист — качество, которое теперь мало ценится, — Глинка бесспорно стоит в первом ряду, наряду с Шубертом, Шопеном, его современниками, а мелодия его знаменитого «Славься» есть, на мой взгляд, наилучшее в музыкальной литературе воплощение идеи «всенародного гимна» — и он лучше даже (меня тут немедленно съедят некоторые) знаменитой темы Девятой симфонии Бетховена, от которой все-таки отдает «гавотиком».

Много говорилось и писалось об аналогии «Глинка и Пушкин». Я думаю, что кроме их «синхроничности» общего между ними мало. Пушкин выковал русский стихотворный (да и не стихотворный) язык — в сущности, он установил тот язык, на котором мы все поныне говорим. Это не могут чувствовать иностранцы, как не могут они чувствовать всей музыки его стиха — оттого они к Пушкину примерно так же равнодушны, как к Глинке <...>. Глинка такой роли не играл — музыкальный язык он не создавал, он только, как я говорил выше, «акклиматизировал» европейский музыкальный язык и приспособил для русских потребностей — задача тоже огромная и чрезвычайно почтенная, но иного масштаба. Нет аналогии между ними и в культуре.

Пушкин был бесспорно одним из культурнейших людей своего времени (не только в России) — Глинка был в существе своем человеком малокультурным, типичным интуитом, гениально одаренным в музыке, но лишенным кругозора. Кроме музыки и своих «нянек» он ничем не интересовался — об уровне его литературных вкусов свидетельствует либретто «Жизни за царя» и та невероятная каша и неразбериха, которую он увековечил под именем «Руслан и Людмила». С этим нелепым искажением легкой и воздушной, игровой поэмы Пушкина могла поспорить только та косметическая операция, которой подверглась пушкинская «Пиковая дама» в обработке М. Чайковского (как известно, неугомонный Модест хотел «подрумянить» и «Евгения Онегина», приделав счастливый оперный конец с бегством Татьяны в объятия Онегина. Но это преступление было предотвращено вмешательством семьи Давыдовых).

Не свидетельствует о высоте литературного вкуса и увлечение Глинки

Кукольником, к трагедии которого «Князь Холмский» он написал, далеко не без влияния «Эгмонта» Бетховена (влияние, что и говорить, хорошее и в те времена не всем доступное), отличную музыку <...>. Пушкин обладал блестящим, отчетливым и чрезвычайно быстрым умом — Глинка был рыхлый, вялый человек, по-видимому, не очень умный (дневники его не свидетельствуют ни об уме, ни о наблюдательности) — он уже этим одним не годится в историческую параллель с Пушкиным.

Интересно, что Глинка — патриот и националист — оказался плохого мнения о собственном народе, когда сказал, что его «Руслана» поймут через сто лет. Русский народ оказался понятливым: «Руслана» поняли в самой широкой толще русской интеллигенции всего через двадцать лет — и не только поняли, но и превзошли, потому что как ни относиться к Глинке, но совершенно ясно, что в мировом музыкальном масштабе «Борис Годунов» — событие, не сравнимое с «Русланом». Параллель с Пушкиным одна: Глинка — «первая любовь» России, как и Пушкин, и ее «сердце не забудет». Объективные западные наблюдатели имели иные «первые любви»: Глинки не было в их числе — а по адресу русской музыки их первая любовь была Мусоргский и Бородин <...>.

«ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ»

Для русской музыки это чрезвычайно знаменательный юбилей потому, что настоящая русская музыка, можно сказать, родилась именно с композицией этой оперы. То, что было ранее, — были либо эпигонические, подражательные произведения, хотя часто не лишённые ни таланта, ни мастерства (напр., произведения крепостного музыканта Хандошкина), либо же дилетантские опыты чисто любительского стиля. Глинка в этом своем произведении, в сущности, положил начало «русской национальной музыкальной школе». Даргомыжский и вся «Могучая кучка» уже шли по его пути. Но почин принадлежит именно ему. Это он впервые поставил русскую музыку на фундаменты композиторской техники Европы и национального стиля самой музыки. И эти лозунги стали основными и держались все столетие, только в самом конце прошлого века начиная делать некоторые уступки влияниям интернационализма. Три поколения композиторов шли по этому национально-культурному пути.

«Жизнь за царя» в настоящее время является уже классикой. Опера эта синтезировала в своем облике музыкальные культуры трех «музыкальнейших наций» мира: Германии, Италии и Франции, прибавив к ним русскую музыкальную одаренность и глубокую проникновенность в сущность русской национальной мелодики [007]. В сущности, в Глинке уже было положено начало «русской школы» музыки — остальные композиторы шли по уже открытому пути; он был Колумбом, открывшим русскую музыкальную Америку.

Конечно, многое в «Жизни за царя» теперь кажется наивным и примитивным, старомодным, теперь, «с высот двадцатого века» и прожитых полутора веков, яснее видны и несовершенства его стиля, и многочисленные влияния, которые он не смог претворить и переработать. Надо помнить, что Глинка по возрасту своему был старше и Мендельсона, и Шумана, и Шопена, что в годы появления его первой оперы Лист был только пианистом, но еще не композитором, и потому надо признать, что для своего времени, даже в европейском масштабе, он являлся крупным новатором в области мелодики, гармонии и даже оркестровки. В частности, в области ритмики им впервые, и именно в «Жизни за царя», введены в музыку пятидольные ритмы, Европе незнакомые, но свойственные русскому народному песенному складу.

Теперь можно сказать, что с точки зрения стройности и органичности «Жизнь за царя» является более совершенным произведением, нежели его вторая опера — «Руслан и Людмила», более того, надо признать, что вообще «Жизнь за царя» является одним из наиболее гармоничных и эстетически совершенных произведений оперной литературы, и оттого малопонятно, почему она до сих пор не нашла себе признания в западных странах, не вызвала даже интереса к себе. В России же она стала как бы синонимом или олицетворением русской музыки. И эта ее позиция сохранилась и в наше время при советской власти.

Ахиллесовой пятой этой оперы являлся всегда ее текст, либретто. Идея оперы принадлежала поэту Жуковскому, но по непонятным причинам он уклонился от написания либретто, которое было написано на ужаснейшем русском языке немцем — бароном Розеном. Но, как это ни странно, дефекты либретто прошли незамеченными: за музыкой дефекты либретто пропадали. Как известно, опера эта в России при первых представлениях не имела успеха в аристократических слоях посетителей императорского

театра: тогда откровенно предпочитали музыку итальянскую. Отзывы русской аристократии о первой русской опере художественного ранга и гениальных достоинств были таковы, что это — «музыка для кучеров».

Тем не менее опера была оставлена в репертуаре по приказу императора Николая I, которому, видимо, понравилась продиктованная Жуковским монархическая и патриотическая идея оперы. Первоначально опера была названа Глинкой «Иван Сусанин», как называлась и предшественница глинкинской оперы — опера жившего в России капельмейстера Кавоса (итальянца) на тот же самый сюжет.

Император сам окрестил оперу — «Жизнь за царя», и она с тех пор стала на восемьдесят лет как бы «официальной» оперой русской монархии: ею традиционно открывался оперный сезон императорских театров. Отчасти ее появление совпало с зарождением течения славянофильства и усиленного национализма в интеллигентных сферах России. На моей памяти популярность и даже посещаемость этой оперы стала бледнеть, что было результатом её чрезмерной официозности и нарождавшихся в России левых и антимонархических настроений. Все это, однако, не мешает ей оставаться одним из шедевров русской музыки. Равным образом, она именно остается навсегда «матерью всех русских опер» — включительно даже до прокофьевской «Войны и мира» и до национально-патриотических изделий современных советских композиторов.

В годы начиная с Февральской революции опера Глинки была снята с репертуара: идея «Жизни за царя» становилась мало популярной. Это было очень резко выражено именно во время «великой, бескровной». Как это ни странно, но именно при советском режиме начались попытки восстановления популярности «Жизни за царя», но по условиям времени сюжет требовал приспособления к текущему моменту. В это время началась для глинкинской оперы пора всевозможных пертурбаций и «экспериментов».

Одним из первых опытов было полное изменение сюжета и приспособление его к обстоятельствам времени. Одним из организаторов «спасения» таким образом глинкинской гениальной оперы был покойный Луначарский, который полагал, что героиня оперы вполне согласуется с героиней советского новорожденного народа и что достаточны небольшие изменения. Первая редакция была — перенесение времени действия в эпоху большевицкой революции. В соответствии с этим Иван Сусанин обратился в «предсельсовета» — в передового крестьянина, стоящего за советскую родину. Ваня обращен был в комсомолец. Поляки остались на месте потому, что в это время как раз была война с Польшей, где выдвинулся Тухачевский. Конечный апофеоз анархии и новой династии превратился в гимн и апофеоз новой власти: «Славься, славься, советский строй» — так, по моим воспоминаниям, был перефразирован финальный гимн.

Но почему-то в этом трансформированном виде опера не прижилась, и многие коммунисты возражали против нее, считая, что «монархический дух» слишком ассоциировался с этими звуками (они, на мой взгляд, были правы). После нескольких лет забвения опера была, уже после смерти Ленина и кончины «триумvirата» [008] вновь вызвана из забвения. На этот раз с ней поступили менее радикально — исторический фон был восстановлен и «советский строй» в гимне был заменен «русским народом» [009].

Но несмотря на все усилия прежнего положения в оперном репертуаре опера Глинки уже не получила. Новые поколения, уже забывшие про империю и про царей, остались равнодушны и к самой опере, и к ее содержанию. Но музыка продолжает звучать в отрывках и сольных исполнениях.

Не мешало бы в уважение к памяти Глинки вспомнить и в зарубежье патриотическое произведение великого русского композитора, каким-то образом почтить 125-летний юбилей того произведения, которым, в сущности, началась настоящая русская музыка.

РОБЕРТ ШУМАН И РУССКАЯ МУЗЫКА

На чрезвычайно тесную связь, которая существует между русской «национальной школой» и всей последующей русской музыкой — и творчеством Роберта Шумана, до сих пор обращалось очень мало внимания. Шуман, в общем, является современником русской школы. Он был на шесть лет моложе Глинки и почти ровесником Даргомыжского. Ни тот ни другой, судя по всему, его «не заметили», несмотря на долговременное пребывание Глинки за границей, и именно в Германии. Совершенно подобным же образом, как известно, Пушкин «не заметил» Бетховена, который был старше его на целых тридцать

лет. Видимо, между тогдашним русским художественным миром и западноевропейским «обмен веществ» не был еще никак налажен. Глинка «заметил» Берлиоза — заметил (хотя и слабо) Шопена, — но до Шумана как-то не доехал. Шумана заметила впервые русская «Могучая кучка», а более точно — Балакирев, который действительно был уже в курсе европейских музыкальных достижений. Так как идеология «Могучей кучки» была композицией именно Балакирева — то с тех пор Шуман прочно попал в число композиторов, почитаемых в России. Как известно, «богами» русского национального Олимпа в ту эпоху были Глинка, Шуман и Берлиоз — эта троица находилась в каком-то таинственном и отчасти «славянофильском» соотношении с другим триединством, тоже вошедшим в катехизис «кучки» — именно с лозунгом: «новизна, изобразительность (иначе «натурализм») и народность». Глинка, по-видимому, был символом народности, Берлиоз — изобразительности, Шуман — новизны. Как известно, «Могучая кучка», составленная из музыкантов-самоучек, в сущности гениальных дилетантов, относилась вообще с отвращением к немецкой музыке — в мире Балакирева, Римского (первых времен, когда он еще не обакадемился), Мусоргского и Бородина принято было издеваться над «музыкальной машиной» Баха, над «детской музыкой» Моцарта [010], с опаской относиться к Бетховену — но для Шумана было сделано почетное исключение.

Один из столпов «кучки», правда самый ненадежный и неустойчивый — Цезарь Кюи, в котором, кстати, не было ни грамма русской крови, — оказался даже самым простым и слабым эпигоном Шумана и никаким не новатором и не народником. Но музыка Шумана в высшей степени сильно и ярко отразилась и в творчестве главных деятелей «кучки», и с неменьшей силой и в последующих поколениях русских композиторов.

Применение «шуманизмов», и чрезвычайно характерных (ритмика, синкопы, мелодические профили, типичные для Шумана), преимущественно встречается у Бородина. Его романсы пронизаны шуманизмом, в том числе и его гениальный «Для берегов отчизны дальней», который я лично считаю одной из вершин этого жанра, где Бородин превзошел свой оригинал. Полны шуманизмов и даже прямых заимствований и симфонии Бородина (в особенности Скерцо). Про него можно сказать, что, сходя с рельс «национальных» — русских либо восточных, — он просто превращался в Шумана.

Шуманизмами полно и творчество Балакирева, мало до сих пор оцененное, потому что при его оценке надо помнить, что в сущности стиль «кучки» создал именно Балакирев, а другие следовали у него на поводу. Он был их учителем, вдохновителем и идеологом, и он создал те стилевые устои, которые ими руководили все время, — но... ученики превзошли своего учителя и во вдохновенности, и в плодovitости.

Как и у Бородина, у Мусоргского — гениальнейшего из «кучки» — влияния Шумана обнаруживаются немедленно, коль скоро он сходит с почвы народной мелодики. Шумановские влияния порой пронизывают даже национально окрашенные моменты его композиции — профиль многих его мелодий чисто шумановский.

Шуманистическими приемами и влияниями начинены его «Картинки с выставки» — вся капризная конструкция этого произведения безусловно навеяна такими произведениями Шумана, как «Крейслериана», «Карнавал». Под сильнейшим влиянием Шумана и все фортепианные произведения Мусоргского.

У Балакирева, связь которого с Шуманом поддерживалась еще и тем, что он был у него в плену как пианист — его фортепианный стиль есть именно стиль Шумана, — влияния Шумана как-то причудливо переплетаются с восточным стилем. Любовная тема «Тамары» в симфонической картине того же наименования есть какой-то очень оригинальный сплав шуманизма с ориентальностью, впрочем с перевесом шуманизма.

Меньше всех зависит от Шумана из группы «кучки» Римский-Корсаков, самая природа которого была мало похожа на романтическую природу Шумана. Римский-Корсаков по природе был суховат, несколько научен и чрезмерно рассудителен в искусстве. Его несколько тощий, но чрезвычайно изящный мелодический дар совершенно противоположен насыщенной лиризмом мелодике Шумана. Тем не менее и в нем можно проследить влияния Шумана — главным образом в его мелких вещах и опять-таки там, где он сходит на время с обычной для него почвы «народничества».

Оставляя «кучку», мы продолжаем наблюдать влияния Шумана и у следующих композиторов. Нет никакого сомнения, что мелодизм Чайковского оказывается в большой зависимости от шумановской мелодики. Точнее можно выразиться, что мелодизм Чайковского есть какая-то равнодействующая между музыкой Глинки и Шумана, при этом другие великие мелодисты-предтечи, как Шуман и Шопен, остаются совершенно в стороне. Некоторые мелкие фортепианные вещи Чайковского могут быть приняты за шумановские, настолько сильно сходство. Знаменитая вторая тема «Патетической

симфонии» имеет тоже сильнейший оттенок шуманизма, но она, как, может быть, не многим известно, сама есть копия (случайная или умышленная — сказать, конечно, нельзя) одного из романсов Дютша, забытого композитора середины прошлого века, обруселого немца. Шумановская ритмика царит и в третьей части симфонии. Значительное число романсов Чайковского обнаруживают более или менее чувствительные влияния шумановской мелодики и гармонии.

К этому надо прибавить, что, по моим воспоминаниям и свидетельствам таких лиц, близко знавших Чайковского, как Танеев, Кашкин, Зилоти, — сам Чайковский в общем не был чрезмерным поклонником Шумана как композитора, так же как и Бетховена. Оба на него оказали огромное влияние, но такой факт — влияние автора, персонально творчески несимпатичного данному композитору, — встречается очень нередко в истории музыки. Так, на «кучкистов» влиял им несимпатичный Вагнер, а на Скрябина — вызывавший у него отвращение Чайковский. Моцарт же, которого обожал Чайковский, отразился в его творчестве только двумя искусственными подражаниями и аранжировками (дуэт из «Пиковой дамы» и «Моцартиана»).

В дальнейшем течении истории русской музыки мы встречаемся с еще многими композиторами, чье творчество обусловлено шумановскими влияниями. Среди них — превосходный, ныне незаслуженно забытый С. Ляпунов, автор чудесного фортепианного концерта, который когда-то играл И. Гофман. Потом Лядов, в котором шуманизм отразился и в любви к миниатюрным формам, и в общем изяществе музыкальных мыслей, и в склонности к «вкусным» ритмическим фигурам. Потом типичным шуманистом является и Аренский, в котором влияния Шумана приобретают несколько салонный оттенок и в итоге все-таки поглощаются влияниями Чайковского и Рубинштейна.

Нельзя не упомянуть о том, что творчество Рахманинова прошло под сильнейшим влиянием Шумана. Его знаменитая Прелюдия в существе своем есть копия одного из эпизодов шумановских «Новеллетт» — в особенности начальные мощные аккорды. Отзвуки Шумана имеются и в его фортепианных концертах (в особенности Втором и Четвертом) и во всех почти его фортепианных вещах. Печатами шуманизма отмечено и вокальное творчество Рахманинова — его романсы, в которых шуманизм причудливо сопрягается с влияниями «цыганского романса». По поводу этого последнего не мешает вспомнить, что знаменитые «Очи черные» представляют собою не что иное, как упрощенную парافразу одного из эпизодов «Карнавала» Шумана («Киарина») — так что тут уместно говорить даже о влиянии Шумана на такую, казалось бы, «истинно русскую» область музыки, как «цыганский стиль» [011]. В поздних произведениях Рахманинова заметно и ритмическое влияние Шумана, но тут я думаю, что это влияние скорее производное, не непосредственное, а через творчество Метнера, который оказал большое влияние на музыку Рахманинова в его последние, уже эмигрантские годы.

Метнер — один из интереснейших русских композиторов последнего времени — стоит совершенно особняком от других в смысле зависимости от гения Шумана. Тут нельзя говорить о «влияниях», а просто о «происхождении». Творчество Метнера все вышло из Шумана — оно является как бы его продолжением, и к нему примешиваются влияния Брамса и позднего Бетховена. Процент шуманизма в Метнере значительно больше, чем у какого бы то ни было иного автора, и сказывается во всех областях: и в любви к ритмическим новаторствам, и в гармонических симпатиях, и в самом стиле фортепианного изложения, и даже в его сравнительном равнодушии к оркестровой области.

Если Метнер является русским изданием Шумана, то ранний Скрябин был, как некогда заметил злобный Цезарь Кюи — «сундуком с украденными рукописями Шопена». (Для смягчения этого слишком сурового приговора необходимо заметить, что творчество самого Кюи, ныне уже забытое, является просто «сундуком с украденными рукописями всех прежних авторов».) Но на Скрябина влиял и Шуман, и в очень значительной мере. Его влияние в раннем периоде порой превышает шопеновское. Это замечание в особенности относится к его Третьей сонате и к знаменитому Этюду дисмоль. Но оба влияния потом исчезают и вытесняются влиянием Листа, Вагнера и его собственными новаторствами. В последних сочинениях Скрябина шуманизмов более нет.

Напротив, у Прокофьева влияния шуманизма опять очень сильны. Вся система музыкального гротеска, к которому так склонен Прокофьев, вытекает из шумановских установок, вместе с влияниями бетховенского музыкального юмора. Из Шумана же идет и его склонность к острой и четкой ритмике. Гармонические новаторства Прокофьева тоже скорее шумановского, а не вагнеровского типа — они не контрапунктически, а чисто гармонически возникают. С Шуманом его роднит и склонность к гротеску и музыкально-капризным формам.

Наименее зависящим от Шумана среди крупных русских композиторов является Стравинский. Он исходит по прямой линии из Римского-Корсакова. От Шумана его разделяет, как и его учителя Римского, известная рассудительность творчества, его рациональная посредственность, отсутствие лирики в нем самом и сравнительная бедность мелодического дара. Шуман весь возникает в процессе творческого вдохновения — в нем минимум сделанности. В Стравинском все — в сделанности. Это совершенно разные подходы к музыкальному творчеству — и то и другое имеет право на бытие. Шуман даже и не мог влиять на него.

Из этого поневоле краткого обзора видно, что Шуман играл в русской музыке огромную роль вдохновителя и водителя — может быть, большую, чем все остальные западные композиторы. На русскую музыку очень мало влияли и Бах, и Гендель, и Шуберт, и Бетховен, и Моцарт с Гайдном. Если откинуть Скрябина, то и Шопен влиял — маловато, несмотря на свою огромную популярность в России. Не так сильно было и влияние Вагнера (ему подверглись Римский-Корсаков — поверхностно, Скрябин и Рахманинов — более органически). Совсем почти отсутствует влияние Брамса (один Метнер). Лишь Шуман оказался композитором, наиболее возбуждающим для русского творчества и как-то с ним глубинно сливающимся. Он присутствует в русской музыке своим влиянием почти с самого рождения ее — надо исключить только «детский период».

ИЗ МОИХ ЛИЧНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ ОБ АНТОНЕ ГРИГОРЬЕВИЧЕ РУБИНШТЕЙНЕ

Я застал Антона Григорьевича Рубинштейна уже близко к концу его жизни. Когда он скончался в 1894 году — семьдесят лет тому назад, — мне было всего тринадцать лет. Правда, я был уже «сознательным музыкантом» — учеником того же Зверева, который музыкально воспитал Рахманинова, Скрябина, Левина [012] и целый мир пианистов менее блистательного дарования.

Зверев умер в 1893 году почти одновременно с Чайковским, и я перешел (уже на профессорские классы) к П. Ю. Шлецеру, который сам был учеником Листа и Брассена, так что я считал себя музыкальным «внуком» Листа. Я уже был и учеником Танеева — с 1888 года и уже прошел все искусства гармонии и контрапункта. Моя музыкальная предопределенность уже была вполне ясно выражена.

В те годы Рубинштейн давал свои знаменитые и глубоко культурно задуманные «Исторические концерты» — которые я вместе с братом моим, Б. Л. Сабаневым, неразлучным моим спутником в путешествии по музыкальным мирам (впоследствии он был профессором органа в Московской консерватории и умер тридцати семи лет в 1917 году), посещали систематически и благоговейно.

Имя Антона Рубинштейна, организатора русского музыкального систематического образования, неразлучное с именем его брата — Николая, который был для Москвы тем же, чем Антон Рубинштейн для Петербурга, — тогда гремело уже на весь мир — он считался естественным преемником великого Листа. Каждая нота, им извлекаемая из инструмента — запечатлевалась в памяти. У Рубинштейна была своя особая манера игры, которая в значительной мере отличалась от других пианистов, в том числе и его родного брата.

Лист был безусловно всеобъемлющим гением фортепиано — который в сущности первый создал и почувствовал весь художественный вес и объем этого инструмента и все его ресурсы. Листа мне услышать не удалось, но в те годы еще было много лиц, его слышавших и передававших свои впечатления и свои сравнения этих двух титанов фортепиано — Листа и Рубинштейна; все это были еще свежие впечатления (Лист умер за два года до этих концертов). Из музыкантов, знавших Листа и близких к нему, я знал моего учителя Шлецера и Зилоти (двоюродный брат Рахманинова), который был учеником Листа, — но помимо того тогда было множество лиц, слышавших игру Листа, и сравнение его с Рубинштейном было совершенно естественно.

Я заметил, прислушиваясь к разговорам музыкального мира, что люди, Листа не слышавшие, приходили от игры Рубинштейна в *большой* восторг, чем те, кто Листа слышал. Объективный и правдивый Танеев, который был вообще большим поклонником Антона Григорьевича, его игры, его музыкального творчества и даже его эстетических и музыкальных, в частности, взглядов и симпатий, мне счел нужным сообщить, что, по его мнению, в игре Антона Рубинштейна на первое место выступала идея *мощи, и силы впечатления* — он был «львом музыки», музыка для него была средством психического «потрясения» слушателя как *главное* ее качество. Значительно меньшее внимание он

уделял моменту «звукового очарования» и отделке деталей — в этом отношении он порой был, по выражению Танеева, даже «неряшлив» — в его исполнении нередко были и фальшивые ноты, и дефекты в быстрых пассажах, — но все это меркло перед моментами звуковой мощи и высокого драматизма.

Зилоти, знавший близко Листа, утверждал, что Лист был «всеобъемлющим» пианистом — настоящим гением фортепиано, что он обладал и мощью Рубинштейна, но у Листа и моменты звуковых чарований и звуковой фантастики были всегда выработаны до последних деталей [013].

Танеев говорил мне еще то, что брат Антона Рубинштейна — «московский» Рубинштейн был как пианист гораздо тщательнее и требовательнее к себе в смысле отделки деталей, — но той львиной мощи, которая была у Антона, он давать не мог, равно и того трагического и могучего переживания, которое извиняло для Антона все остальные детали. Музыкальная Москва — которая Листа хотя и слышала, но все же из патриотизма предпочитала «своего» Рубинштейна. — возможно, в подобных деталях не ясно разбиралась. тем более что тогдашний (1888 год) музыкальный мир Москвы был еще очень невелик и в нем было много людей, только начинавших входить во вкус серьезной музыки. Но я полагаю, что эти мнения лиц, как Танеев и Зилоти, — крупных музыкантов — должны быть учитываемы именно как правильное наблюдение, тем более что и Зилоти и Танеев были исполнены глубочайшего благоговения перед Антоном Рубинштейном и, между прочим, были больше на его стороне в музыкальных вкусах — так как Рубинштейн по своим музыкальным симпатиям был больше «классик и романтик», тогда как Лист был «вагнерианец», а Вагнер в те годы еще «не дошел» до русского музыкального сознания.

Я помню, что Танеев в один из приездов Рубинштейна в Москву (это было около начала 90-х годов) пригласил меня и брата к себе, сказав, что у него будет Антон Григорьевич. Мой брат — по характеру робкий и домосед — решил, что он не пойдет. Я пошел один и не раскаялся.

Антон Григорьевич на меня произвел глубокое впечатление, и я должен признать, что Чайковский, умерший раньше перед этим, — на меня никогда такого сильного впечатления не производил. Прежде всего меня поразила его громоздкая фигура, вся несколько тяжеловатая, с огромным «бетховенским» лбом и копной густых с сединой и рыжеватостью волос — тоже напоминавших о Бетховене. Странное впечатление оставлял его взор — он закидывал назад очень сильно голову и смотрел сквозь веки вниз на собеседника, что давало впечатление страшной гордости и «неприступности». На самом деле он был болен «отяжелением век» — они у него не могли подниматься, и это причиняло ему большие мучения. Голос его был сравнительно низкий — «мычливый».

Я помню, что он говорил с Танеевым о своем путешествии в Соединенные Штаты — это турне принесло ему (это было в 1873 году) вместе со скрипачом Венявским около 80 000 рублей за 218 концертов в восемь месяцев. Он говорил, что «это — уже не искусство, а «фабрика» и я решил теперь поставить на этом точку». Интересно было бы эти слова напомнить современным пианистам и скрипачам: как теперь назвать современные выступления за несравнимо более высокую плату и в неизмеримо большем количестве?

Танеев, который только что окончил композицию оперы «Орестея» (на сюжет Эсхила) и мне показался исполненным действительно глубочайшего преклонения перед А. Г., — как потом выяснилось — в этом свидании хотел «просить разрешения» у А. Г. «посвятить ему эту оперу» в знак преклонения пред его гением и его заслугами перед русским музыкальным просвещением. Разрешение, конечно, было немедленно дано, но все же посвящение не состоялось, ибо А. Г. умер в 1894 году 8 ноября, и опера была посвящена «памяти А. Г. Рубинштейна».

В этом же свидании с А. Г. мне пришлось впервые от него услышать известие о новом народившемся пианисте, его ученике — Иосифе Гофмане. Разговор начался с того, что Танеев спросил, что же теперь, когда он уже не хочет более выступать перед публикой и хочет заняться только композицией, — кого он видит как своего преемника и есть ли таковой.

В разговоре Танеева меня поразила разница в отношении к Рубинштейну и к П. И. Чайковскому у Танеева: с Чайковским он обращался совершенно просто, и даже не было ясно, кто из них ученик и кто учитель, — он часто даже позволял себе иронизировать над Петром Ильичом и «журить его за нервность и «истеричность», о чем мне уже приходилось писать [014]; с А. Г. — отношение было неизменно почтительное — отношение «младшего к старшему». Тем не менее Танеев превосходно знал именно «недостатки» А. Г. как композитора и даже и как пианиста и, по-видимому, предпочитал его брата — Николая — как пианиста более «аккуратного» и менее «стихийного». Тут

играла роль, по-видимому, самая натура Танеева, неспособного к восхищению «неаккуратностью» (его «выражение» об рубинштейновском типе исполнения и композиции). Танеев не переносил никакой «недоделанности».

Но теперь он, видимо, чувствовал, что в каком-то отношении Антон Григорьевич был «большим», чем и он сам, возможно, что и Чайковский. Думаю, что это была именно «мужественность» А. Г., его, если так можно выразиться, «бетховенская структура» психики и полное его сознание своей значительности, чего не было ни у Танеева, ни у Чайковского — людей скорее «женственного» склада и «боящихся» силы. Рубинштейн же сам, как мне показалось, признавал свою значительность главным образом в своей работе над созданием музыкального образования в России, а вовсе не в области соответственной музыки. И тут он был бесспорно прав.

Отвечая на вопрос Танеева, А. Г. сказал: «Преемник у *меня* есть, и вы скоро его услышите. Это — Иосиф Гофман, мой ученик, — это совершенно замечательный пианист, и я его считаю моим наследником и продолжателем».

Действительно, через немного времени, но уже *после* внезапной смерти Антона Рубинштейна на горизонте Европы и России появился новый пианист, который был встречен так, как не встречали в Москве ни Листа, ни Рубинштейна. Однако я должен сказать, что пианист высокой марки — Гофман все же не обладал тем даром «львиной мощи», каким обладал А. Г. У него были преимущества молодости (ему было восемнадцать лет) и между прочим и столь существенная для Танеева «тщательность» отношения к малейшим деталям фортепианного исполнения, а не только один культ «подавления мощью».

Танеев был так очарован новым гением фортепиано, что от всех своих учеников потребовал, чтобы они «ходили на *все концерты* Гофмана».

И Москва, и Петербург совершенно сходили с ума на Гофмане: это было массовое сумасшествие — дотоле в России еще не проявлявшееся в такой острой форме в музыкальном мире [015]: Гофман мог давать сколько угодно концертов, и публика всегда наполняла зал до отказа. Танеев же, на мой взгляд, в итоге оценил Гофмана «выше», чем Рубинштейна, — и именно за ту «умеренность», которой он обладал, за «неприбегание к сильным средствам» в искусстве и за отсутствие малейшей «неопрятности».

Я же считал, что «мощная индивидуальность» и максимальная экспрессия побеждают во всяком искусстве, и до сих пор остаюсь на этой точке зрения — на культе искусства «экстатического»: способность к экстазу есть один из характерных признаков гения.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Чайковский появился на моем горизонте, когда мне было восемь лет. Он умер, когда мне минуло двенадцать... Ясно, что мои встречи с ним, встречи многочисленные, так как я был уже погружен в музыкальный мир с раннего детства, — не носили никакого характера равноправия: это были встречи ребенка с уже знаменитым и маститым музыкантом перед концом его жизненного пути. Кстати, по поводу слова «маститый»: Чайковский его не любил. Я вспоминаю, как в тесной квартирке Сергея Ивановича Танеева, где я чаще всего с ним встречался, он, развернув газету, прочел в ней про самого себя: «наш маститый композитор» и расплакался настоящими слезами. Это было в 1892 году. «Значит — скоро мне конец», — проговорил он. Танеев несколько смущенно посмеивался... Я тогда был непривычен к тому, чтобы взрослый и даже седой мужчина плакал, и недоуменно уставился на него. Однако время показало, что он был прав, — он умер через год; Чайковский панически боялся смерти, не скрывал этого и... два раза покушался на самоубийство [016] — верный диагноз острой неврастении...

Во всем его облике не было ничего от артистической позы — никакого «демонизма», ни «комплекса превосходства» — он был типичный русский интеллигент, тих, прост, очень рассеян и застенчив до мучительности. С С. И. Танеевым его связывала какая-то особенная дружба, полная взаимного уважения. Танеев был его учеником, но в ту эпоху казалось, что скорее он — наставник: он был как-то музыкально мудрее и рассудительнее — я уже тогда мог заметить, что Чайковский слушался Танеева. Постоянно поверял он ему свои творческие замыслы, сомненья и тревоги (и сколь часты были эти сомненья!), приносил все только что написанное.

В те годы (1890-1893) я учился у Танеева гармонии и контрапункту — бывал у него не реже четырех раз в неделю и оттого часто сталкивался с Чайковским, который, когда бывал в Москве, неизменно и много навещал Танеева. Он так и врезался в мою память: в

бархатной черной «тужурке», седой, с нервным, передергивающимся лицом, показывающий свое сочинение Танееву, — и Танеев. массивный, с брюшком и розовыми щечками, уткнувшийся в его рукопись, вода носом по бумаге от близорукости, отпуская порой язвительные или смешливые комментарии.

С. И. Танеев очень любил вообще «дружественно поиздеваться» и состроумничать к случаю, иногда даже перехватывая через край в этом. Чайковский плохо играл на фортепиано и не любил этого делать, особенно при посторонних — поэтому Танеев обычно сам играл его новые сочинения — в смешной позе, навалившись своим толстым телом на фортепиано и впившись близорукими глазами в рукопись. Помню раз такой диалог: Петр Ильич принес С. И. Танееву семь новых романсов.

— Вот, Сергей Иванович, — я кое-какую дрянь принес.

— Ну, давайте сюда кое-какую дрянь! Танеев берет рукопись:

— Почему же семь? Вы всегда по шести сочиняли. И, внезапно и преждевременно разразившись своим характерным, всей музыкальной Москве знакомым икающим «ослиным» смехом, Танеев выпаливает:

— Вы всегда «дюжинную» музыку писали, Петр Ильич, — а вот в коем-то веке написали «недюжинную»!

Петр Ильич не обижается: он привык к стилю танеевского остроумия. Он вообще о своих сочинениях имеет всегда скорее преуменьшенное мнение, а никак не преувеличенное: он за них точно всегда извиняется и сам начинает с того, что ему «не удалось» то и то.

То время было эпохой создания им его последних, может быть лучших произведений. Тогда писалась «Пиковая дама». Пятая симфония, «Спящая красавица», «Иоланта», «Щелкунчик» и «Патетическая симфония» еще не существовали. Чайковский входил в расцвет своей славы, еще не мировой, но русской, — в сущности, он и был единственным признанным и популярным композитором — ведь в эти годы «Могучая кучка» — знаменитая «пятерка» (Балакирев. Кюи, Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский) далеко еще не получила признания даже в Петербурге, не говоря о Москве. Должен признаться, что в это время я никак не воспринимал Чайковского как «великого человека», гения и т. п. — он для меня был просто милый Петр Ильич, который бывал у моих родителей в доме [017], который «хорошо» сочиняет музыку, которого нежно любит Сергей Иванович, которого я обожал и уважал и который в известном смысле был для меня большим авторитетом, более мне импонировал. В этом «обыденном» восприятии Чайковского немалую роль играло его простое обхождение, его застенчивость и тихая рассеянность, его постоянные «авторемарки» к своим сочинениям, как «дрянь», «ерунда» и т. п. — даже его постоянные на моих глазах обращения за советами к Танееву. В 1892 году он мне подарил «на память» манускрипт своей Пятой симфонии, которую он незадолго до того провалил под своим собственным дирижерством (Чайковский был очень плохим дирижером из-за своей застенчивости и деликатности — впрочем, в этом он не отличается от всех почти других русских композиторов). Рукопись была разорвана почти пополам, и на заглавном листе красовалась надпись красным карандашом поперек: «Страшная мерзость». Вручая мне этот памятник своей неврастении, Петр Ильич ласково сказал:

— Когда будете композитором — не пишите так скверно.

Этот документ я оставил в Москве — увы [018].

Но я не помню, чтобы в те годы в обществе и в печати Чайковского квалифицировали как «великого», «гениального». Говорили и писали «наш талантливый», «наш популярный», не более того. Да я думаю, что если он расплакался от «маститого», то от «гениального» он со своим характером пришел бы в такое смущение и стыд, что не смог бы нигде показываться. Эпитет «гениальный» появился впервые только после его смерти. Смерть посвятила его в гении.

Из разговоров с Танеевым и из бесед между Танеевым и Чайковским я был очень хорошо осведомлен о музыкальных вкусах Петра Ильича. Эти вкусы и симпатии плохо вязались с моими, правда еще детскими — но уже определенными. Я в те времена был фанатическим «бетховенцем»: Бетховен был для меня — Бог. И на почтительном расстоянии за ним следовали остальные «великие» композиторы. Следуя авторитету моего кумира, я оперную и вокальную музыку считал вообще музыкой второго, низшего ранга. Таким образом Чайковский, да и вся русская музыка попадали для меня в сферу второстепенную, а симфонии Чайковского (их тогда было пять) я считал хуже бетховенских и не совсем похожими на симфонии (в чем, пожалуй, был даже и прав). А Петр Ильич как-то при мне сказал Танееву:

— Я боюсь музыки Бетховена, как боятся большой и страшной собаки [019].

Этого я ему не мог простить. Но это было естественно. Чайковского, как и Шопена, угнетала бетховенская титаническая мощь — он предпочитал ему Моцарта, даже Россини и уж конечно Глинку. Вагнер был ему вполне чужд и невразумителен, да и действительно, с его точки зрения — это была «собака еще больше и страшнее, чем Бетховен. Мусоргского и он и Танеев люто ненавидели [020], считали вовсе не за музыканта, — к остальным членам «кучки» относились сдержанно, не хотели высказываться. Еще был один не приемлемый» обоими — это был Брамс, про которого П. И. как-то сказал, что это «пивно-колбасная» музыка. Это было как бы отзвуком на нашумевшее в те годы мнение немецкого критика Ганслика о самом Чайковском: «Это музыка, от которой разит сивухой» (это было сказано о его скрипичном концерте). Все эти мнения и оценки, впрочем, были тогда вообще мнениями тогдашней Москвы, весьма «старообрядчески» настроенной в музыкальном отношении и как бы застрявшей на вкусах середины века.

Непрактичность и житейская наивность П. И. Чайковского были поразительны. В реальной жизни он был как в лесу. Мне вспоминается рассказ о нем, переданный мне Н. Д. Кашкиным, его другом и профессором консерватории, еще в годы жизни П. И., — рассказ о том, как «Петр Ильич покупал вату». Это было в 1888 году. В ненастный осенний день вышел П. И. на улицу и испугался, что простудит уши (он всегда боялся оглохнуть). Вспомнил, что в этом случае полезно заложить вату в уши. Но где взять вату? Где вообще она продается? П. И. решил зайти в первый попавшийся магазин и там спросить, где можно достать вату. Магазин оказался фруктовый. По своей деликатности П. И. полагал, что прямо спросить — неловко: надо что-нибудь купить. Подскакивает приказчик — предлагает замечательные арбузы: огромные, сочные... «Сколько прикажете?» Неловко покупать один. Чайковский берет два. «Еще что прикажете?» Опять неловко отказать. Он покупает десяток груш. Удрученный неудобной ношей (у него в руках еще зонтик), П. И. уходит, забыв самое главное: спросить, где продают вату. Приходится всю операцию начинать сызнова. Возвращаться назад — неловко. Он идет в следующий магазин — этот оказывается писчебумажный. Что же тут купить? Как будто ничего не нужно... А, вот! чернила! Покупает большую бутылку. Вспомнил на этот раз, что надо спросить про вату. «А вот — напротив — в табачной лавочке». Идет Петр Ильич с зонтиком, двумя арбузами, грушами и чернилами. «Есть у вас вата?» — «Как же! Сколько прикажете?» П. И. не знает совершенно, сколько весит вата. — «Ну дайте фунтов десять», — решает он. Ему выносят огромный тюк в бумаге. Расплатившись, уходит в дождь — надо раскрыть зонтик... Да еще надо все-таки вату в уши положить. П. И. проковырнул дырку пальцем в тюке — вата оттуда полезла тучей под дождь. В ужасе он разронял арбузы, груши — зонтик вывернулся от ветра... В состоянии полного отчаяния его находит случайно проходивший Н. Д. Кашкин.

В 1892 году мне пришлось играть в Детском оркестре под дирижерством П. И. Это было очень любопытное и симпатичное учреждение: детский оркестр, организованный проф. Синодального училища А. Эрарским из детворы и подростков в возрасте от восьми до пятнадцати лет [021]. А Эрарский — тип фанатика-педагога, очень передовой музыкант (в те годы пропагандировал Мусоргского), не только организовал этот оркестр, но создал для него ряд новых инструментов: маленьких органчиков или фисгармоний с тембрами флейт, кларнетов, гобоев и т. д. Они носили смешные названия: дудофоны, кларинофоны. Он оркестровал для них отрывки из своих излюбленных русских и иностранных авторов: Шумана, Мусоргского, Бородина, Чайковского и сам разучивал все это с детьми. Танеев пришел в восторг от этой затеи, позвал П. И. Чайковского — тот в свою очередь пришел в восторг и решил сам продирижировать этим оркестром. Этот сеанс состоялся весной 1893 года — прошел очень недурно, хотя должен признаться, что на репетициях под управлением Эрарского «мы» играли лучше — Чайковский, как я уже говорил, не был дирижером по природе, и мне сдавалось, что он смущался и волновался больше, чем юные оркестранты. После шумной овации Танеев и Чайковский обещали написать для этого оркестра по симфонии. Чайковский этого обещания не выполнил (он умер осенью того же года), а Танеев симфонию написал, но... она оказалась неисполнимой из-за трудности (он не учел, что оркестр все-таки — детский). Я до сих пор помню темы этой симфонии — в моцартовском стиле.

Последний раз я видел П. И. на похоронах моего учителя И. С. Зверева. Как всегда рассеянный и «далекий», он стоял в церкви Бориса и Глеба на Воздвиженке во время отпевания и, очевидно улетев куда-то мыслями, выделял ногами какие-то ритмические движения, так что окружающие на него смотрели с недоумением. Недели через три — в этой же самой церкви и при том же почти составе присутствовавших — шла зауспокойная

служба о самом Чайковском.

После его смерти пошли странные слухи о том, что умер он вовсе не от холеры, какова была официальная версия, — а отравился сам во время одного из частых у него приступов острой неврастении и меланхолии (в таком же состоянии раз он бросился зимой в прорубь после своей парадоксальной женитьбы — но был вытащен и даже не получил насморка) [022]. Симптомы холеры и отравления в те годы были плохо различимы. Притом самоубийство считалось преступлением, и его всегда стремились затушевать, хотя бы для того, чтобы можно было хоронить по церковному обряду. Эти слухи я слышал сейчас же после смерти с какими-то многозначительными умолчаниями — а потом уже, во взрослом состоянии, слышал подробности этой версии, которые мне передавали Кашкин и Ю. Сахновский — из которых Кашкин был близким другом П. И., — и считал эту версию правдой, а не легендой [023].

ЧАЙКОВСКИЙ И АЛЕКСАНДР III

Александр III был не очень музыкален, в противоположность своему старшему брату Николаю, который чрезвычайно любил музыку и разбирался в ней. Сам он играл на... геликоне — медном военном инструменте басового диапазона и огромной величины [024]. Этот могучий инструмент со страшными звуками находился безусловно в каком-то стилевом соответствии со всей личностью и физическим обликом императора. Но как это ни странно, чисто музыкальные вкусы Александра Третьего были вовсе не столь лапидарны, и он очень любил музыку элегического, минорного и даже жалобного Чайковского. Хорошо знал его оперы, в частности «Евгения Онегина» и «Пиковую даму», и его большие балеты.

Личных отношений у них почти никаких не было. Это объяснялось преимущественно предельной скромностью и застенчивостью Чайковского, его паническим страхом пред всем «придворным» и отчасти, как мне передавали люди, его близко знавшие, — Танеев, Александра Ивановна Губерт (инспектор Московской консерватории), Кашкин, — некоторым радикализмом его политических воззрений [025], весьма в то время распространенным в музыкальном мире.

В тусклой и серой истории их редких взаимоотношений выделяется один эпизод, который я хочу тут рассказать, зная, что он далеко не всем известен, а одновременно чрезвычайно характерен для обоих действующих лиц. Если я не ошибаюсь, эта история была даже в свое время, уже после смерти и Чайковского и Александра III, опубликована в одном из тогдашних толстых журналов, но память моя не удержала, в каком именно.

Эпизод этот относится к последним годам жизни Чайковского и Александра Третьего (они умерли, как известно, — Чайковский в 1893-м, император — в 1894-м). В это время Чайковский уже не получал своей ежегодной «стипендии» от г-жи фон Мекк, которая после смерти дочери впала в некоторый мистицизм и потеряла интерес к внешнему миру. Хотя Петр Ильич был уже на вершине славы и его сочинения, в особенности оперы, ему давали достаточное обеспечение, но все-таки у него, как у типично русского интеллигента, постоянно бывали экономические провалы и, хотя и краткие — периоды безденежья.

В один из таких периодов мы его застаем в Москве, если не ошибаюсь, в смежности с 1887-8 годом. Как всегда бывало у Чайковского, да и не у него одного, безденежье, хотя бы временное, сопровождалось полным упадком духа, мрачными мыслями, одним словом, всеми признаками неврастении. Чтобы себя хотя бы временно подбодрить, Петр Ильич решил прибегнуть к старому, давно всеми русскими неврастениками испытанному средству — к коньяку. Пропустив в одиночестве хорошее количество рюмочек благодетельного напитка (а П. И. выпить вообще любил и на вино был очень крепок, по единодушному свидетельству современников), он почувствовал прилив сил, энергии и даже практического проектерства: ему пришло в голову написать императору Александру личное письмо с просьбой дать ему взаймы... три тысячи рублей. Коньяк способствовал решительности: письмо было написано сейчас же, и он сам его снес в почтовый ящик и, так как уже было поздно, лег спать.

Ночью он, однако, проснулся в полнейшем беспокойстве: он внезапно решил, что сделал совершенно непристойный и неуместный поступок и по отношению к царю, и по отношению к самому себе. Он мучился оттого, что предполагал, что император на него рассердится и что вообще этот факт станет известен в широких кругах общества. Ночь прошла в мучениях и бессоннице, а рано утром Петр Ильич уже бежал на почтамт, чтобы попытаться как-нибудь вернуть письмо. Но в почтамте выяснилось, что письмо уже ушло

и ничего сделать нельзя.

Наступила полоса полного отчаяния — Чайковский сидел один, никого не хотел видеть и в полнейшем ужасе ждал развязки — предположительно ему рисовался гнев и неудовольствие всегда к нему внимательного и благосклонного императора, а в дальнейших фантазиях — и нечто худшее. Петр Ильич — человек застенчивый — не отличался мужественными свойствами.

Так прошла неделя. Муки усиливались опять-таки застенчивостью Петра Ильича: он никого не хотел посвятить в свою драму — ему было совестно, он боялся насмешек. Друзья недоумевали, видя его в таком состоянии, и ничего поделать не могли.

Но вот через неделю получается письмо от... министра двора. Министр извещал Петра Ильича, что император «соблаговолил ему передать испрашиваемые им три тысячи рублей и просил при этом передать, что «его величество сочтет себя очень обиженным, ежели Петр Ильич вздумает ему возвращать эти деньги».

Так счастливо и просто закончилась эта история. Коньячок оказался хорошим советником, по крайней мере в данном случае. Император тоже оказался на полной высоте благородства. А Петр Ильич вновь расцвел духом [026].

Когда Чайковский уже лежал на смертном одре, Александр III посетил его. Об этом мне передавал проф. Абельман, бывший в числе других врачей у постели больного. Как мне потом передавал Александр С. Танеев, гофмейстер и управляющий канцелярией Его Величества, бывший тоже немного композитором, дядя моего, «московского» Танеева, — император распорядился, чтобы ему все время сообщали бюллетени о здоровье Чайковского. Но много сообщать не пришлось: Чайковский скоро скончался.

В связи с его кончиной одновременно с ней стали в музыкальном мире циркулировать слухи, что Чайковский умер не от холеры, как гласила официальная версия его болезни, а что он, желая покончить самоубийством, принял яд. Одни связывали это гипотетическое самоубийство с провалом его «Патетической симфонии» — его лебединой песни, которой он сам перед смертью дирижировал и, будучи, к сожалению, как и очень многие другие выдающиеся и даже гениальные композиторы (Римский-Корсаков, Танеев, Глазунов, Дебюсси, Шуман), плохим дирижером — провалил ее: трудно даже поверить, что эта ныне столь популярная симфония «не понравилась» публике...

Другие утверждали наличность у Чайковского предсмертного однополого романа, каковые бывали у него и раньше, — и решение покончить с собою объясняли боязнью огласки и светского скандала [027].

Симптомы отравления и холеры, как известно, почти идентичны. Неврастеническая природа Чайковского вообще очень вяжется с идеей самоубийства — одно покушение у него безусловно и достоверно имело место, после его неудачной женитьбы, когда он топился в проруби Москвы-реки, но остался жив и не получил даже насморка. Но с другой стороны, все три брата Петра Ильича, которые его пережили и которых я всех трех хорошо знал, Анатолий, Модест и Ипполит — все утверждали, что никакого самоубийства не было. Противная сторона не сдавалась, и называли даже имя «предмета романа». Думаю, что эта загадка относится к числу тех, которые окончательно никогда не будут разрешены, вроде легенды о Федоре Кузьмиче [028].

А. П. БОРОДИН

Бородин должен быть причислен к величайшим представителям *русской* музыки и к одному из сравнительно немногочисленных великих *мировых* творцов музыки. Он входил в группу «Могучей кучки» вместе с Мусоргским, Кюи, Римским-Корсаковым, Балакиревым.

Всю эту группу я лично помню, за исключением самого гениального, Мусоргского, который на шесть месяцев не дождался моего рождения на свет Божий. Но и о Бородине у меня воспоминания относятся к раннему детству и, в сущности, являются не музыкальными воспоминаниями, а бытовыми: Бородин был, как известно, профессором химии в Военно-медицинской академии и часто посещал Московский университет, где дружил с проф. Бутлеровым и моим дядей, проф. Сабанеевым — тоже химиками. Помню мое детское впечатление: вернувшись с прогулки, я увидел, что в нашем большом зале шестеро очень массивных и громоздких мужчин гоняются за бумажными «птичками», словно школьники. Птички эти были «научные»: это были первые еще наивные опыты устройства летательных аппаратов «тяжелее воздуха» — то была первая заря зарождения эры аэропланов; именно в те годы в университетских кругах эти вопросы были в большой моде, наравне с вопросами спиритизма и гипнотизма.

Участники этой игры, имевшей совершенно ребяческий облик, были — мой отец (зоолог), Бутлеров, Сабанеев (химики), проф. Горожанкин (ботаник) и... А. П. Бородин (химик). Я по малости лет даже не знал тогда, что он — музыкант, и даже уже прославленный (дело было в 1886 году), хотя его главное произведение тогда еще не вышло в свет — оно, как известно, осталось незаконченным, и его докончили Глазунов и Римский. Первое представление «Князя Игоря» произошло только в 1890 году в С.-Петербурге.

Огромный и мощный, поистине «богатырский» талант Бородина выработался главным образом под влияниями Глинки и Шумана. В жилах его текла, между прочим, грузинская кровь (он был побочным сыном князя Гедеонова [029] — из фамилии имеретинских владетельных князей), что объясняет его неизменное тяготение к «Востоку» в музыке и его органическое владение восточным типом напевности.

Я считаю, что эти «этнографические» ссылки чрезвычайно полезны для уяснения генерации стиля русской музыки: она носила в себе идею наций и идею *империи*, одновременно. Примечательно, что в Балакиреве тоже была восточная кровь. Для музыколога все эти детали, кажущиеся случайными, чрезвычайно важны, ибо музыка всегда есть в значительной мере «голос крови».

Не могу не упомянуть и о том, что я считаю очень симптоматичным и существенным тот факт, что вся «Могучая кучка» была, в сущности, «военным» образованием — из пяти ее членов только Балакирев был вполне «штатским» человеком, остальные прошли военную школу — и что все они были самоучками в композиторском ремесле.

Влияние Шумана особенно сильно в ранних произведениях Бородина. В частности — в его романах и в его Первой симфонии, про которую мне как-то Глазунов сказал, что хотя она и есть «подражание» шумановским симфониям, но все же как музыкальное произведение — она *лучше* всех шумановских симфоний, сильнее их. Почти во всех главных произведениях Бородина можно обнаружить его двойственную этническую природу: он и Россия, и Восток. Это видно и в «Князе Игоре», и во Второй симфонии, и в «В Средней Азии» — всюду он дает место и своему русскому, и своему ориентальному этническому тяготению.

Поражает в его творчестве роскошь и насыщенность гармоний, новизна и смелость музыкальных мыслей. Удивительно и то, что у Бородина вообще *нет неудачных* произведений: вообще, он за свою жизнь написал немного — сам про себя говорил, что «я музыкант только по воскресеньям», — но это удивительно ровное творчество без срывов и падений. Его романс «Для берегов отчизны дальней» я лично считаю высшим достижением русского романсного стиля — это музыка, эквигениальная своему тексту, что не так часто случается.

Сам он был необычайно скромным человеком, склада менее всего «артистического», а скорее «научного». Он как-то неожиданно для самого себя оказался гениальным — и это ему объяснил Лист, иначе он сам, возможно; этого и не почувствовал бы. Мировой своей славы он не увидел, и все его творчество было совершенно свободно от каких-либо признаков славолюбия. Но в мировую музыкальную историю его имя вошло очень прочно и чрезвычайно почетно.

Было бы желательно, чтобы по случаю недавнего юбилея его рождения и теперешней памятки его кончины были бы сделаны в русских музыкальных кругах какие-нибудь усилия, чтобы познакомиться на сцене с его монументальной оперой, которую, к сожалению, в Западной Европе и в Америке очень редко ставят, хотя она очень выигрышна и как зрелище, и как поле для даровитых вокалистов.

О МУСОРГСКОМ

Понемногу и по очереди проходят через свое «столетие» все великие русские композиторы — можно сказать, что в наши дни вся русская музыка празднует свое столетие. И действительно, ведь сознательная русская музыка, подлинно творческая, родилась в 1836 году, вместе с «Жизнью за царя», и около этого же срока родились на свет, действительно какой-то «кучкой», все остальные наши великие композиторы, словно некая таинственная утробная сила извергла внезапно из русского духа его музыкальную сущность. На протяжении каких-нибудь восьми лет появились на свет — Бородин, Балакирев, Мусоргский, Кюи, Римский-Корсаков, Чайковский. Выпустив их в жизнь почти одновременно и поручив им задание — создать русскую музыкальную романтику, судьба отпустила им жизни в количестве, строго обратно пропорциональном их гениальности: Мусоргский умер сорока двух лет, Чайковский и Бородин — пятидесяти

трех, Римский-Корсаков,— шестидесяти четырех, Балакирев — семидесяти восьми. Кюи — восьмидесяти четырех.

Язык этих странных цифровых совпадений красноречив и таинственен [030] . А вообще эта цифровая дата — сто лет — наводит невольно на мысль об угасающей юности нашей музыки. Никаких исторических далей, все как-то уютно и по-домашнему — на моей памяти, памяти еще нестарого человека, жива была сестра основателя русской музыки Глинки (Шестакова) и благополучно здравствовали большая часть остальных великих композиторов, включительно с основателем русского музыкального просвещения, Антоном Рубинштейном. А если кто к тому времени и помер, то остальные, присутствовавшие, его великолепно помнили и знали. Не было чувства истории, того рокового исторического «удаления», которое окрашивает в мифические и легендарные тоны жизнь художника и придает ему вещие черты. И на моей памяти Мусоргский был не только не вещим и не мифическим, но был просто предметом насмешек и отношения скорее иронического и недоуменного.

Русский музыкальный мир был всегда очень отзывчивым и легким на «признание», наши авторы не могут похвалиться трагедиями непризнания — скорее наоборот, мы были склонны увенчивать своих музыкантов, делать их «бессмертными» при жизни и тем способствовать их преждевременной «маститости» [031]. Мусоргский был исключением: на его долю выпало действительное непризнание, действительная глухота мира к его вдохновению, — не лишнее будет тут же упомянуть, что именно он-то и был и остался действительно величайшим из русских гениев музыки, самое трагическое было не в непризнании «масс», о которых мало кто тогда беспокоился, а в том, что Мусоргский не был понят и признан даже своим ближайшим окружением — не только врагами по «партийной» музыкальности, но и единомышленниками по партии. Теперь нам достаточно ясно, что хотя в недрах «кучки» одно время прислушивались с интересом и некоторым недоумением к его звуковым одержимостям, к его задору, к его безудержному дерзанию, что хотя и «вопил» о его гениальности порывистый и увлекавшийся Стасов и похваливал за отличное революционное поведение Балакирев, сам необычайно мирный и боявшийся всякой музыкальной шершавости, морщившийся от звуковой «грязи» у Шопена (!), — но на самом деле, в глубине вещей отношение в кружке к Мусоргскому было как к чудаку, какому-то дефективному, отношение сверху вниз, полупрезрительное, не всегда доброжелательное. Считалось позволительным порой стащить кое-что из его «изобретений» («мы сделаем из этого лучшее употребление») — Мусоргский был в известной степени поставщиком новаторских приемов в «кучке» — как настоящий богач, он сорил вдохновением, музыкальными мыслями и набросками, и его более бережливые и скопидомные коллеги не гнушались подбирать то, что падало с его рабочего стола. Нотки презрения и недоумения звучат по адресу Мусоргского в «Летописи» Римского-Корсакова — считалось, что он ничего не умеет докончить и завершить, что он забулдыга (Эдгар По был тоже забулдыгой), да еще одержимый манией величия. Одним словом, он был мытарем среди праведных и приличных фарисеев. Удивительно, что хотя лозунгами «кучки» было: смелость, стремление к новым берегам, презрение к «законам музыки» — отрывка воинствующего славянофильства (музыкальная грамота наследие «гнилого Запада» — русским законы не писаны — у нас особенная статья), — на деле вышло так, что вся «кучка» состояла (кроме Мусоргского) из людей необычайно мирных, приличных и отнюдь ни каких революционеров, коими они собрались было стать. Суховатый Римский-Корсаков («школьный учитель», по замечанию Равеля), в своем музыкальном хозяйстве бережливый и похожий на аптекаря; снабженный статическим, «восточным» темпераментом Бородин («сидеть бы на турецком диване» да смотреть бы на полонецкие танцы); нежный и боязливый ко всему «сильному» в музыке, пианист с женственным туше [032], любивший пряные пикантности в музыке — Балакирев; и совсем сладкий Кюи (самая ужасная смерть — быть утопленным в озере сахарной воды, как про него писала немецкая критика) — вот было это «революционное» окружение Мусоргского.

Неудивительно, что его боялись за его музыкальную косматость и неумытость, за упорное нежелание пригладиться «по-европейски» (а ведь несмотря на все славянофильство и боевые лозунги, «кучкисты» страсть как хотели быть европейцами и имели специальную симпатию ко всему гладкому и приличному в звуковом отношении. Он один был революционером подлинным и прирожденным — он один пытался плыть и тащить «кучку» к новым берегам, неведомым, русским, в то время как остальные, сами не сознавая того, уже давно плыли по европейскому озеру навстречу музыкальной академии. Он один был гением силы и мощи, тогда как другие если и были гениями, то скорее в области «вкусного и пряного, пикантного». Он был из них самым русским со всеми

недостатками и достоинствами этого звания. Ему одному был знаком таинственный голос хаоса, столь свойственный русской душе и, как это ни странно, в музыке, в самом стихийном из искусств, так мало отразившийся).

Мусоргский и Чайковский, при жизни два врага и антагониста, взаимно напоминавшие друг друга до конца, они только были причастны голосу хаоса, стихийному лику музыки, а остальные были людьми рассудка, эстетики и музыкального эпикурейства, их новаторство шло от пресыщения, от утончения, а не от внутреннего напора, грозившего разрывом материальных оболочек. Они два и остались только таковыми, ибо и Скрябин со своими «экстазами» — скорее «наркоман», чем одержимый хаосом, и в его творчестве невероятно силен конструктивно-рассудочный элемент. Мусоргский и Чайковский совершенно лишены «конструктивности», лишены почти начисто участия рассудочного элемента в композиции. Мусоргский был одержим звуковыми видениями, как медиум, который сам не знает, откуда это ему. И оттого попытки композиции в тесном смысле слова, попытки построить из трансцендентальных элементов вдохновения некую архитектуру у него бывали обречены на неудачу (а у Чайковского — на академический формализм). То, что он успевал написать как иррациональное видение, выходило гениально, а работа не удавалась, не потому только, что у него «не было техники», а потому, что ее и быть не могло. У Чайковского была работа, но толку от нее было тоже мало, и что в нем осталось велико и ценно — это то, что было подслушано у хаоса. Только эти двое и были по-настоящему национальными русскими композиторами, то есть отразившими характернейшее в русской психологии.

Литературные аналогии, как и всяческие аналогии, — метод рискованный и не очень серьезный, однако к нему позволительно прибегать для целей общепонятности. В частности, музыка должна быть в известной степени аналогична литературе и музыкальные явления — литературным, потому что обе отражают «душевный контур» своего времени. Музыка, в частности, отражает преимущественно «эмоциональный профиль». Много писали и говорили об этих аналогиях, но далеко не все из них обоснованы.

Почти совсем верно то, что Скрябин есть музыкальный Бальмонт (порожден теми же силами и теми же контурами), но банальное уподобление Чайковского Чехову мало обосновано, ибо подлинным аналогом Чайковскому будет во всяком случае Тургенев; Пушкина с грехом пополам «отображает» Глинка (за неимением лучшего приходится довольствоваться этим аналогом). Что касается до Мусоргского — то его литературные аналогии сбивчивы. Порожденный спутанными идеологиями народничества и (одновременно!) славянофильства, поклонник первобытной натуралистической эстетики («музыка — язык для общения людей»; музыка должна что-то изображать), которой он, к счастью, не придерживался строго в своих сочинениях, он в своем художественном реализме безусловно имеет нечто общее с Некрасовым, но ему почти совершенно чужд «общественный» момент. Мусоргский — сатирик и бытовик, но его сатира чужда политических побуждений. Он, подобно Лескову и еще более (хотя в иной исторической сфере) Горькому. — поклонник и искатель красочных, ярких «жизненных типов», но он ни в какой мере не агитатор, и ему одинаково дороги в своей красочности и карикатурности «семинарист», и царь Борис, и Досифей, и юродивый. Ему по душе вся красочная бытовая, гротеском начиненная старая и новая Русь. Это, так сказать, объективный момент в его творчестве. Но есть и субъективный — Мусоргский не только эпик и сатирик, но и лирик, и лирика его тоже глубоко русская, предельно пессимистическая и беспросветная. В жизни Мусоргского можно проследить линию от бытового эпизма — к субъективизму, от сатиры — к лирике, от радостного жизнепрятия — к мрачному и безвыходному пессимизму, от которого он, подобно многим даровитым людям, искал забвения в вине. Эта линия, в связи с общей яркостью и «утробностью» его музыкального языка, сближает Мусоргского в литературе с Гоголем, подобно которому он в последние годы жизни замкнулся в мрачном одиночестве и отчасти в мистическо-реакционных настроениях. Его последние годы жизни — это настоящее человеческое «дно», на которое опустился, подобно Верлену, Бодлеру и Эдгару По, великий русский музыкант. Как и последний, он рано сгорает — в белой горячке, подобранный на улице, — одинокий, потерявший давно связь не только с музыкальными друзьями, но и вообще с тем обществом, к которому, в качестве блестящего гвардейского офицера, ранее сам принадлежал. В противоположность Горькому, который поднялся со дна до верхов общества, Мусоргский сам опустился в низины человеческого существования; всю жизнь мечтавший о слиянии с народом, он слился с той частью, которая, при всем своем иррационализме, может быть, характернее всего для русского жизнеощущения: юродивый

вечный странник в мире, не приемлющий благ мира сего, полубезумный, оргиаст и в наркозе ищущий прозрений, отнюдь не аскет, но глубоко и трагически неверующий и фатально убежденный в тщете и суете мира сего. Над его последними днями веют грозные тени «Екклезиаста» в его русском, еще более беспросветном и трагическом преломлении. В этом сознании он почерпал особый страшный экстаз, его последние сочинения — настоящие гимны Смерти, и лейтмотив смерти можно проследить в его творчестве начиная с первых его произведений.

Я хорошо помню то время, когда русский музыкальный мир шарахался от Мусоргского как от зачумленного. «Эта музыка воняет», — говорил про него Чайковский (впрочем, примерно то же самое сказал Ганслик про самого Чайковского). «Отвратительная и беспомощная гадость», — говорил Танеев. Да что говорить о Танееве, когда Глазунов, сам бывший «в новаторах», в 1930 году в Париже мне говорил, сокрушенно покачивая головой: «Слабый, слабый композитор!..» Мнение о его слабости и беспомощности настолько укоренилось, что идея о необходимости «корректировки» его творений казалась совершенно естественной. Мусоргский был сам виноват в этом — он слишком много демонстрировал незавершенного, незаконченного и слишком не любил заканчивать (опять типично русская черта). Его усидчивости хватало еще на мелкие вещи; но он действительно не закончил ни одной крупной. «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка», «Женитьба» — все осталось более или менее в стадии эскизов. Выпустить в свет Мусоргского в том виде, как он сам это сделал, почиталось немыслимым, даже неприличным — дикого варвара надо было причесать и пригладить и напялить на него какой-то европейский фрак. За эту исторически неблагодарную миссию куафера гениальности взялся аккуратный, добросовестный, слишком педантичный, чтобы казаться гениальным, Римский-Корсаков — в сущности, антипод Мусоргского по всему мироощущению (не только музыкальному) в большей степени, нежели «квазиакадемик» Чайковский, — Римский-Корсаков, уже сходявший в музыкальную Каноссу [033] и покаявшийся во всех своих революционных грехах против музыкальной школы и схоластики и, в сущности, сам в душе больший схоласт, чем консерваторы. В этой редакторской его работе было нечто и трогательное, и неприятное. Римский точно принялся чистить некие авгиевы конюшни музыки и, подобно неопытному реставратору, выкинул и подправил вместе с тем, что правке подлежало, и то, что, в сущности, никакой правки не требовало.

Он был безусловно одержим некоторым корректорским экстазом и сам увлекался, стирая в музыке черты Мусоргского и заменяя их чертами своей собственной манеры.

Когда сличаешь тексты «Бориса» в оригинале и в переработке, то теперь поражаешься (ранее всех «поразились» французские авторы, Дебюсси и Равель) огромности и бесплодности, ненужности произведенной Римским правки [034]. Не говоря уже о действительно оригинальных, самобытных, порой дерзких и смелых моментах, которые, впрочем, теперь никому не кажутся экстравагантными, но тогда могли показаться. Римский уничтожал и «правил» такие эпизоды, в которых ничего не было особенного, даже с точки зрения академической техники. То, что обычно мы слушаем под именем «Хованщины» или «Бориса», есть далеки не Мусоргский, а нечто вполне «корсаковское». Правда, он блестяще оркестровал «Бориса» и «Хованщину» — так бы Мусоргский не сумел, — но с другой стороны, стиль оркестровки Корсакова был неподходящ для музыки Мусоргского: Мусоргский, который всю жизнь неистово ненавидел всякую «красивость», всякие звуковые побрякушки, который предпочитал резкое, грубое, даже дикое — он был со своей музыкой помещен в сладко-пикантный аквариум корсаковских звуковых очарований и, конечно, скончался в этом аквариуме в качестве «Мусоргского». Ему нужна была оркестровка типа бетховенской, суровая, без «красивостей», спартанская, жесткая — сам он не мог ее дать, но Римский-Корсаков, со своею склонностью к звуковым бирюлькам и штучкам, к внешней красочности, ему не подходил.

К сожалению, мы не можем судить даже о качествах собственной оркестровки Мусоргского — современники говорили, что она была безграмотна и ужасна, но не то ли самое они говорили и о его музыке? Пока единственной аудиторией, где слышали подлинную оркестровку «Бориса», была советская Россия [035], где о ней критика составила самое высокое мнение, неизвестно, насколько объективное.

«Борис» пострадал от дружеской руки Римского довольно тяжело. Говорили, что это было неминуемо, что только таким образом можно было сделать его доступным и понятным публике. Думаю, что это неверно, — для публики эти технические «квазинедочеты», потом переоцененные в «новаторства», не так заметны, а общий напор

музыкальной стихии в музыке Мусоргского способен заразить аудиторию в большей степени, чем у самого Римского-Корсакова. Публика, не знающая музыкальных тонкостей, и не так за них цепляется, и не так скорбит об отсутствии их, как «специалисты», — оттого происходит то явление, что новаторы ранее оцениваются передовыми людьми из публики, а не специалистами. Это банальный факт, он имел место и при признании Бетховена, Вагнера и всех «кучкистов», Скрябина, Стравинского. Важно чувство творческого напора, горе тому автору, у которого есть всеоружие техники, а напора нет. Как бы то ни было, а Мусоргский гулял по свету в костюме европейского фасона с плеча Римского-Корсакова и на его фигуру шитом в течение почти семидесяти лет — пора уже этот костюм скинуть и пустить его в его собственном.

Хуже дело обстояло с «Хованщиной», которую Мусоргский оставил в набросках. Много материалу осталось вовсе не использованным редактором — он находил его слишком диким и смелым (тут были знаменитый хор раскольников в параллельных кварталах, которыми теперь никого не удивишь, и свадебная песня, весьма точные отражения коей попали в «Китеж» самого Римского), другое было опять переключено, в итоге мы получили, правда, нечто «способное исполняться» на сцене, но от мысли Мусоргского довольно далекое. Опять-таки давно пора пересмотреть все это и, быть может, дать редакцию иную, более точную и более сообразную идеям композитора. Говорят, что в России уже приступлено к этого рода редакционной работе и что она должна быть завершена к столетию рождения композитора [036].

Поучительна и удивительна судьба признания самого Мусоргского. Отринутый современниками и не понятый даже друзьями, он долгое время был забытым, презираемым — его музыкой перестали интересоваться (в эпоху 1880-1900 годов). Первая звезда признания появилась, как это ни странно, с Запада. Еще заехавший в Россию в девяностых годах Дебюсси (как известно, великий французский новатор был учителем в семье фон Мекк в Москве) обратил внимание на Мусоргского, на его «дикости», которые предстали его эстетическому взору в совершенно ином свете. Именно смелость Мусоргского поразила Дебюсси, не думаю, чтобы он был сколько-нибудь близок ему в душевном профиле, в трагическом мироощущении и в «русскости» своего стиля. Влияние Мусоргского, главным образом в области гармонии и мелодии, можно проследить в ранних произведениях Дебюсси — вплоть до «Пеллеаса», в напевности которого много родственного «Борису». Потом появилась М. А. Оленина-д'Альгейм, которая непременно заслуживает быть упомянутой в нашей заметке, потому что именно ей принадлежит честь реабилитации Мусоргского, ей и ее супругу барону д'Альгейм — они первые постигли значение и красоту Мусоргского, почувяли его гениальность, и Оленина-д'Альгейм первая и создала, быть может, до сих пор не превзойденную традицию его исполнения. Это было лучшее и великое дело ее жизни (наш теперешний юбилей Мусоргского является одновременно и ее юбилеем), после концертов в «Доме песни», ею организованных, Мусоргский был «двинут» в музыкальном мире. Эту заслугу ее перед искусством не могут и не должны забыть ни русские, ни французы, на земле которых произошла эта необычайная канонизация самого дикого, самого русского, самого антиевропейского композитора, ненавидевшего и презиравшего Европу и ее культуру, представлявшего собою квинтэссенцию *ame slave* [037] в ее самых парадоксальных проявлениях. С тех пор посмертная звезда славы возшла над Мусоргским, и он обогнал в признании всех своих счастливых соратников — все они волею исторических судеб попали в подчиненное положение, в положение спутников великого солнца; современная европейская критика склонна даже умалять самостоятельное значение остальных «кучкистов» и во всем видеть проявление творческой воли Мусоргского, который бесспорно был ферментом, заставившим взойти «кучку» на ее творческие высоты.

О РИМСКОМ-КОРСАКОВЕ

О Римском-Корсакове, которого я считаю своим учителем, несмотря на краткий срок того общения, которое между нами было, уже написано много и будет написано, вне сомнения, и еще больше. В сущности, он был первым русским крупным композитором, «высунувшимся» в Европу и в ней получившим полное и блестящее признание. Мусоргский и Бородин последовали за ним. Он был и одним из первых русских композиторов-профессионалов — не дилетантов, к которым надлежит отнести и Глинку, и Даргомыжского, и почти весь, за вычетом Римского-Корсакова, остаток «Могучей кучки». Русский композитор — барин прошлого века «между прочим» сочинял и музыку. Римский-Корсаков и Чайковский первые стали сочинять музыку не «между прочим», а как свою

центральную работу.

Но сейчас я в этих строках не имею в виду характеристику его музыки или его исторического и художественного значения. Я хочу только вспомнить его образ как композитора, музыканта и человека. У меня всегда было впечатление, что произведения Римского-Корсакова давали большее, подробнейшее и даже лучшее впечатление о его внутреннем мире, о его культуре и душевных качествах, чем непосредственное общение с ним как с человеком. Он был из породы людей «закрытых» психически, что в особенности редко бывает с русскими людьми. Никакой души нараспашку — все очень застегнуто, но без всякой надменности и рисовки, очень просто и как-то чрезмерно обыкновенно.

Судя по его музыке, по тем ландшафтным красотам, которые в ней разлиты и в которых он, на мой взгляд, вообще превышает всех композиторов, судя, наконец, по его именно пейзажному пристрастию во всех его сюжетах и в оркестровых красках, он должен был очень любить и глубоко чувствовать природу, и именно в особенности русскую природу. Однако я почти не помню никаких его высказываний по этому поводу — говорить он об этом, по-видимому, не любил, предпочитал об этом разговаривать со своей музыкой [038].

Вид его был скорее строгий и сухой — в облике его было нечто от «профессора», и именно от «профессора-естествоиспытателя», каковых я на своем веку много перевидал. Высокий и прямой (следы военно-морской выправки) — державшийся «как аршин проглотил», — он был невероятно, фантастически близорук, и на носу его была водружена порой целая батарея различных очков и пенсне. Менее всего он напоминал тип артиста. В связи с его близорукостью вспоминаю его странную порой мимику, многих приводившую в смущение: он, раньше чем здороваться с людьми ему мало известными, сразу быстро нагибался и заглядывал близко-близко в лицо, как бы желая удостовериться, что он знаком с данной персоной, и только потом протягивал руку. Многие выносили из этого впечатление о его заносчивости, но это было скорее следствие смущения от своей слепоты. Напротив, я мог удостовериться, что он был более скромн, чем на то имел право, при своем уже всеобщем признании и огромной славе в обращении он был очень прост и как-то обыденен — никакого гениальничанья, никакой позы и даже более того — никакого впечатления великого человека и гения. А между тем он был именно таким.

Известная сухость мысли и чувства ему была присуща. Не могу не отметить, что она высказывается и в его творчестве, в котором слабее всего мелодическое вдохновение, лирическое чувство и сильнее всего чувство звукового колорита и любовь к фантастике, но без всякого «романтического неистовства», напротив, скорее с каким-то научно-этнографическим акцентом. И в творчестве в нем чувствуется ученый-исследователь — собиратель и изучатель народных оборотов, потом их перелагающий в культурные музыкальные наряды и производящий эту работу с изумительным совершенством и изяществом.

По моим впечатлениям, он не был глубокообразованным и культурным человеком. Это было, по-видимому, следствием его краткого и исключительно военного воспитания: ему некогда было углублять своих познаний, и в музыкальный мир он вначале вступил, как и все «кучкисты», его коллеги, — полным дилетантом, интуитом, с одним «нутром» вместо знаний, и только потом, уже в зрелом возрасте прошел самоучкой школу композиции. Мыслить отвлеченно он не умел и не любил. Сам он мне говорил, что от чтения философских книг у него в голове «что-то заворачивается и потом очень нехорошее состояние бывает». В своей автобиографии («Летопись моей музыкальной жизни») он с неподражаемой наивностью сам в этом признается. Не было у него, насколько я мог в него вникнуть, и никакого религиозного чувства, если не считать внешне скрытого, но где-то в глубине его души таившегося чувства «природы». В сущности он был язычником по мироощущению. И это несмотря на то, что в его музыке отразилась масса чисто религиозных явлений. Они все трактуются им объективно, как предметы живописи звуковой, и даже его наиболее глубокое и серьезное произведение «Сказание о граде Китеже» — в сущности живописно, а не мистично, и в нем наиболее мистичны «музыкальные описания» природы. Так же этнографична и описательна и известная «Воскресная увертюра». Насколько я мог заметить, Николай Андреевич вообще не был верующим человеком, как, впрочем, большинство его однолеток: в ту эпоху еще не произошло то «возвращение к вере», которым отмечены последние годы прошлого века, неверие было повальным — среди всей интеллигенции [039]. И оно еще было в моде.

Его музыкальные вкусы были значительно гибче и шире, чем у всех его композиторов-

современников. Он ранее других примирился с явлением Вагнера, который еще долгое время был чужд русскому музыкальному вкусу, напротив, он много впитал в собственное творчество приемов Вагнера. Он не остался глух даже к явлениям более модернистического мира: Дебюсси и Равелю. В своих последних произведениях он старается быть вполне на уровне века, в особенности в области гармонии. Но к Чайковскому он все время оставался равнодушен, в этом разделяя позицию всей «Могучей кучки». Припоминаю его оригинальную манеру, говоря о музыкальных произведениях, употреблять «кулинарные сравнения». Так, он говорил, что «Бетховен, Шуман, Шопен — это хорошие куски вкусной говядины, тогда как Дебюсси — это только «изысканный соус». Раз он употребил по отношению к Равелю такое выражение: «полоскание ушей розовой водой с перцем». В этих высказываниях всегда была какая-то правильно схваченная доза истины. Порой применял он и сравнения, заимствованные из области обоняния. Так, сравнивая творчество трех композиторов — Шумана, Брамса и Николая Метнера, он выразился так:

— Они все три из одного теста. Но у Шумана блюдо ароматное, душистое, у Брамса несравненно менее, а у Метнера я не чувствую никакого запаха.

Возможно, что эти «девиации» в области иных ощущений вообще были в натуре Римского-Корсакова. Он как-то воспринимал звуки не одним слухом, но одновременно и вкусом и обонянием. Звуковая ткань для него пахла и имела вкус. Я не могу это явление не поставить в связь с его уже ставшей широко известной способностью воспринимать звуковую ткань и как «цвета»: для него (об этом он неоднократно говорил и даже оставил письменные свидетельства) музыкальные тональности представлялись окрашенными в цвета — каждая в свой. Это явление довольно широко распространено среди музыкантов. Оно было предметом довольно многочисленных изучений, но исследования показали, что явление это чрезвычайно индивидуально. Я лично полагаю, что эта способность чрезвычайно обогащает музыкальное восприятие, но было на свете много великих музыкантов, которые не обладали ею (может быть, просто не обращали внимания), и обратно, было много очень слабых музыкантов, которые ею обладали в сильнейшей степени. Во всяком случае, она стоит в связи с изумительным колористическим даром Римского-Корсакова. Его звуки, в особенности его оркестровые звуки, действительно и звучат, и светятся разнообразными светами, и благоухают, и даже имеют дар ассоциировать известное вкусовое впечатление. Его духу вообще был свойственен известный рационализм, даже рассудочность. Тут было что-то опять-таки от «естествоиспытателя». Он и в музыке любил находить «вечные законы» и требовал от композитора точности мысли и действия. Его эстетические теории и построения очень часто имели склонность обращаться в схемы и приемы.

Можно только удивляться, как при этой схематичности и рациональности его произведения все же неизменно живут полной художественной жизнью — ему в высшей степени было свойственно чувство художественной меры и изящества. В этих качествах, которые прочно вошли в его эстетику, тоже есть некое серьезное отличие от обычного типа русского композитора-романтика, мечтателя и пессимиста. Внешне всегда спокойный и уравновешенный, в высшей степени чуждый всем приемам артистической богемы, порой казавшийся даже слишком уравновешенным — он как-то типом человеческим ближе приближался к «университетским» научным людям, чем к людям музыкального мира.

Говоря о Римском-Корсакове как музыканте и человеке, нельзя пройти молчанием его работы по завершению, окончанию и оркестровке произведений его музыкальных товарищей и друзей по «Могучей кучке» — Мусоргского и Бородина. Впоследствии мне приходилось слышать немало слов «возмущения» по поводу того, что Римский-Корсаков «дерзнул посягнуть» на изменения в музыкальном тексте Мусоргского. Между прочим, не кто иной, как покойный Алданов, возмущался этим и находил в факте изменения подлинного авторского текста своего рода кощунство. Но надо тут иметь в виду, что Римский-Корсаков имел в этих случаях намерения самые чистые и глубоко дружеские. Он сам справедливо указывал, что подлинный авторский текст все время продолжает существовать, он его не уничтожал, и даже в примечании к своей работе, как бы провидя возражения, — указывал, что если будет признано, что подлинник Мусоргского выше его редакции, то никто не мешает вернуться к первооригиналу. Это, между прочим, и происходит уже на наших глазах: в СССР и в ряде других стран уже исполняют «Бориса» в редакции, более близкой к подлиннику, и в оркестровке самого Мусоргского. Сущность всего этого эпизода с редактированием Мусоргского заключается не в этих деталях, а в том, что Римский-Корсаков и Мусоргский, два величайших автора «Могучей кучки», имели совершенно разную музыкальную установку: их музыкальные вкусы были различны.

Римский-Корсаков не чувствовал многого в музыке Мусоргского (кажется, и взаимно) — более того, даже к нему самому он, в особенности в последние годы жизни Мусоргского, относился скептически и даже как-то презрительно. Он находил в Мусоргском много несимпатичных качеств: музыкальный дилетантизм, заносчивость, показное гениальничанье. рассеянный образ жизни и спутанность мыслей, нетрудоспособность (сам Р. К. был великий работяга). Но когда Мусоргский умер, Римский-Корсаков из товарищеских чувств и из уважения к памяти товарища и «заблудшего» (как он полагал) и потому «несостоявшегося» гения решил сделать подвиг завершения, досочинения и оркестровки его музыкального наследия. Надо иметь в виду, что незавершенными остались, в сущности, все крупные сочинения Мусоргского, не исключая даже «Бориса», который хотя и был исполнен при жизни композитора, но успеха не имел и был музыкальным мнением признан неудобным к исполнению. Цель Корсакова была — представить произведения своего покойного друга в наилучшем и наиболее приемлемом для театров и для публики обличье. Все изменения музыкального текста имели назначением сгладить те шероховатости, ту «музыкальную косматость», которую он считал непонятной для себя и тем более для публики.

И цель была достигнута. «Борис» в преображенном Корсаковым виде обошел все сцены мира, и именно корсаковские редакции вдохновили Шаляпина на создание его образов Бориса, Варлаама и Досифея. Но прошли годы, и выяснилось, действительно, что редакторский карандаш Римского прошелся и по местам, которые в оригинале были лучше, но которые были слишком впереди своего века, так что даже такой большой художник, как Римский, не мог их в те годы оценить. Но он не мог поступить иначе; это было бы против его художнических убеждений.

С «Хованщиной» Мусоргского дело было еще сложнее: в сущности, никакой «Хованщины» не было: была масса разрозненных рукописей и отрывков, из которых законченными были только очень немногие. Не было даже плана всей оперы. Многое пришлось совсем выпустить, потому что в одну оперу они никак не укладывались: ведь Мусоргский имел в виду писание целой трилогии. Чтобы создать нечто цельное и способное к постановке, пришлось пожертвовать массой чрезвычайно ценного музыкального материала. Все-таки, как-никак, не будь редакции Римского-Корсакова, то вообще бы никакой «Хованщины» не было. И я не вижу никого из крупных музыкантов той эпохи, кто имел бы право взяться за это дело, кроме Римского-Корсакова, который хотя и не следовал за Мусоргским в область его последних гениальных прозрений, но все же был наиболее близок к нему, как товарищ и член одной художественной группировки.

Совершенно то же, только в более простом виде, имело место и при завершении оперы Бородина «Князь Игорь». Благодаря Глазунову и Римскому опера стала оперой, а не оставшимся манускриптом. Работа Корсакова над оркестровкой этих музыкальных памятников принадлежит к лучшему, что им сделано в этой области, и нельзя обвинять такого крупного музыканта, как Р. К., в том, что его личная индивидуальность в этом деле проявилась и что она всегда была созвучна индивидуальностям самих авторов — иначе и быть не могло: всякое завершение и окончание не рукой самого автора никогда не может вполне заменить автентического текста и композиции.

А. СТАНЧИНСКИЙ

Никто теперь почти ничего не знает о композиторе Ал. Станчинском. А между тем были годы, когда на него возлагались огромные надежды, бывало неоднократно произносимо даже слово «гениальность»... по его адресу. На самом деле это была жизнь глубоко трагическая и печальная.

Я его очень хорошо знал. Он выдвинулся и стал частью московского музыкального мира в самом начале нашего столетия. Он был учеником С. И. Танеева и известного хорошо в музыкальной Москве тех времен Н. С. Жилыева, который сам был тоже учеником Танеева. Обнаруживал склонность только к композиции, но не музыкальному исполнению. На него возлагали огромные надежды. Первые сочинения его распространялись в списках и исполнялись главным образом в интимных музыкальных кружках — обычная судьба тех композиторов, которые сами не могут ознакомить публику со своими сочинениями. В его уже первых произведениях чувствовалась самобытная индивидуальность, ему было что *сказать* музыкальному миру, и музыка его (в сущности, тогда вовсе не очень передовая) несомненно была самобытна и оригинальна. Насколько его ценили виднейшие русские (точнее — московские, ибо «слава» его не вышла за пределы Москвы) музыканты —

можно видеть из того, что Н. К. Метнер — один из виднейших в те годы русских композиторов — даже написал похоронный марш по поводу его ранней кончины (в 1910 году) [040], и этот марш является одним из лучших произведений Метнера, музыканта очень строгого и разборчивого в своих симпатиях.

Слабого здоровья, хрупкий и нежный — он, как выяснилось довольно скоро (вся жизнь его длилась всего двадцать лет), носил в себе зародыш страшной болезни, притом наследственной, за «грехи отцов», — прогрессивный паралич. Не исключена вероятность того, что самое его музыкальное дарование, безусловно отмеченное известной печатью болезненности и психопатичности, — было обязано своим происхождением (как то часто бывало в мире художественном) именно этой болезни. Вспомним Ломброзо и его теорию «гения и безумия» [041], вспомним великих безумцев России: Врубеля, Чурляниса, Рериха, Мусоргского (в последней стадии его жизни), даже самого Скрябина с его «Мистерией» и приготовлением к концу мира — и мы сможем убедиться, что действительно очень часто именно гениальность граничит с психозом и часто просто *обязана* ему своим происхождением: это является компенсацией за трагедию жизни.

Первое время у Алеши Станчинского психические ненормальности проявлялись в слабой мере и на его музыкальном творчестве отражались только болезненными эмоциями, которыми полно его творчество. Но мало-помалу болезнь развивалась, и ее симптомы стали проникать и в его творчество: оно становилось все более и более невразумительным.

В эти годы я его часто видал: обычно он приходил ко мне вместе со своим ментором — Жилиевым, который, между прочим, сам был тоже человеком далеко не вполне нормальным, как и самая его утрированная и экзотическая дружба со Станчинским, его яростная пропаганда его произведений — он сам переписывал его сочинения во множестве экземпляров, так как издать их было не так просто. Порой мне казалось, что неизвестно, кто из них двух более психически болен — учитель или ученик.

Психоз быстро прогрессировал. Разговор его становился непонятен. Какую-то странную роль в его жизни стали играть... лошади: он с ними раскланивался на улицах, снимая шляпу. Когда я его спрашивал, зачем он это делает, он неизменно отвечал, что «мы не знаем, кто они такие — лошади, — надо быть осторожным». Самая кончина его была странной: он утонул, переходя вброд речку: шел, по-видимому, на свиданье с девушкой, которую считал своей невестой [042].

После его смерти все его (в сравнительно небольшом количестве) произведения были изданы (обычная насмешка судьбы над композиторами, в своей карьере «невезучими»). Дальнейшего распространения культ Станчинского уже не получил. Я написал о нем некролог в журнале «Музыка» — и этим все отзвуки прессы исчерпались — да еще Н. Метнер написал ему «похоронный марш», о котором я уже упоминал.

Очень трудно представить себе дальнейшую судьбу его произведений. Его единственное в краткой жизни счастье — думаю, была его смерть. Она избавила его от трагических переживаний эпохи, которая почти немедленно после его смерти наступила в России. Я должен констатировать тот факт, что при новом режиме его музыку уже совсем забыли. И действительно, она была уже совершенно «несозвучна» с происходящим в мире — страница мировой истории перевернулась. И трудно даже себе представить, чтобы сейчас мог возникнуть интерес *там* к подобному художественному явлению, которое характерно именно для последних «предзакатных» дней русской империи. Но в более далеком будущем можно, конечно, ожидать и воскресения временно умерших композиторов — первая половина его музыкального творчества заслуживает этого бесспорно.

СКРЯБИН-МЫСЛИТЕЛЬ

Скрябин — и он один — является отражением в музыке эпохи символизма. Он единственный композитор-символист. Это течение, по природе мистическое и религиозно-философское, главным образом отразилось в искусствах, способных к воплощению Идей, т. е. в литературе и поэзии. Среди музыкантов-композиторов оно не нашло подходящей культурной почвы — русские музыканты вообще в своей массе были далеки от отвлеченных идей. Можно сказать и более: успех Скрябина, который одно время был ведущей фигурой русского музыкального мира, обязан был именно той среде, которая создала имя, и символистам, которые тоже были почти все «ведущими» фигурами той эпохи. И этим же объясняется и быстрое и кажущееся непонятным помрачение его славы: это помрачение было совершенно синхронично с потускнением интереса и популярности

символистов, мода на которых, стихийно возникшая, так же стихийно и минула.

И так же, как трудно, если не невозможно, рассматривать поэтов и писателей-символистов вне их идеологической доктрины, трудно и неловко рассматривать музыку Скрябина изолированно, без связи ее с тем идеологическим миром, который ее и породил, — это возможно только по отношению к его первым, юношеским произведениям, написанным еще до того, как символическая идеология утвердилась в нем самом.

В Западной Европе, как известно, музыка Скрябина нигде не произвела такого впечатления, как было в России. Причины лежат в той же области. Русский символизм не имел себе аналогов на Западе в ту эпоху, когда музыка Скрябина туда проникла, там уже была эра других мод и увлечений. Притом в России были действительно увлечения художественными течениями. На Западе были не столько увлечения, сколько «моды», что далеко не одно и то же. И что несравненно эфемернее и мимолетнее.

Символизм характеризуется экстраполяцией искусства за его естественные грани: искусство становится магией, религией, а художник — пророком или теургом, соратником божества в продолжающемся творении мира. Отсюда — сознание своей особенности, сверхчеловечества, мессианства. Все символисты мистически ощущали мир, почти все хотели каких-то невиданных «свершений», мир ими ощущался эсхатологически. Если не все, то большинство были, в сущности, не вполне нормальными людьми, частично несомненно «выше нормы», но порой казавшиеся безумными. Это свое безумие они сами ощущали и считали его *положительным* качеством — «священным безумием» пророков и прорицателей, «посвященных».

Среди символистов наименее безумными, наиболее державшими свою психику и мысли в руках были Вячеслав Иванов, Брюсов, Мережковский, наиболее безумными — Блок и Белый. Подобным же безумием отмечены и художники-живописцы, примыкавшие к символизму, — Врубель, Рерих, Чурлянис. Надо отметить, что Скрябин в своих высказываниях был наиболее безумен, шел всех дальше и всех прямолинейнее. Но одновременно с этим он был из всех — наиболее логичен и придавал наибольшее значение именно не откровениям, а логическому ходу рассуждений — он являл странный агломерат крайней фантастики и крайней рассудительности в ее обосновании.

В свое время много говорили и спорили о том, насколько *искренне* было это оригинальное самоощущение. Сколько тут было натурального, вытекавшего из их природы, и сколько напускного, рисовки и гениальничанья. При всей моей симпатии к этой группе талантливых, порой гениальных художников, я все-таки думаю, что Чехов был прав, когда говорил, что «все они ломаются», — по крайней мере частично прав: элемент позы присутствовал у всех, причем порой в демонстративной форме (у Бальмонта, Брюсова, даже у Блока... Белый был, по-видимому, действительно «не в себе» и был типичным истериком). Что касается Скрябина, то поза у него тоже безусловно была (даже в его выступлениях в концертах), но она смягчалась его благовоспитанным джентльменством и, как я думаю — боязнью пошлости, неизменно сопутствующей всякому гениальничанию.

Почти все символисты прошли сходный путь своего развития. Все прошли чрез Ницше (и Скрябин также) и чрез искусства оккультных учений, которые очень знаменательно вошли в моду в России одновременно с явлением символизма. Здесь было нечто от социального, массового протеста против *прозаического нигилизма* предыдущей «революционной» моды. Символизм рождался как воскрешение религиозного сознания и отрицание материализма, в известной степени он был и манифестацией если не политического консерватизма, то во всяком случае политического нейтралитета. Тем не менее судьба сочетала многих символистов, и притом в карикатурной форме, с большевизмом [043]: они его совершенно не поняли или поняли в безумном искажении.

Скрябин не был так подготовлен к отвлеченному мышлению, как поэты-символисты: он был, в сущности, философский самоучка (его научный стаж — четыре класса кадетского корпуса и консерватория — этого маловато). Он сам мне жаловался на свою неподготовленность. От этой неподготовленности зависели многие качества его системы мысли — она не была дисциплинирована, и он не умел читать и усваивать чужих мыслей, кроме тех, с которыми был согласен.

После поверхностного знакомства с Ницше, откуда он взял идею сверхчеловека (каким себя всю жизнь чувствовал, хотя из деликатности об этом не говорил), — он сразу попал в объятия теософии, в которой увидел род откровения. Блаватская стала для него высшим и непоколебимым авторитетом, и именно на этой почве и родилась идея мистерии, которая ранее (до 1902 года) была всего лишь мечтой о написании грандиозного произведения, в котором сочетались бы все искусства, — идея, в сущности,

совпадающая с идеей Вагнера о «гезамткунстверк» — музыкальной драме. Но уже в 1904 году эта идея начала, под влиянием теософических идей, эволюционировать, усложняться и разрастаться. Перипетии этого усложнения и работы его мысли можно проследить в его дневниках, опубликованных уже после революции в сборнике «Русские Пропилеи» [044]. Дневники написаны повышенным, экзальтированным языком и порой точно копируют стиль Ницше. Но в них еще нет ничего о «Мистерии». Мистерия родилась как сублимация прежней мечты о «великом произведении», сочетающем все искусства, которое должно было притом быть иератическим, священным актом. Этот акт должен был объять не более и не менее как *все человечество* и быть подобием тех великих «мистерий» (не исторических, а пре-дисторических), о которых рассказывала Блаватская в своей «*Doctrine Secrete*» [045]), которые полагают конец данному человечеству и дематериализуют его в экстатическом акте сочетанных искусств.

От Блаватской в этой идее только представление о сменяющихся человеческих «расах» и о «мистериях», являющихся как бы последним «цветением» расы пред ее дематериализацией, после чего процесс вновь повторяется. Каждая раса, по Скрябину (и по Блаватской), имеет своего Мессию, который и предназначен свершить в должный момент мистирию, и человечество погибнет в предельном экстазе и блаженстве. Себе он «скромно» отводил роль именно этого «Мессии расы». По воззрениям Скрябина, Христос не *был* «настоящим Мессией», а только второстепенным, потому что с ним не связался никакой катаклизм и мир не разрушился, дематериализации не произошло. Поэтому к христианству он относился очень равнодушно-снисходительно. Индуизм в изложении Блаватской заслонил для него все остальные мировоззрения.

Собственно говоря, надо признаться, что «мистирию Скрябина» сочинила именно Блаватская, а дело Скрябина только было — взять на себя исполнение главной роли. Критиковать эту идею как скрябинскую поэтому не приходится — можно только разве удивиться тому, что он мог до такой степени подпасть под влияние ее книги. Между прочим, у Блаватской нет ничего про то, что для Скрябина было, казалось бы, самым важным — про участие искусств, и вдобавок соединенных, в акте мистерии. По Блаватской, переходы человеческих рас в «инобытие» совершались путем высшей магии а вовсе не искусства.

Скрябин брал из всех мыслей лишь то, что ему *нравилось* и что его творчески возбуждало. Идея мистерий, конечных, экстатических и уничтожающих все, по-видимому, его творчески возбуждала и давала ему ответы на «вечные» вопросы, которые, видимо, его мучили с юности. Начиная с 1911 года он уже весь во власти этой навязчивой идеи. Пока она служила ему творчески на пользу: его последние музыкальные произведения, начиная с «Поэмы экстаза», все написаны под знаком «мистерии».

Самые очертания «Мистерии» были, однако, чрезвычайно неопределенны. Были фиксированы некоторые, в сущности второстепенные, детали, а главный остов замысла продолжал быть чрезвычайно смутным. Предполагалось, например, что место действия будет *Индия*, родоначальница скрябинских идей, и по этому поводу Н. Брянчанинов, приятель Скрябина, уже собирался вести переговоры... с английским правительством об отведении мест для «мистерии». Место должно было быть на озере, и самый «храм», который должен быть построен, должен был иметь форму полусферы, которая, отражаясь в озере, давала «совершенную» форму сферы. Народы, которые должны были явиться на это последнее паломничество, должны были быть созываемыми посредством огромных колоколов, подвешенных... к небу. В осуществлении мистерии должны были принимать участие не только люди, но и звери, и птицы, и вообще весь животный и растительный мир, а также краски и цвета солнечных восходов и закатов, даже рев тигров и слонов, ибо и они придут на «последний праздник мира» [046].

Мистерия должна была продолжаться семь дней, и «мессия» был серьезно обеспокоен вопросом, кому надо было бы поручить исполнение главных вокальных партий и главные роли в «последних танцах». Помню, что в разговоре со мной он называл имена Шаляпина и Карсавиной, но колебался, предполагая, что они недостаточно «подготовлены» оккультно к подобному акту. Думаю, что в данном случае он был прав. Как видно, общий абрис этой небывалой фантазии был действительно умопомрачительным и безусловно психопатическим, но Скрябин в него верил с каким-то исступлением и все время придумывал ему логические оправдания и доказательства *неминуемости* этой мистерии. Надо отдать ему справедливость, что эти логические ухищрения порой были действительно интересны и исполнены находчивости, хотя и чисто софистической.

Наряду с этим фантастическим безумием он все время сохранял четкость логики. И

надо отдать ему справедливость, что в жизненном своем поведении он все время сохранял обличье полнейшей нормальности, не в пример многим его собратям по «символизму», которые и в жизни вели себя нередко как безумные. Скрябин в жизни был совершенно обыкновенным, нормальным, очень деликатным и чрезвычайно благовоспитанным человеком, скорее даже обывательского типа, не лишенным некоторой заурядности в облике. Помню, что Вячеслав Иванов советовал ему «найти свою внешность»: он не был удовлетворен внешним, наружным оформлением Скрябина.

В последние два года его жизни с ним что-то произошло. Может быть, тут повлияло воздействие бесед с «мудрым» В. Ивановым или сам он дошел до мысли, что «зарвался» в мечтаниях, но образ Мистерии поколебался и был подменен образом более реальным, «Предварительного действия», которое я тогда прозвал «безопасной Мистерией». Это был план большого произведения с сочетанием в нем «всех искусств», музыки, слова, декораций, световых симфоний, танца (священного, но пока лишено оккультной и мистической преобразующей силы и потому относящегося еще не к «теургическому искусству», а к обычному человеческому). Скрябин написал уже и текст для этого произведения — между прочим, слабый с точки зрения поэзии: гениальный в области музыки, он вовсе не был одарен поэтическим талантом.

У меня все-таки создалось впечатление, что, в сущности, дело тут было глубже: что дело шло о ликвидации идеи Мистерии и о ее *замене* «Предварительным действием», как проектом вполне реальным, хотя тоже достаточно грандиозным и трудноосуществимым. Но Скрябин не хотел сдаваться внешне и продолжал утверждать, что это — только отсрочка. Жизнь решила по-своему. Началась война, и не только мечты о Мистерии, но и о «Предварительном действии» должны были быть отложены. А тут Скрябин внезапно умер от случайного фурункула, что разрешило все затруднения.

Интересно то, что Скрябин, чувствующий себя «Мессией» или хотя бы пророком и теургом, — в сущности, в качестве такового не имел *вовсе* последователей. Были в богатом количестве «скрябинисты», очарованные его музыкой, но «скрябиниан» не оказалось. Даже наиболее близкие, интимные люди за ним не шли как за учителем истины. Да он, в сущности, и никого ничему не учил — говорил о всех своих планах в очень тесном кругу, и то очень редко, урывками. Тем не менее эта идея была для него творческим «допингом», который создал его последние творения в музыке. И это уже оправдывает эту мечту.

Дневники Скрябина доказывают, тем не менее, что у него были безусловные способности и склонности к мыслительному пути. В них много интересных мыслей, парадоксальность которых, в общем, не превышает парадоксальности хотя бы высказываний Льва Шестова или Киркегарда, а чаще бывает гораздо скромнее и всегда безусловно логичнее. Я не знаю другого русского композитора, который мог бы с ним в этом деле сравняться. В нем несомненно погиб крупный философ, недоразвившийся и сбитый с толку своими фантазиями и еще больше попавшейся ему на жизненном пути теософией, салонным индуизмом. До этого обращения его философские и эстетические высказывания были совершенно нормальны, законны и порой вовсе не лишены ни интереса, ни научности. Они, в общем, приближались к типу высказываний Ницше и Рихарда Вагнера.

Трагедия Скрябина была в том, что он всем этим занимался по-дилетантски и слишком эгоцентрично — все в применении к самому себе и к своей музыке. В итоге — последней он оказал плохую услугу. Опыт показывает, что «философская» музыка еще менее импонирует, чем философская поэзия. Она отяжеляется навязанным ей философским грузом, органически не укорененным, не претворенным в звуки. Именно от этого последние произведения Скрябина, при всем своем интересе, холоднее и схематичней произведений среднего периода. И вообще надо признать, что философские идеи не высказываемы музыкой — это вовсе не ее область: она может в лучшем случае только вызвать психические состояния, родственные некоторым идеям, — не более того.

Некоторым извинением Скрябину служит то, что, в сущности, у него были в последнее время не столько философские идеи, сколько фантазии, и не столь философские, сколь теософские и даже типа мифотворческих. В конечном счете, «вся идея Мистерии» — это эскиз, не выполненный и не заверченный, некоего грандиозного мифа.

Когда скончался Скрябин, то близкие в нему символисты (главным образом Вяч. Иванов и Балтрушайтис) пытались спасти дорогой им, именно как символистам, ореол «профетичности» Скрябина.

Через три года после его смерти началась русская революция. В 1920 году мне

приходилось слышать от Вяч. Иванова утверждение, что идея мистерии была пророческим предчувствием, войны, революции и большевизма — вообще, некоей великой катастрофы или даже целой эры катастроф, ожидающей человечество, но что в его сознании это предчувствие или ощущение катастрофичности грядущих годов сложилось в облик мистерии, ведущей к уничтожению человечества.

Правда, то, что ему рисовалось, совершенно не похоже на то, что в действительности произошло: вместо «последнего праздника человечества» — военное поражение, гибель прежней России, водворение большевизма, Вторая мировая война. Но ведь и прежние пророки большей частью предсказывали с такой же неточностью.

РАХМАНИНОВ И СКРЯБИН

Трудно представить себе две натуры столь противоположные, как Рахманинов и Скрябин. Они были почти погодки (Скрябин на два года старше), по рождению принадлежали к одному и тому же военно-интеллигентски-дворянскому кругу, жили в той же Москве, вращались в одном и том же музыкальном мире, учились у тех же профессоров в той же Московской консерватории [047], творчески работали в одной и той же области — оба композиторы и пианисты. И несмотря на все это — всю жизнь они имели очень мало общего друг с другом, очень редко встречались, близки друг с другом не были, и хотя были на «ты», никогда не дружили и их взаимоотношения были корректны, но как-то тревожно настороженны.

Не будем этому удивляться — вспомним, что Толстой никогда не встретился с Достоевским, будучи его современником. Общение двух крупных художников очень часто встречает какую-то трудность и некое препятствие к дружескому сближению.

В консерватории Рахманинов пользовался репутацией сдержанного, скрытного и в себе замкнутого юноши, скорее молчаливого, не искавшего сближения с товарищами, но когда близость получалась, то не было друга более верного и постоянного, чем Рахманинов. У него было мало друзей, но зато дружба была прочная. Скрябина в консерватории товарищи не любили — за заносчивость, за раннее гениальничание — в эпоху, когда еще никакой гениальности не было обнаружено. Сам он относился к товарищам всегда свысока — из друзей его юности я припоминаю только Буюкли, пианиста очень неровного, временами дававшего миги гениальности, но чаще сероплоского. Его считали незаконным сыном Николая Рубинштейна, и он в заносчивости не уступал Скрябину, впрочем, соглашался ему уступить «половину мира». Но он был совсем сумасшедший. Скрябин же, верный сын эпохи символистов, — сумасшедшим тогда во всяком случае не был, но он все время носился с грандиозными планами, с соединением всех искусств, с синтезом религии и искусства и т. п. Всю жизнь он стремился как бы выпрыгнуть из своего искусства. Под конец жизни он прямо говорил, что он совсем не хочет, чтобы его считали «только музыкантом», автором разных сонат и симфоний.

По-видимому, он хотел, чтобы его считали или пророком, или мессией, или даже самим богом. Рахманинов никогда не хотел быть ничем кроме как музыкантом, из своего искусства никуда выскакать не желал, и я сильно подозреваю, что все эти мегаломанические идеи и замашки Скрябина были ему в глубине души просто противны.

Первый отзыв, довольно занятный, Рахманинова о музыке Скрябина я услышал в 1901 году во время репетиции его Первой симфонии, которой дирижировал Сафонов, бывший, между прочим, горячим почитателем Скрябина и весьма недолголюбивший Рахманинова, с которым когда-то не поладил.

Рахманинов, прослушав симфонию, сказал:

— Вот я думал, что Скрябин — просто свинья, а оказалось — композитор.

С тех пор он вдумчиво и внимательно следил за творчеством своего товарища и соперника в популярности, которая у обоих росла, хотя захватывала разные категории публики. Публика Скрябина и публика Рахманинова не была та же, было общее ядро, но в общем это были две публики разных эстетических установок. Многие в творчестве Скрябина очень нравились Рахманинову. Но очень многое его отталкивало и удручало — вкусы музыкальные у них были разные.

Скрябин же никогда не обнаруживал ни малейшего интереса к сочинениям Рахманинова — за ними не следил и большею частью их и не знал. Когда ему приходилось выслушивать его произведения, случайно или из дипломатических соображений, он физически страдал — так они ему были чужды.

— Все это одно и то же, — говорил он мне, — все одно и то же нытье, унылая лирика, «чайковщина». Нет ни порыва, ни мощи, ни света — музыка для самоубийц.

Скрябин не выносил музыки Чайковского — Рахманинов из нее весь вырос. Их родословие музыкальное было тоже отлично: Рахманинов образовался преимущественно из Чайковского и отчасти Шумана, Скрябин — из Шопена и Листа.

Физически они были тоже противоположны. Скрябин был маленький, очень подвижный, в молодости большой франт. Рахманинов был очень высокого роста, одевался без франтовства, но очень хорошо.

Как ни относиться к музыке Скрябина, но надо признать: наружность у него была неприметная — в публике он как-то не замечался. Рахманинов всегда был замечен, когда появлялся: внешность его была в высшей степени импонирующая, значительная — в его лице было что-то от древнего римлянина.

Скрябин был чрезвычайно неразговорчив и говорил только о своих планах и своих идеях. Он любил играть свои сочинения в кругу знакомых и показывать друзьям эскизы незаконченных сочинений, часто и таких, которые никогда не были закончены. Рахманинов был в общем молчалив, о своей музыке совсем не говорил, проявлял скромность, которая как-то совсем не вязалась с его мировым именем. Незаконченных сочинений никогда не показывал. О своем творческом процессе никогда не говорил. Внутренний свой мир, по-видимому, либо никому не раскрывал, либо, быть может, некоторым, очень близким людям, к которым я не принадлежал. У Рахманинова чувствовалась какая-то странная неуверенность, чуть ли не робость, непонятная в таком большом музыканте, вдобавок при жизни блистательно прославленном. В этом он напоминал Чайковского — тоже великого скромника. Скрябин был всегда настолько уверен в своей неоспоримой гениальности, что об этом не полагалось в его присутствии никаких ни намеков, ни разговоров. Это считалось аксиомой. Со времени написания им Третьей симфонии — «Божественной поэмы» — он совершенно искренне считал себя уже величайшим композитором из всех бывших, настоящих и даже... всех будущих. Ведь, по его философии, он должен был быть последним из композиторов, ибо его последнее (не осуществленное) произведение «Мистерия» — должно было вызвать мировой катаклизм и вся вселенная должна была сгореть в огне преображения. Какие же тут могли быть еще композиторы? Вагнер, правда, тоже считал себя величайшим из композиторов — но у него на это было и несравненно больше прав.

Все эти черты — самовлюбленность, мегаломания (фантастические планы) — в сущности, «клинические черты», которые все время, с ранних лет, примешиваются к облику Скрябина. Извиняет его то, что тогда время было такое — в моде было сверхчеловечество, всякие мистические прозрения и упования. Бальмонт, Блок и Андрей Белый порой провозглашали такие «прозрения», которые нисколько не уступают скрябинским. Он, по крайней мере, только говорил о них, а те печатали. Но внутренняя прикосновенность Скрябина к символической эпохе несомненна. В сущности, он был единственным музыкантом-символистом.

Рахманинов ни к каким символизмам не был прикосновенен — он был только музыкантом. Никаких клинических черт у него не было, не было и ощущения своего сверхчеловечества — напротив, я считаю, что он является в плеяде русских композиторов, вместе с Чайковским, одним из «человечнейших» композиторов, музыкантом своего внутреннего мира. Наши «кучкисты», под некоторым влиянием которых находился первое время Рахманинов, были все несравненно объективнее, описательнее, менее склонны к чисто лирическому состоянию.

Даже в общей им сфере пианизма они были полярны. Рахманинов был пианистом большого размаха, больших зал и большой публики.

Это был тип пианиста как Антон Рубинштейн, как Лист. Думаю, что он и уступал им только в широте своего пианистического диапазона, что естественно, так как его сильная индивидуальность не могла мириться с композиторами, чуждыми ему по духу. Лучше всего он играл свои собственные сочинения и Чайковского, хуже у него выходил Бетховен и классики, и он был слишком материален в звуке для Шопена. Скрябин выступал всегда в больших залах, но он делал это только потому, что считал ниже своего реноме и достоинства играть в маленьких. На самом деле он был создан именно для игры в салонах, даже не в маленьких залах — настолько интимен был его звук, настолько мало было у него чисто физической мощи.

Те, кто слышал его только в больших залах и не слышал в интимном кругу, не имеют никакого представления о его «настоящей» игре. Это был настоящий волшебник звуков, обладавший тончайшими нюансами звучаний. Он владел тайной преображения фортепианной звучности в какие-то отзвуки оркестровых тембров — никто с ним не мог сравниться в передаче его собственных утонченно-чувственных, эротических моментов

его сочинений, которые он, может быть без достаточного основания, именовал «мистическими». Наверное, в этом роде когда-то играл Шопен. У Рахманинова была мощь и темперамент, причем одновременно в нем была какая-то целомудренная скромность в оттенках. У Скрябина была утонченность, изысканная чувственность и бесплотная фантастика, но все качества своей игры он несколько утрировал при исполнении — целомудренности не было.

Скрябин в течение своего творческого пути сильно эволюционировал. Его первые сочинения почти ничего общего с последними не имеют. Другие краски, иные приемы. Рахманинов все время, подобно Шуману и Шопену, оставался ровен — не эволюционировал и не менял стиля, только мастерство его крепло. Последние его сочинения, написанные не в России, мне представляются несколько более сухими и формальными. Сейчас творчество его кажется как бы отодвинутым в девятнадцатый век. И музыка Скрябина сейчас тоже понемногу съезжает в прошлое: его новаторства уже давно не представляют собою непонятного нового слова в музыке. Напротив, сейчас его музыка представляется скорее чрезвычайно несложной, а присущая его последним сочинениям постоянная и неуловимая схематичность как-то стала выступать на первый план и иссушает впечатление от его последних творений. Рахманинов всегда в своем творчестве был непосредственен и даже наивен — в Скрябине всегда было известное теоретизирование, известная головная работа, которую он сам в себе очень ценил. Порой его сочинения мне напоминали некую опытную станцию, где производятся «пробы», испытания и предварительное изучение. Отчасти так и должно было быть, потому что ведь он всю жизнь собирался сотворить «Мистерию» и именно для нее готовил материалы.

Как творческая личность Скрябин мне представляется более одаренным, но слишком увлеченным новаторскими своими изобретениями. Он сам сузил себя, культивируя только свою новизну. Но как человеческая личность Рахманинов мне представляется значительнее, глубже и импозантнее. В нем была та последняя серьезность, которая явно отсутствовала у Скрябина, который, как выражались про него, «с Богом был на я», убежден был, что он — Мессия. Может быть, сам хотел себя убедить, но в одном случае получается клиника, а в другом легкомыслие [048].

И тот и другой как-то мало проникли в западную музыкальную современность, как-то несозвучны современному музыкальному климату. Во Франции, в частности, их и мало играют, и мало знают, Скрябина в особенности. Когда же слышат, то обычно оба не нравятся. Французское музыкальное звукосозерцание вообще развивается по совершенно иным линиям, чем русское. Французский музыкальный вкус предпочитает музыку менее субъективную, предпочитает Римского-Корсакова, Бородина, Стравинского — более описателей, чем романтиков. Русская романтическая лирика — Чайковский, Рахманинов, Скрябин, при всех своих различиях, тут кажутся неприятными своей чрезмерной музыкальной откровенностью — «выворачиванием души». Тут любят больше, чтобы музыка о внутренних переживаниях не очень высказывалась, была бы сдержаннее. Это, по всей вероятности, непоправимо — такова вкусовая установка. И Рахманинова, и Чайковского, и Скрябина тут обвиняют в отсутствии вкуса. А вкусы, как известно, бывают разные, и кто может судить, чей вкус лучше и где начинается вкус и кончается мода.

В общем, им не повезло и моды на них не установилось. Только в самой России до сих пор играют с удовольствием и Рахманинова, и Скрябина, и Чайковского и считают их в пантеоне «великих».

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О РАХМАНИНОВЕ. ПРАВДА И «МИФЫ»

Сергея Васильевича Рахманинова я знал очень давно — с моего семилетнего возраста, когда мы оба учились у одного и того же Зверева, у которого учился и Скрябин. Зверев был выдающейся личностью на характерном и специфическом «московском» музыкальном горизонте, который сильно отличался по «жизненному» стилю от петербургского. Стиль этот задавала сама атмосфера Москвы — более русская, менее приглаженная, чем чопорный и бюрократический и «придворный» Питер. Тут было раздолье для «широких русских натур», — петербуржцы были более дипломатичны, менее открыты, более «европейцы». В музыкальном мире тон и стиль задавал Николай Рубинштейн — «московский Рубинштейн», и он сам был выполнен в «московском стиле», тогда как его брат — Антон — принадлежал к «петербургскому стилю». Московский стиль был хорошо всем известен: московские музыканты вели «угарный» образ жизни — более

ночной, чем денной, ночевали в ресторанах (в «Эрмитаже» — московском «главном» очаге пиршеств — их часто запирали «на ночь»): в эту кутящую хронически атмосферу входили не только музыканты, но и других наименований артисты — и представители крупной московской буржуазии.

Зверев был типичным представителем этого круга. Никто никогда не слышал на моей памяти, как он играл на фортепиано. Он был ученик старого Дюбюка. Тогда я был мальчиком и конечно ничего об этих «оргиастических» упражнениях не знал — узнал уже потом, причем легенды и мифы были спутаны в один клубок с подлинными фактами — так что разобраться в них было очень трудно. Я учился у Зверева у себя дома — он приходил к нам давать уроки [049]. Рахманинов учился в консерватории и жил у Зверева, который, прожив *два состояния*, стал преподавателем Московской консерватории. Сдается мне, что не столько за свои музыкальные качества, сколь именно за причастность к этому «оргиастическому миру», к которому принадлежали почти все московские музыканты (за исключением одного Танеева). Зверев в эти годы держал «пансион» для своих учеников — между прочим, он брал к себе только наиболее способных и с *них ничего не брал* ни за пансион, ни за уроки.

Рахманинова я увидел в первый раз в консерватории — он был старше меня на восемь лет. Тогда это был юноша необычайно длинный и очень серьезный. Зверев часто в эти годы бывал «нездоров» (после чрезмерных пиров) и тогда не мог давать мне урока и присылал одного из его любимых учеников из своего «пансиона». Таким образом как-то раз пришел мне давать урок Рахманинов — скромный и застенчивый и, видимо, не очень расположенный к даванию уроков. Потом уже много годов спустя он мне говорил, что «хуже меня нет на свете преподавателя музыки». Кроме Рахманинова таким же манером приходил меня учить Максимов (пианист, будущий директор одной из провинциальных консерваторий) — тоже из зверевского пансиона. В этом пансионе было как бы «музыкальное семейство», с добрым, но строгим «папашей» — Зверевым, которого все очень любили. Мое личное впечатление от него было смутное: на мой взгляд, он по природе не был настоящим педагогом, но он имел огромную способность заставлять *любить музыку*, что, возможно, было лучше всяких «постановок рук».

Несколько лет спустя между Зверевым и Рахманиновым произошло что-то, что так и не выяснено до сих пор точно. Тут мы переходим в область тех мифов, которые в Москве переполняли музыкальный мир. Со всеми ими я познакомился уже гораздо позднее. Официальная версия разрыва Рахманинова со Зверевым гласит, что Рахманинов, живший, как я уже говорил, в пансионе у Зверева, «потребовал», чтобы Зверев ему отвел особую комнату для того, чтобы он мог заниматься композицией, и поставил ему отдельный инструмент. Те, кто знал Рахманинова, знал его необычайную корректность и деликатность в обращении с людьми, все равно — близкими или далекими, — вряд ли могут счесть вероятным, чтобы Рахманинов — ученик, притом бесплатный и любимый, мог выставлять подобные требования по отношению к своему наставнику. Тем не менее произошло что-то, кончившееся чем-то вроде «потасовки» между учителем и учеником, и в итоге Рахманинову нельзя было уже оставаться у Зверева. Только в начале нашего века московский музыкант Сахновский, большой приятель и Рахманинова и Зверева, мне рассказал, что дело было совершенно иного порядка и сводилось к тому, что Зверев (как и очень многие музыканты и поэты того времени) страдал древним пороком (как Чайковский, Апухтин, актер Давыдов и очень многие другие...) и Рахманинов просто отверг его «поползновения», будучи человеком изумительной чистоты нравов и высочайшей морали. Это — более правдоподобная редакция, но насколько она совпадает с истиной — остается навеки неизвестным. Как бы то ни было, разрыв длился несколько лет и закончился только в день выпускного экзамена Рахманинова. Зверев подошел к молодому триумфатору, получившему золотую медаль (до него только Танеев и Корещенко получили эту награду) [050], обнял его и, сняв с себя золотые часы, возложил их на своего бывшего ученика. Осенью следующего года Зверев умер.

Я должен сказать, что хотя я все время встречался с Рахманиновым — который был неслучайно частью московского музыкального мира, и хотя я в сущности видел в нем одного из наиболее крупных представителей нового поколения русских композиторов — но как-то дороги наши разошлись. Рахманинов начинал как композитор, вовсе не лишенный новаторских намерений и достижений. Его ранние произведения были по существу очень новы, очень сильны, его гармонический и мелодический мир был очень богат — но к крайней новизне он был не склонен. В эти годы развился и проявился талант Скрябина, более смелый, более передовой. И мои симпатии к Скрябину как-то заслонили от меня Рахманинова. Это происходило тем более естественно, что, в сущности,

Рахманинов сразу завоевал себе и успех, и влияние в музыкальном мире, тогда как скрябиновская музыка требовала еще пропаганды и вникания в ее новизну. Притом московский музыкальный мир имел склонность разбиваться на четкие «партии», и партии эти были не в ладах между собою. Мое впечатление было такое, что Рахманинов — человек очень тактичный, всегда выдержанный — никаких враждебных чувств ни против музыки Скрябина, ни против его самого не имел — более того, некоторые его произведения он очень ценил, чему доказательством служит то, что после смерти Скрябина он дал концерт в пользу его семейства из произведений Скрябина, которые он исполнил великолепно и мощно, но, конечно, как могучая музыкальная индивидуальность — исполнил так, как он сам его понимал [051], Скрябин же, увлеченный своими новаторскими идеями в музыке — и, что еще более важно, *вне* музыки, — вовсе не признавал творчества Рахманинова. Настоящего музыкального контакта между ними не было, потому что они хотя были очень близки по возрасту (Скрябин был на два года *старше* Рахманинова), но относились к двум разным музыкальным творческим поколениям.

С. В. РАХМАНИНОВ

<...> Рахманинов прожил блестящую жизнь, содержательную, долгую и счастливую. Очень немногие музыканты могут похвастаться такой удачливостью, сопутствующей Рахманинову с его юных лет и до могилы. Еще юношей, не успевши сойти с консерваторской скамьи, он был уже известен, популярен, обласкан самим Чайковским. Его первые сочинения были встречены восторженно, и он к двадцати годам стал любимцем публики и критики — в нем видели преемника только что ушедшего Чайковского. Вскоре он прибавил к этому лавры первоклассного пианиста и замечательного дирижера. Ко времени его отъезда из России он был, в сущности, самым любимым и популярным композитором своего, тогда молодого поколения и самым популярным пианистом. А впереди его еще ждала мировая слава, триумфы и почет. Он был богат и семейно счастлив...

И однако при всем этом Рахманинов является фигурой трагической. Точно какая-то постоянная мрачная тень осеняла эту блестящую, удачливую жизнь. Он был в глубине своей законченным типом пессимиста — еще одна черта, роднящая его с Чайковским, у которого в жизни было все-таки более оснований для пессимизма.

Молчаливый и сдержанный, не то чтобы скрытный, но никогда не говоривший того, что можно было не сказать, он казался хранившим в себе какую-то психическую драму. А музыка его — одна из наиболее искренних музык во всей музыкальной литературе, единственная область, где он «проговорился», — эта музыка едва ли не самая беспросветно мрачная в мире. Над его творчеством навис колорит некоей мрачной пышности, точно он постоянно совершает какие-то торжественные погребальные обряды. Вспомним серию его главных творений, вех его творческого пути: Прелюдию *cis-moll*, Второй концерт, где явственно звучат с самого начала похоронные ритмы. Третий концерт, Трио памяти Чайковского (тут уже похоронность в заглавии), «Остров мертвых», «Колокола» — его любимое произведение, где уже ясен погребальный итог мирозерцания. В его творениях погребальный напев «*Dies irae*» встречается пять раз — этого не случилось ни с одним композитором. В его произведениях ни одной улыбки, ни одного подлинного момента веселья — нет ни иронии, ни юмора, которые освещали внутренне тоже мрачное творчество Мусоргского. Его улыбка имеет горький привкус, его шутка («Полишинель») неубедительна и вовсе не весела. И это постоянное стремление освятить своей музыкой самые безотрадные, глубоко человеческие, предельно искренние и, увы, далеко не всегда художественные тексты. Как и Чайковский. Рахманинов не был разборчив в поэтических достоинствах своих текстов — он требовал от них только трогательности и человечности. Музыка должна была спасти положение и часто (но не всегда) и спасала.

Во всем этом есть нечто глубоко русское. Есть музыканты, которые наивно упрекали Рахманинова в «интернационализме» и европеизме вдохновения. К ним относился почти весь старый музыкальный Петербург, для которого «русский» композитор должен был неминуемо щеголять «музыкально» в косоворотке и «охабне» (впрочем, разрешалось носить и черкеску, и половецкий костюм). У Рахманинова, конечно, нет этнографического мелодизма, и он и не проявлял к нему большого интереса. Но ведь дело не во внешнем типе «русской» напевности, а в той психической атмосфере, которая эту напевность создает. А эта атмосфера у Рахманинова была сугубо русская — эта музыка

может быть написана только *русским*, самое музыкальное «звукосозерцание» тут русское, потому что основные предпосылки его психического мира были окрашены в русские тона. Отсюда и вся его художественно-эстетическая установка: взгляд на музыку как на искусство преимущественно «дионисийское», а не аполлоническое, <...> отсутствие интереса к «формальным» задачам, предельная искренность и отсутствие каких бы то ни было следов снобизма.

Все эти качества развились у Рахманинова преимущественно в первую половину его творчества — до «Колоколов» включительно, которые я лично склонен считать кульминацией его гения. Во второй половине (1917-1943) наблюдается известное снижение внутреннего пафоса его музыки. Становясь более технически совершенной, преуспевая в мастерстве (в этом смысле замечательны его Вариации на тему Корелли), она постепенно принимает в себя элементы формализма и как-то ссыхается в своей основной, интимной сущности. В эту эпоху он принимает в себя и некоторые посторонние влияния, среди которых главное место занимает влияние его друга Н. К. Метнера, одного из самых крупных музыкантов нашего века, но по существу своего «звукосозерцания» во многом противоположного Рахманинову.

Теперь (и уже давно) Рахманинова-композитора принято считать консерватором и даже «реакционером» в музыке. Однако это не всегда так было. Рахманинов начинал свою композиторскую карьеру новатором. На фоне действительно музыкально реакционной Москвы того времени Рахманинов занимал едва ли не крайнюю левую позицию. Он внес тогда уже в свою палитру много новых и еще неведомых тогда красок, которые сейчас не замечаются, потому что стремительный темп эволюции музыкальных форм давно обогнал музыку Рахманинова. Но я хорошо помню те впечатления новизны, свежести и «неслыханности», которые приносили с собой такие вещи, как Второй концерт, «Остров мертвых».

Для определения веса, исторической и культурной значимости музыкальных творений вопрос о новизне и «современности» формальных элементов музыки не имеет большого значения. Буйный прогресс формалистических новшеств, правда, губительно действует на тех авторов, которые за ним не поспели, — они сразу попадают в категорию отсталых, «вышедших из моды». Но это оружие обоюдоострое: всякое новаторское достижение преодолевается другим, еще более новаторским, и так же отстает, устаревает, и тем скорее, чем острее, прятнее это новаторство.

Рахманинов был в свое время оттеснен Скрябиным, Скрябина оттеснили Прокофьев со Стравинским и т. д. Все это к самооценности творений не имеет отношения. Чайковский в свое время был вытеснен «кучкистами», и однако он остался «живым» композитором, и теперь многие из произведений его победителей, уже лишенные обаяния «новизны форм», кажутся менее свежими... Происходит своего рода естественный отбор на фоне борьбы за существование. И на исход этой борьбы влияет такой неуловимый и непознаваемый «икс», как музыкальное звукосозерцание нам незнакомых последующих за нами поколений. Оттого часто в музыкальной истории «возвращается ветер на круги своя», и воскресают непризнанные и заглушенные в свое время творцы, и погибают те, которые в свое время побеждали и вытесняли. Думаю, что не ошибусь, если предскажу, что в пантеоне музыкальных первоклассных ценностей окажутся прочно осевшими такие творения, как Второй и Третий концерты Рахманинова, как его «Колокола» (пока вовсе не оцененные), как его многие романсы и некоторые фортепианные вещи (в том числе и знаменитая прелюдия, убийственная популярность которой не мешает ей быть удивительной композицией). Вечная слава? Нам, музыкантам, особенно не к лицу говорить о вечности в нашем искусстве. Ведь самое старое произведение, которое на нас еще способно производить некоторое (но уже слабое) музыкальное впечатление, насчитывает всего 450 лет. До вечности как будто далековато. Такую же вечность я могу предсказать и рахманиновским лучшим творениям, и бетховенским, и вагнеровским, и всем остальным. Не надо строить иллюзий: наше искусство эфемерно по природе своей. И может быть, это и есть в нем самое ценное. Но я тоже вряд ли ошибусь, предсказав, что в этом пантеоне не окажется вовсе, даже в пределах «вечности в 450 лет», очень многих произведений авторов, шумом которых полна текущая современность и которые в свое время участвовали в организации «устаревания» творчества Рахманинова. Эти просто будут забыты в ближайшие десятилетия за израсходованием рекламно-возбуждающих средств.

Метнера надо было бы вообще играть несравненно больше и чаще, чем его играют, писать о нем больше, чем пишут. Можно быть несогласным с его художественным устремлением, с его известной непримиримостью по отношению к музыкальному творчеству последних десятилетий, но никак нельзя отрицать того, что в его лице русская музыка потеряла очень самобытного, очень личного, очень индивидуального, глубокого и глубоко честного художника, рыцаря музыки без страха и упрека.

В нем текла германская кровь, отчасти оттого многие русские критики склонны были в нем усматривать «немецкие влияния». Однако Германия после первой войны в нем не признала немецкого композитора и симпатий к нему не возымела. Может быть, это произошло и потому, что эта самая новая Германия утратила свой былой музыкальный вкус, что тоже вероятно, но возможно и что мы в России слишком привыкли к тому, чтобы музыка была непременно одета в зипуны или охабни и вообще была бы демонстративно русско-национальная. Это не только неправильная точка зрения, но она и невозможная.

Густого, этнографического национализма в любой стране может хватить самое большее на два-три поколения композиторов. Потом это уже обращается в перепевание старых песен и теряет всякий интерес. Вообще этот этнографический национализм и построение музыкальной мелодики на темах, либо целиком взятых у народа, либо сочиненных им в подражание, не выдерживает серьезной критики, уже не говоря о том, что он обрекает композицию на посредственность и подражательность. Глубинный национализм музыки все равно скажется в композиторе, если он имеет в нем самое место. Так он сказался в Чайковском, в Рахманинове, даже в Скрябине, хотя Стравинский как-то мне его упрекнул в «отсутствии паспорта». Метнер сам, родившийся и воспитанный в России, себя чувствовал композитором русским. Думаю, что ему виднее.

Когда-то его имя начинало в русских музыкальных кругах блистать как звезда первой величины. Его произносили вместе с именами Рахманинова и Скрябина. Его положение было самым невыгодным в ту эпоху, он был из трех младший, и он был с точки зрения новаторов — ретроградом или, в крайнем случае, — консерватором. Это тоже не вполне правильно: Метнер в своем творчестве имел достаточно индивидуальных черт, и его музыку всегда можно узнать среди другой. Консерватором его признали потому, что в его творчестве центр тяжести был не в нахождении новых «созвучий», как в ту эпоху было принято, а в поисках и нахождении новых ритмов и исследований. Это с точки зрения *формальной*.

А с точки зрения общеэстетической всякий композитор находит свой стильсообразно своему дарованию, и вовсе не обязательно и не желательно, чтобы композиторы огульно следовали течениям моды. мода меняется — музыка остается. Гармонические излишества в музыке начала века теперь уже кажутся чрезмерными. Музыкальное творчество вообще заходит в какие-то тупики без выходов. Известный «возврат» к прежнему исторически может быть вполне оправдан, как уже в истории музыки было не раз, хотя бы в послебаховскую эпоху, когда от пресыщения полифонией людей потянуло на музыку несравненно более простую. Метнер и есть такая попытка разумной реакции, возвращения к элементам старой музыки, в которых была еще неразработанность, чувствовалась возможность «свободных перемещений».

Он сам был изумительно чистым и художественно честным человеком. Он готов был в самом прямом смысле слова сражаться за свои художественные позиции. В нем не было никакой рисовки, снобизма и чего-либо подобного — он был в музыке предельно искренним. В контраст с очень многими нашими, даже и великими композиторами, он был человеком высокой культуры, очень начитанным, с умом, философски поставленным.

И музыка его была из всей существующей русской музыки наиболее философски поставлена и углублена. Вообще, до него русская музыка всецело замыкалась в круг эмоций — чувств, настроений. Третьего измерения — глубины — в ней было маловато, и даже ее как-то стеснялись. Нет ничего удивительного, что в поисках этого третьего измерения Метнер натолкнулся именно на германскую музыку, которая, взятая в своем целом, все-таки представляет собою *величайшее* в музыкальном искусстве, как бы ни относиться к современным немцам. И в этом третьем измерении Метнер столкнулся с теми, к кому приближается его творчество: с тенями Баха, Бетховена, Брамса, Вагнера.

Все его творчество отмечено печатью *камерности*. Он сам был первоклассный пианист. Подобно Шопену, он не имел никакого желания выплывать за пределы камерности; он писал для оркестра только сопровождения своих фортепианных концертов. Никогда он не порывался войти в сферу симфоническую, тем более оперную. Тут был некий аскетизм его музыкальной сущности, который налагал свой отпечаток и на его творчество: он не любил «изобразительности», игры звуковых тембров,

«выворачивания души наизнанку», как то любили очень многие русские авторы, в этом именно полагавшие свою «русскость». Внешнего блеска, декоративности он тоже не любил. Из великих немцев ему Вагнер был более далек, чем «три великих Б», хотя в его «сказках» чувствуется влияние вагнеровского царства нибелунгов. Фортепиано, камерный ансамбль, песня (романс) — вот его область, за которую он не хотел выходить, мудро себя ограничивая.

Из других великих теней ему ближе всех Шуман. Вот тут мне скажут: так вот и получается германский композитор. Ничего подобного. Прежде всего, если всю русскую музыку лишить национально-этнографического и ориентально-этнографического элемента, то что там останется? Опять тот же Бетховен (у Глинки), Шуман (у «кучки»). Лист и Берлиоз (там же). Тот же Шуман у Чайковского и неизбежный Вагнер. Музыка Глазунова вся есть не что иное, как «обезвреженный Вагнер», своего рода Вагнер без «вагнерина», как бывает кофе без кофеина. Плюс Брамс. Но не только Метнеру, но и всем было ясно в начале нашего столетия, что время «кучкистов» прошло, что ни в русской, ни в ориентальной музыке (так называемом «петербургском Востоке») искать оплодотворения композиторам уже немислимо. Денационализация русской музыки была предопределена историей, как и для всех иных народностей. На два поколения композиторов хватило этих этнографических зарядов, а дальше уже надо самим работать над составлением стиля.

В русской музыке в особенности это стало ясным потому, что в ней обилие этнографии было всепоглощающим, и оттого, несмотря на то что русская народная мелодика очень богата, все-таки она скоро пришла к концу и стала отзываться раздражительностью и однообразием. Русские композиторы третьей генерации (Танеев, Чайковский) и четвертой генерации (Скрябин, Глазунов, Рахманинов, Черепнин) уже отказались от этнографии или начисто, или в значительной мере. Русскость музыки этих композиторов надо искать в других ее чертах — не в первобытном родстве с народными напевами, а в общем строении, в духе самой музыки. У Скрябина, в частности, русскость проявляется в самой установке его творчества — религиозно-мистической и в его апокалиптических очертаниях.

Метнер *чужд* всех «внемузыкальных» установок: он чистый музыкант, вроде Шумана, Брамса и Бетховена. Он не хочет, подобно Скрябину, вырваться из музыки куда-то, он ее самое вовсе не склонен считать «пленом», откуда надобно куда-то вырваться, а скорее именно считает ее уважаемым «царством предопределенной гармонии», в котором счастье и страдание уравновешены.

Ближе всего к нему стоят последние произведения Бетховена. Именно *последние*, не его всей публике известные симфонии и сонаты, а *последние квартеты*, которых очень многие вовсе не знают и до сей поры. Значительнейшие произведения Метнера как бы вытекают из этих именно произведений, приближаясь к ним и своей звуковой аскетичностью. Это замечание касается духа этих произведений.

Но эстетическими сторонами своего стиля Метнер более близок Шуману и Брамсу, и от них проистекает его порой необычайно сложная, всегда чрезвычайно интересная, хотя порой и несколько утомительная ритмика. Мелодика Метнера, тоже суровая и аскетическая, также приближается к мелодике Брамса более, нежели романтическая мелодия Шумана. Надобно отметить, что Метнер был одним из основателей и вдохновителей московского «Общества Брамса» — композитора, который появился в России со значительным опозданием. Еще в начале столетия даже выдающиеся русские музыканты и мало знали Брамса, и не любили его, потому что его не любили ни «кучкисты», ни Чайковский. Появление такого композитора, как Метнер, было ничем иным, как творческим откликом на «открытие» Брамса. И более того — это был единственный творческий отклик.

Николай Карлович Метнер был страстным и горячим собеседником. Он глубоко страдал от того замутнения музыкальных вод, которое он усматривал в современности [052]. Между тем он вовсе не был реакционером типа, хотя бы, Танеева. Он, например, глубоко и искренне чувствовал музыку Скрябина, но только до известного периода: последний период его творчества был для него под сомнением. Он совершенно *ненавидел*, со страстностью старообрядца, всю современную западноевропейскую музыку, начиная от Дебюсси и Равеля (он вообще не любил французской музыки), Рих. Штрауса, Регера, Малера, не говоря уже о Хиндемите и Шенберге. Русскую музыку последних лет, Стравинского и Прокофьева, он тоже не признавал, отдавая, впрочем, должное Стравинскому в его «искусстве оркестровки».

Музыкальное творчество современности не давало ему никакого утешения — он

был глубочайшим образом одинок в музыкальном мире и как-то чужд ему. Из русских музыкантов ему оставались близки очень немногие, в том числе Рахманинов, который был его убежденным поклонником настолько, что даже последние его вещи были явно написаны под влиянием Метнера. Я не припоминаю, кроме Рахманинова, ни одного русского композитора на его интимном горизонте.

Самый тип и сущность этого глубокого творчества предопределяет его быть «музыкой для немногих, для избранных». Это творчество имеет то великое преимущество, что оно находится вне опасности вульгаризации — опошления от слишком частого появления перед людьми, в сущности от искусства далекими. Наподобие хотя бы второй части «Фауста» Гёте, это — музыка, которую прослушают не сотни тысяч и не миллионы, а только сотни людей, но зато они ее смогут вполне и освоить, и оценить.

Его сочинения имеют в настоящее время почетную известность, главным образом в Англии, где Метнер жил последние годы. Но это не есть бурная, широкая слава, а нечто *глубокое и интимное*, что к его облику и к самому воплощению его произведений в камерных рамках, им не преходимых, имеет некую онтологическую сродственность. Я и не думаю, чтобы эти глубокие и интимные, без орнаментации и дешевых эффектов, строгие и аскетически сдержанные произведения вообще имели когда-нибудь широкое распространение. Его играют некоторые пианисты, его романсы (песни) поют некоторые певицы, но я бы сказал — пианисты широкой эстрады находят, что его произведения трудны и неблагодарны, потому что в них нет виртуозных элементов (а есть эти элементы хотя бы у Бетховена?).

Тот «зон» [053], который мы сейчас проходим исторически, вообще не благоприятствует подобному творчеству. Но из этого никакого не следует вывода, кроме того, что это творчество — не для современного, тревожного, мелкого, полного низменных интересов мира, что оно *выше* нашей современности. Оно может и *должно* воскреснуть потом, подобно тому как воскресло творчество Баха после почти столетнего забвения.

О ГРЕЧАНИНОВЕ

Александра Тихоновича Гречанинова я увидел и узнал впервые в конце прошлого века, конечно, у того же самого Сергея Ивановича Танеева, который был чем-то вроде «музыкального московского папы», к которому все ходили за благословением и неизменно встречали благоволение, но благословения не всегда получали. В те годы Гречанинов был невзрачным молодым человеком с наружностью вроде причетника или дьячка, с козлиной бородкой и залепленным черным пластырем глазом (он в раннем отрочестве потерял один глаз, но о причинах никогда не говорил). Он тогда только что окончил Петербургскую консерваторию, кончил поздно, почти тридцати лет. Вообще он поздно начал заниматься музыкой; семнадцати лет он только впервые стал чувствовать к ней тяготение, и в Московской, и в Петербургской консерваториях он был «перестарком» лет на десять старше своих сверстников по классам. Он на меня производил впечатление очень застенчивого, робкого и в общем человека «не того круга», из которого обычно формировалась консерваторская молодежь. Но я уже тогда заметил, что скромностью он не болел и имел очень высокое мнение о своем даровании. Музыка давалась ему нелегко, путем огромных усилий, и оттого он ценил в себе то, что несмотря на все внешние препятствия он все-таки овладел ею. Он был очень упорный и чрезвычайно трудолюбивый человек, не лишенный порой педантичности и «дотошности».

Насколько я мог тогда отметить, в московском музыкальном мире (по-видимому, и в петербургском тоже, но в меньшей степени) — он не обращал на себя внимания, к нему относились как-то скептически. Думаю, что за его запоздалость. Возможно, что и за его музыкальный консерватизм, точнее, за отсутствие в нем того «стремления к новым берегам», которое стояло в «повестке дня» на рубеже двух веков. Среди профессоров Московской консерватории господствовало мнение, что он просто не очень талантлив и в музыке «туговат», в частности, в композиции «у него нет никакого своего слова». Это отношение усугублялось тем, что Гречанинов за себя стоял упорно и неумолимо и постоянно вступал в споры с профессорами, защищая свои качества. И в жизни он держался как-то особняком, чуждался товарищеских группировок.

Интересно, что качеств за ним не признавали именно консервативные элементы московского музыкального мира. Было бы естественно и понятно, если бы он не нравился «модернистам». Но его замалчивали и оставляли в тени именно те, кто почитал Чайковского, Рубинштейна, Глинку. Его не принимали всерьез. Вспоминаю, что няня Танеева, старушка Пелагея Васильевна, всему музыкальному миру русскому известная,

как-то раз назвала его «господин Глицеринов» — она не могла выговорить Гречанинов, — и Танеев всем об этом со смехом рассказывал.

Но «Глицеринов» знал отлично, чего он хотел. Он и не хотел открывать новые горизонты в музыке, он имел твердое желание и намерение — писать музыку доступную и понятную для широких масс публики. При этом не тривиальную музыку для «черни», а музыку художественную.

И он и достиг этого, он стал действительно одним из наиболее популярных и распространенных, любимых композиторов для среднего уровня музыкального понимания. Он писал удобно для голосов (певицы и певцы были в восторге). Он писал для хора. Это область, в которой в России вообще мало было сделано, тут был спрос вообще на композиции для вокального ансамбля. Он писал духовную музыку, в области которой русская музыка вообще не была очень продуктивна, наконец, он писал для детского мира, для которого вообще почти ничего не было сделано.

В итоге его популярность стала очень велика, и именно не среди музыкантов-профессионалов, не среди открывавших новые горизонты, а среди широких масс музыкальных людей, любящих музыку несложную, понятную и приятную, но не пошлую. Его популярность конкурировала с популярностью Чайковского, и многие певцы находили даже, что Гречанинов выше и «удобнее Чайковского», в чем была безусловно доля истины.

Даже в императорском дворце пелись романсы Гречанинова. Императрица Александра Феодоровна, несмотря на свою немецкую природу, их предпочитала всем другим. Помню, как сам Гречанинов об этом с сияющим лицом поведал Танееву, и в ответ ядовитый и любивший посмеяться «музыкальный папа» ему отвечал с хохотом:

— А я бы предпочел, чтобы мои романсы пела не императрица, а хорошая певица.

В музыкальном мире Москвы Гречанинов так и не нашел признания. Его признал Художественный театр [054], его признали актеры и священники (последние — тоже не вполне, порою упрекали в еретических уклонах и в желании исказить облик традиционного русского церковного песнопения), его признала «публика» и певцы, которых Танеев отказывался вообще признавать «музыкантами» и в доказательства указывал на журнал «Музыка и пение», говоря:

— Если говорится «музыка и пение» — стало быть, пение не *есть музыка* и певец не *есть музыкант*.

Гречанинов безусловно чувствовал это к нему отношение. Он с болью вспоминал об этом его «неприятии музыкальным миром» и склонен был нередко объяснять это отношение завистью. Но на самом деле — и в этом был вящий трагизм — зависти не было. В разговорах он нередко говорил, что его «ненавидит» Рахманинов. Но те, кто знали Рахманинова хорошо, понимают, что этот столь взысканный судьбой и столь, тем не менее, мрачно настроенный человек совершенно не был способен ни к какой зависти. Правда, многие музыканты «из окружения Рахманинова», как, например, умный, пристрастный и часто несправедливый музыкальный критик Сахновский, относились к гречаниновскому творчеству враждебно и в журнальных статьях его сильно поругивали, но Рахманинов тут абсолютно ни при чем.

В общем, надо признать, что широкую публику победило главным образом, если не исключительно, его «песенное творчество» — романсы, снискавшие ему несравненную популярность. В меньшей мере — его духовные сочинения, что объясняется не столько их качествами, сколько теми духовноцензурными условиями, в которых стоит православное церковно-музыкальное творчество [055]. Что же касается его крупных произведений, симфоний и оперы, то им повезло значительно менее, и они как-то не угодили ни музыкантам, ни широкой публике. И для тех и для других в этой области Гречанинов оказался просто старомодным, вчерашним днем искусства. Он был последний из русских композиторов, которому удалось собрать позднюю осеннюю жатву с уже угасающего ствола «великой эры русской музыки», эпохи Чайковского и «Могучей кучки».

Когда А. Т. женился во второй раз, его жена — женщина чрезвычайно активная и энергичная, прирожденный «импресарио» по характеру, немедленно создала в его доме атмосферу культа. Между прочим, я должен заметить, что из крупных русских композиторов я встречал эту атмосферу культа только у Скрябина и у Метнера — у Чайковского и Танеева никаких следов «культа» не было и даже быть не могло. Не замечал я этого культа и в семье Рахманинова. Но я живо помню, как я, придя в первый раз к Гречанинову после его новой женитьбы, был поражен, что все портреты Римского-Корсакова, Бородина и иностранных композиторов были убраны и на стенах водворился один Гречанинов. Покойная Марья Григорьевна пыталась вмешиваться и в музыкальное

творчество А. Т. Видимо чувствуя, что его музыка не есть в точном смысле слова современная музыка, она пыталась его модернизировать. Под ее влиянием он стал водить дружбу с Вячеславом Ивановым, писать музыку на его тексты, а также на тексты русских поэтов-символистов. В музыке Гречанинова появились слабые и робкие, чрезвычайно неуверенные попытки обогатить свою гармоническую палитру «под Дебюсси» или хотя бы «под Ребикова». Все это в высшей степени было наивно и никак не соответствовало его стилю и музыкальному и душевному. Он был сам человек в высшей степени простой и несложный, психологически наивный, менее всего у него могло быть контакта с символистами, людьми мудреными, путаными, усложненными. И музыкальный модернизм шел к нему, как «корове седло». Его очарование было в первобытной простоте музыкального чувства, в той оставшейся для него небольшой порции еще не высказанных в музыке простых и искренних эмоций, которую не успели воплотить его музыкальные предки — Чайковский, Римский-Корсаков. Впрочем, он, видимо, сам почувствовал, что этот мир не для него, и в последующих произведениях опять вернулся к первоначальной своей палитре.

В эпоху «юности советской власти» ему было тяжело. Политически он был наивен как ребенок. Так же, как он радовался, что его романсы распевает императрица, так же при первых «громах революции» он немедленно сочинил гимн свободной России и так же радовался, что его с успехом исполняют [056] Успех его музыки — вот что его интересовало. В то время, когда началось просачивание русских музыкантов за границу — а это началось почти одновременно с водворением советской власти, — он на некоторое время как-то застрял: Рахманинов, Метнер, Черепнин и Прокофьев успели смыться ранее. Раз, помню, я его встретил на улице и спросил, почему он не попытается, как многие другие, получить командировку или просто выезд за границу. Он на меня посмотрел недовольно и сказал — я хорошо помню эти слова:

— Россия — моя мать. Она теперь тяжело больна. Как могу я оставить в этот момент свою мать! Я никогда не оставлю ее.

Через неделю я узнал, что он выехал за границу, начав хлопоты больше двух месяцев назад.

Можно ли упрекать его при той атмосфере, которая царилла тогда, когда от неосторожно высказанного слова могло произойти полное крушение всей поездки. Не он один так отмалчивался. Я отлично помню, как Ушковы поехали «прокатиться по Волге» в эту же эпоху. Волга тогда, по-видимому, впадала не в Каспийское море, а в Сену, и они оказались в Париже. Мало ли что бывало.

За границей мы встретились именно в Париже. Наше с ним общение стало более частым и более интимным. Да и музыкальная русская семья в эмиграции была значительно дружнее, чем в Москве. Все-таки с левым флангом русской музыки он предпочитал не общаться — точнее, его там игнорировали. Вокальный же мир, всегда ему родной и любимый, принял его с распростертыми объятиями. Пред ним открылись парижские музыкальные салоны, из тех, которые не очень были «снобичны». Когда я переехал в Ниццу, он меня навещал каждый раз, когда бывал в Ницце. После его отъезда в Америку перед второй войной я уже его больше не видел, но мы переписывались.

Судьба послала ему долгую жизнь, которая компенсировала то, что он потерял, поздно выступив на музыкальный путь. Ему вообще к лицу была долгая жизнь. Спокойный, тихий, любящий природу и детей, мирно религиозный, без исканий ни в религии, ни в музыке — он воплощал собою другой лик России, не изломанный и мятущийся лик Достоевского, Белого, Скрябина, а благостный успокоительный, просветленный и смиренный.

Обычно за Россией Достоевского забывают о том, что и *другая* Россия тоже была и возможно, что и до сих пор есть, и что неизвестно, какая из них более подлинная. Думаю, что количественно — все-таки Россия Гречанинова.

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ

Русская музыка несет тяжелые потери. За сравнительно короткий срок она потеряла лучших своих представителей. Рахманинов, Метнер, Мясковский, теперь Прокофьев — всё имена, на которых основывалась слава русской музыки. За исключением Мясковского, который остался неизвестным Западу и вообще миру, это были все композиторы, прославившие русскую музыку вне пределов Родины. Теперь из этих звезд первой величины остался Стравинский.

Прокофьев ворвался в русскую музыку и принес с собой молодой задор, смелость,

свежесть вдохновения, неистощимую фантазию и жизнерадостность, бодрость ритма. Во всей своей творческой установке он был отрицателем того, что до него представляла русская музыка. Ни следов академизма, ни «кучкизма», ни перепевов Чайковского, ни скрябинских сексуальных мистицизмов и изоэтрности. После всего предыдущего в русской музыке Прокофьев не мог не показаться грубоватым, нарочито озорным, немного «футуристом», если угодно. Но была побеждающая органичность в этом творчестве, было самоутверждение чистого музыкального искусства, не опиравшегося ни на этнографию, ни на традиции, ни на литературу, философию и мистику. Прокофьев явился одним из самых цельных представителей «чистой музыки», не желающей быть ничем, как музыкой. Надо сказать, что именно такого не хватало в России, музыка которой возникла из оперы и до XX века не могла освободиться от литературщины, программности, сюжетности и иных посторонних музыкальных элементов. Музыкальная проблема доминирует у Прокофьева даже тогда, когда он пишет оперу или балет, — в этом, как и в несомненной наивности его творчества, его сходство с прежними композиторами, в частности с классиками. Прокофьев и является несколько запоздавшим русским классиком, которых русская музыка не знала, ибо родилась она в романтическую эру и застала уже готовый ассортимент романтических средств музыкального высказывания. К «классицизму» приходилось «возвращаться».

Его творческая жизнь была чрезвычайно напряжена. Он должен считаться одним из плодовитейших русских композиторов. Признание его наступило очень быстро. Прокофьев появился на музыкальном горизонте в последние годы жизни Скрябина, который тогда был «властителем дум» передовой части русского музыкального мира. Освободившееся за смертью Скрябина место «властителя дум» Прокофьев занял без всякого труда и, в сущности, сохранил его до конца дней, несмотря на то, что в первые годы революции покинул Россию и вернулся туда только в 1934 году. Эти годы, проведенные за границей, были чрезвычайно продуктивными в смысле творчества — и очень существенными в том отношении, что тут и было положено начало его уже мировой известности, европейской и заокеанской. Прокофьев завоевал мир.

Но его тянуло на родину. Он мне сам признавался, что в Европе ему не хватает «музыкального воздуха». Нашел ли он на родине тот «музыкальный воздух», <...> или же воздух оказался совсем иным — не знаем <...> его творчество последних лет нам неведомо. Знаем то, что во время знаменитого «похода на композиторов» с целью выравнивания идеологии Прокофьеву тоже был сделан выговор и указаны рамки и пределы музыкального свободомыслия [057]. Это тоже своего рода «музыкальный воздух».

Прокофьев всю жизнь был совершенно вне политики — он был «чистый музыкант». Но его психологическая организация была не только свободолобивой, но даже несколько озорной, анархической. И музыка его менее всего имела шансы на смирение и покорность — она по натуре буйна, широка, радостна, полна избытка силы. Как-то не представляю себе Прокофьева, пишущего по указке свыше и с фармацевтической дозировкой дозволенного и запрещенного. И не думаю, что его возвращение было для него лично радостным.

Его творчество было типа «возникших внезапно». Он сразу пришел со своим новым стилем <...> и потом почти не эволюционировал [058]. Все характерные его черты уже налицо в ранних его вещах. С годами становится больше серьезности, меньше юношеского задора, но существенно ничего не меняется, разве что несколько более развивается лирическая стихия. Как подобает «классику», он испробовал свои силы во всевозможных формах, опера, балет, симфония, фортепианная музыка, романсы — всё было им затронуто. Превосходный и оригинальный пианист, он глубоко чувствовал «душу» фортепиано и едва ли не ему поверил свои наиболее интимные вдохновения.

Очень трудно установить «генеалогию» музыки Прокофьева. Он явился, как «Паллада из головы Зевса», — как будто без предков, без влияний — с одними резко выраженными «отталкиваниями». Но при ближайшем рассмотрении выясняется, что два композитора были наиболее близки ему. Это Бетховен и Мусоргский. С ними его сближает и известная лапидарность стиля, и неизменное чувство музыкального юмора, и какая-то «нутряная», стихийная сила фантазии, так что всегда остается впечатление, что только часть вдохновения поместилась в произведение и что еще остается огромный неиспользованный запас его, — чувство неиссякаемости творческой силы. И никогда — головной, рассудочной работы: всё создано, а не выдуманно.

Имя Прокофьева безусловно станет в ряд первейших музыкальных творцов — и не только в русском, но и в мировом масштабе. Не только Россия его потеряла, но и весь

музыкальный мир.

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

В настоящий момент Игорь Стравинский является наиболее крупным и, по всей вероятности, и наиболее прославленным русским композитором. Более того, он является и во всем наиболее фундаментальным и совершенным мастером в своем искусстве. Не могу умолчать и того, в сущности, печального факта, что он является в настоящий момент и единственным большим, широко известным и прославленным русским композитором — и не только в западном мире и в «зарубежье», но и в самой России.

Он вполне соизмерим с великими гениями, которых еще недавно умела вырабатывать Россия. Сейчас она либо разучилась их производить, либо ее разучили. Его имя должно быть поставлено в строку с теми, кто создал в XIX веке и в начале XX-го русскую музыку: с Глинкой, Мусоргским, Римским-Корсаковым, Бородиным.

Балакиревым, Чайковским, Рахманиновым, Скрябиным, — это член поистине «золотой» страницы русской музыкальной истории.

Его творческий путь был длинен и чрезвычайно насыщен творчеством. Можно сказать, что он действительно «не зарыл» свой талант и гений, а довел его высказывание до возможного максимума. Его творчество уже настолько сложилось, что теперь можно уже судить о его качествах, достоинствах и значении историческом, ибо для него «история», в сущности, прижизненно уже наступила и он в известной степени уже должен быть причислен к классикам музыки.

По типу своего дарования Стравинский — как и по стилю и по эстетической идеологии — является как бы естественным продолжением «Могучей кучки», выучеником которой он и является. Он — как бы заключительная глава «Могучей кучки», глава, завершающая ее развитие.

В музыкальном творчестве есть два типа композиторов: композиторы, стремящиеся отразить в звуках свои собственные психические переживания, и композиторы, которые вовсе не любят это делать — и эта музыкальная «исповедь» для них ценности не представляет и, возможно, даже считается ими неуместной.

Эти типы можно обозначить как «экстраверсированный» и «интроверсированный». Композитор «экстраверсированного типа» пишет музыку, чтобы в ней раскрыть для «публики» *свои собственные* переживания. Этот тип композитора у нас в России вообще преобладал, и русская публика более привыкла смотреть на музыкального автора как на исповедника своего внутреннего мира. Даже на композиторов противоположного типа эта идеология и эта привычка оказывали влияние. Наиболее характерными представителями этого типа у нас были Глинка, Чайковский, позднее — Рахманинов и Скрябин.

«Могучая кучка» по своей идеологии была скорее склонна к другому типу — «интроверсированному», но, в сущности, не чуждалась и приемов «экстраверсированности». Наиболее интроверсированным в «кучке» был Римский-Корсаков, и естественно, что он, как музыкальный ментор Стравинского, развил в нем именно эту склонность быть не столько «исповедником» своего психического мира, сколь «описателем» и «изобразителем». Сам Стравинский и его музыка принадлежат к этой «интроверсированной» эстетике: из его произведений мы ничего не узнаем о нем самом, а только слушаем, что он нам показывает или музыкально описывает.

Первые и блистательные произведения Стравинского появились на рубеже века, и они продолжают четкую линию «Могучей кучки», культ народных напевов, живописную изобразительность, красочность и стремление к открытию новых музыкальных горизонтов, новых средств для звуковой живописи. В этих тенденциях, очевидно наиболее ярких в его даровании, выдержаны «Фейерверк», «Петрушка», «Весна священная» — в них же подчеркнуто выделяется очевидное его стремление к музыке, сочетанной со зрелищем, и к музыке «описательной», что тоже вполне соответствует тенденциям «кучки». При этом нельзя не заметить, что по виртуозности композиции Стравинский бесспорно превзошел своих учителей, из которых, в сущности, только Римский-Корсаков был виртуозом композиционной и оркестровой техники.

То течение русской музыки, которое развилось или возникло после «кучки» и получило наименование «беляевского» периода — и отчасти было «отрицанием» идеалов «кучки»: тяготело к европеизации русского музыкального творчества (Глазунов, Танеев), — видимо, его не увлекало. Тем не менее нельзя отрицать и известного влияния на него этих «европейских» или, точнее, «интернациональных» тенденций. Они проявились позднее, в тот период, когда, возможно, его первоначальный стиль ему самому стал

казаться исчерпанным, что отчасти было возможно, ибо, действительно, он внес свой и огромный вклад в это направление — «живописно-декоративное» и, может быть, и действительно исчерпал его, как бы «завершив и достроив» «Могучую кучку» и ее стиль.

Возможно, однако, и то, что он просто, как художник, решил испробовать творчески и иные средства музыкального письма — художник всегда ведь *сам*. указывает свои пути. Это была эпоха, когда он «возвращался к Баху» — стал писать «абстрактную» музыку, возможно отчасти увлеченный или застигнутый влияниями европейской музыки последних лет. К монументальным произведениям его этого периода надо отнести его сонату для фортепиано, его «Царя Эдипа» и «Симфонию псалмов» — влияния музыкальных и вообще художественных мод действуют и на таких больших художников. Возможно, что его пугала также и перспектива «самоповторения», почти неизбежная для каждого композитора, долго живущего и много пишущего, — никто из величайших художников музыки не избег этого «самоповторения». В конечном счете каждый композитор вправе писать именно в том стиле, в каком он хочет.

Для Стравинского — мастера психически скрытного, музыкально замкнутого, в своей музыке ничего о себе и о своем психическом мире не говорящего, подобные изменения стиля особенно не опасны и более естественны, тем более что при всех изменениях своего стиля Стравинский остается первоклассным мастером, державным и уверенным в себе и в своей способности создавать какие угодно стили.

А дальше — для слушателя тоже остается полная свобода выбирать из композиторской продукции именно то, что соответствует его личному вкусу. Я должен сознаться, что мой личный вкус склоняется к его произведениям первой поры, когда он творил со всею мощью своего таланта, не стеснялся в роскоши средств и их не стыдился, а не того периода, когда он на себя наложил добровольный музыкальный пост и стал музыкальным вегетарианцем. Но и в «вегетарианских» своих произведениях он сохраняет все свое великолепное мастерство и уверенность *совершенного* мастера.

Сейчас он стоит один, как исполин, и никого нет рядом с ним, и я лично и не вижу ему преемников ни в пределах нашей родины, ни за ее пределами. И творческое бессмертие он уже получил: его имя вписано в историю русской музыки уже давно — в эпоху «Петрушки» и «Весны священной» — уже полвека тому назад.

О ШАЛЯПИНЕ

Могучая фигура Шаляпина освещала русскую и мировую оперную сцену в течение почти сорока лет — срок для лирического артиста очень большой. Вот уже двадцать лет, как он покинул нас, покинул в блестящую и еще творчески могучую осень своей жизни, но до сих пор еще нет настоящей биографии его — в нашем распоряжении находятся только воспоминания и жизнеописания скорее легендарного характера, к числу которых надо отнести и его собственную автобиографию (которую, между прочим, писал не он, а Поляков-Литовцев, «по указаниям артиста»). Все это дело еще будущего. Не надо забывать, что не только Шаляпин, но даже и Глинка, основоположник русской музыки, пока не имеет «настоящей» биографии: не в русских обыкновениях торопиться с увековечением своих великих людей.

Впрочем, в настоящих строках я вовсе не хочу касаться биографии великого певца, удовлетворяясь только указанием, что до сих пор биографические данные о нем имеют скорее характер «жития», а не точного жизнеописания Шаляпина. К его жизни, вообще достаточно фантастичной, руками поклонников, друзей и его самого прилипла масса легенд, вымыслов и апокрифов — явление неизбежное для людей, очень заметных при жизни.

Интереснее вникнуть в самую суть явления Шаляпина, оперного певца, как-то особняком стоящего от всех других, даже тоже великих, оперных певцов. Его особость надо главным образом видеть в его «лейтмотиве» искусства — в желании создать из оперы *драму*. Тут и его глубокие национальные корни: русское оперное искусство все время было одержимо, с самого своего основания, еще от Глинки, идеей драматизации оперы и соответственного уменьшения в ней пропорции чистого лиризма. Этой идее послужил (не очень удачно) и Глинка, более твердо и категорически Даргомыжский (в особенности в «Каменном госте» — опере, сплошь построенной на речитативе и на драматической паузе), наконец, гениальный Мусоргский, исповедовавший и проповедовавший «оперный реализм», памятником которого остался «Борис Годунов» и «Хованщина».

Идея оперного реализма создавалась в те же годы, когда возникало

реалистическое же учение живописного «передвижничества» — это две проекции одного и того же художнического устремления к уничтожению условностей и неправдоподобия в искусстве, каково бы оно ни было. Шаляпин натурально входит в линию русских борцов за это, прозванное «реалистическим», искусство.

Теперь эта эстетика уже кажется сама условной и, главным образом, — наивной. Но все явление Шаляпина исторически нам представляется теперь вполне старомодным. Он современник не нашего бурного двадцатого века и даже не того «охвостья девятнадцатого», которое дало нам Серебряный век русской поэзии и литературы и своего рода (хотя в условном смысле) золотой век русской философской мысли. Он — полный современник Мусоргского, и неспроста его гениальнейший образ создан на музыку Мусоргского. И его музыкальные вкусы тоже современны Мусоргскому.

Мне приходилось беседовать с ним не раз на тему о современном искусстве (в те годы новой современностью были ныне уже старые Вагнер, Скрябин, Дебюсси). Ко всем им он был глубоко равнодушен, порой враждебен, как не признавал и современной живописи и поэзии Серебряного века. Отчасти из-за этой архаичности всей художественной природы Шаляпина мне так и не удалось с ним сблизиться, хотя я вращался в кругу его родственников и вообще в том же кругу, где и он, — в русском артистическом мире. Мне не было о чем с ним говорить: вкусы наши в области искусства вообще были различны и совпадали только в отдельных деталях. И в области иных искусств его «настоящими» современниками были Репин и передвижники, старше его на полвека.

Но спасением для него было то, что опера вообще сама — искусство с чертами архаичности, и до нее еще не доходила в те годы ни одна новая струя: ей естественно было пройти с опозданием не хватавшие ей стадии художественного прогресса. В идее своего искусства Шаляпин был не чем иным, как своего рода «передвижником» в оперном искусстве. Этого звена не хватало развитию русской оперы — и Шаляпин дал это нехватавшее звено. Отсюда произошел его необычайный ассонанс с не столько передовыми слоями художественного мира (они в большинстве остались к его искусству бесконечно равнодушны), а с той широчайшей публикой, которая на пороге и в начале двадцатого века еще радостно кормилась художественными идеалами сороковых годов прошлого века.

Спасло его и то, что именно в применении к опере особенно ясным становится наивность эстетической теории художественного реализма. Абсолютный реализм не осуществим и в театре, а в опере и подавно — может быть дано и высказано только некоторое «приближение» к реальности. Самая основа оперы — пение — никак не уживается с реализмом. По самой природе оперное искусство — это сублимированный театр, не могущий избавиться от мелодраматизма и той приподнятости, которая, может быть, и не нуждается вовсе в уменьшении без ущерба для художественного эффекта.

Искусство Шаляпина по природе — мелодраматично. Это в полном смысле слова — «высокая мелодрама», его жизнь на сцене — это сублимация жизни, а не реальность, сублимация жеста и речи, переходящей в пение, которое в опере не может быть опущено без риска остаться без оперы. Смысл и значение Шаляпина в том, что он придал правдоподобность (все-таки «театральную» правдоподобность) и психологическую выразительность тем моментам оперного искусства, которые до него обычно пребывали на уровне рутины, трафарета и художественной бессмысленности и неправдоподобия. Его оперные образы впервые зажили на сцене хотя и театральной, но все же жизнью, перестали быть напряженными манекенами, испускающими пение.

Интересно, что его личные оперные симпатии шли всегда и неизменно к таким операм, где можно было отыскать и драматическое содержание, и психологический упор, где в действующем лице можно было найти нечто человеческое, а не только сказочное (даже его два Мефистофеля, в сущности, не черти и не дьяволы, а люди, умные и ядовитые).

Безусловно в связи с этим находится и его полное равнодушие к Вагнеру, действующие лица которого — более символы, нежели люди, даже когда они не являются богами, — но тут еще играла роль его чуждость и самой музыкальной ткани Вагнера, которая была ему, если так можно выразиться, «несовременна», не гармонировала с его архаизированным музыкальным восприятием.

Шаляпин был абсолютно «театральным существом», более того, «оперным существом» в мире той оперы, оперы театрально-психологической, которую он сам и создал. Он обладал способностью совершенно перевоплощаться в создаваемый им театрально-мелодраматический образ — он делался Годуновым, становился

Мефистофелем или Досифеем, и он находил музыкально-психологические интонации для каждого из них специфические и пронзительные.

Более того, у меня создавалось всегда впечатление, что и в жизни Шаляпин всегда оставался актером: он и в жизни играл всегда какую-то роль настолько, что так и оставалось неизвестным, что он за человек «в самом себе», без театра и без артистического перевоплощения. Я даже подозреваю, что его знаменитые «скандалы» с дирижерами и с певцами были, в сущности, артистическими выпадами, «жизненным виртуозничаньем» и экспромтами, вольной импровизацией совершенного художника.

Шаляпин, столько внесший в сокровищницу русской культуры, был, в сущности, человеком диким и <...> к культуре мало прикосновенным. У него было актерское нутро, но не было культуры. Он мог разыграть, и очень хорошо, культурного человека, сам оставаясь в каком-то неуязвимо пассивном плане... Тут же кстати отмечу, что вообще гениальность и культурность далеко не всегда уживаются вместе. Примером может быть хотя бы тот же Мусоргский, гениальный интуит, мысливший неясно и смутно и почти лишенный культуры. Люди, близко знавшие Шаляпина, знавшие его «интимно», мне говорили, что сам Шаляпин «в себе» был именно тот дикий и примитивный человек, каким он себя зарекомендовывал в своих скандалах и грубых выходках. Я же более склонен думать, что все его выходки были частью его артистического опыта: он «разыгрывал» скандалиста, как мог разыграть и аристократа (сам будучи, в сущности, плебеем), и дьявола, и глубоко верующего человека. На моих глазах в течение своего пребывания в советской России он с виртуозностью разыгрывал роль большевика, преданного власти, причем тут уже у меня нет сомнения, что это была одна из его обдуманных и великолепных ролей.

Таковыми же актами театрального темперамента были и его революционные выступления, и его знаменитое «коленипреклонение» пред <...> императором — в эти моменты он перевоплощался и действительно становился тем, что изображал, хотя бы это было не в театре, а в жизни [059]. Возможно, что настоящий и в особенности гениальный актер неминуемо становится <...> многоликим от частой практики и действительно совершенно растворяется сам в своей сущности, становится ничем, только носителем многообразных художественных величин. Как известно, средневековое общественное мнение именно на этом основании отказывало актерам в погребении внутри кладбищенской ограды, считая, что у них «утрачена личность» и даже «душа».

Часто приходилось слышать мнение, что Шаляпин, если бы не был певцом или если бы утратил голос, мог бы стать великим драматическим артистом. Я даже склонен подозревать, что он сам держался подобного взгляда. Но тут я с ним не согласен: при всех своих высоких драматических заслугах перед оперой (русской и мировой), при всем том сдвиге, который он произвел в опере в смысле ее «приближения к драматическому театру» — в смысле дарования ей драматической психологии и настоящего театрального жеста (а не оперного), — он все же органически оставался в области сублимированного, мелодраматического, приподнятого искусства, и я его не представляю себе в бытовом театре. Может быть, в трагедии сублимированного типа... и то маловероятно. Он слишком был сращен с пением, с оперой, с музыкальными, певческими нюансами — ему было бы сухо и узко в драме.

Косвенным доказательством служит его драматическая и почти что единственная в его карьере неудача с опытом фильма: он в нем («Дон-Кихот») оказался на чрезвычайно средней высоте, лишенный своего мощнейшего орудия — пения. На драматической сцене он был бы ненатурален: слишком приподнят, слишком склонен к подчеркиваниям. Ведь Шаляпин и в жизни говорил несколько «приподнятым» голосом. Все его «козыри»: тончайшие штрихи вокальной экспрессии, которым он побеждал аудиторию, могучий пафос трагизма — все органически срослось с музыкой, с ее строением, с ее законами и ее музыкальной экспрессией, столь отличной от драматической.

Интересно, что у Шаляпина совершенно отсутствовала та обычная «гордость певца», которая обычно выражается в любви к высоким и длинным нотам, которыми они обычно побеждают публику. Шаляпин этого не любил — у него была взамен несколько иная, более тонкая «гордость» и пристрастие. Он козырял и, если угодно, даже кокетничал не высокими и длинными нотами (которыми он, кстати сказать, превосходно владел), а... паузами, этими знаменитыми и незабываемыми шаляпинскими паузами, напряженными и долгими, которые заставляли замирать театр. Надо признать, что он порой ими даже и злоупотреблял, иной раз в ущерб музыкальной ткани оперы, разрушая непрерывность течения. Обычно именно эти паузы были причиной его конфликтов и скандалов с дирижерами, стоявшими на страже музыкальных интересов оперы. В

большинстве случаев, по моим впечатлениям, дирижеры были правы (среди них были и такие большие музыканты, как Рахманинов и Купер). Но у всех великих людей — и в особенности у великих певцов — бывают капризы, которые можно им простить. Повидимому, Шаляпину доставляло удовольствие то ощущение своей власти над публикой, которое он во время этих пауз испытывал.

В принципе же надо признать, что эти огромные паузы представляют одну из гениальных интуиции шаляпинской музыкальной экспрессии. Он их применял даже и вне оперной сцены — при исполнении камерном, когда он пел романсы, причем тут было то же самое явление, как у Рахманинова: даже музыкально слабые произведения, озаренные светом его вокальной техники и его несравненного умения владеть звуковой экспрессией, начинали казаться гениальными, равными лучшим вдохновениям Шуберта или Чайковского. Нехватавшую этим произведениям талантливость он с избытком дополнял своей гениальностью, совершенно их преображая.

Чувствуя себя (не без основания) полноправным хозяином своей музыкально-экспрессивной области, он нередко покушался и на текст даже гениальных произведений. Так, он властно уничтожил всю музыкально-звуковую часть в знаменитой сцене Бориса, заменив ее мелодекламацией [060]. А между тем эта часть «Бориса» была особенно ценна самим Мусоргским, который полагал, что ему удалось тут перенести на музыкальные звуки речевые интонации. Опять-таки я полагаю, что Шаляпин и тут был прав: в сущности, своей цели Мусоргский не достиг, его подражания речевым интонациям не дают впечатления музыкального мелоса, но и не становятся экспрессивной речью, а остаются где-то посередине, в сущности связывая экспрессию.

Шаляпин был прав, заменив этот эпизод простой декламацией под музыку, где драматически одаренный артист по крайней мере свободен в своей экспрессии. Он показал тут большее понимание сущности речи и музыки и их различия, чем Мусоргский, преследовавший тут излюбленную им идею «омузыкаленной речи». Он понял своей интуицией, что «омузыкаленная речь», в сущности, недостаточно выразительна, искусственна.

Под конец своей могучей жизни Шаляпин несколько сдал с точки зрения мощности своего голоса. Но все-таки голоса у него было более нежели достаточно. Владение же этим голосом и миром экспрессии у него не только не уменьшилось, но даже окрепло.

Тем не менее в последние годы жизни что-то стало происходить с его музыкальным вкусом. Он стал прибегать к сомнительным внешним эффектам, которых ранее целомудренно и строго избегал. Думаю, что тут сыграла свою роль «американская» атмосфера и вкусы. В особенности это проявилось в области камерного, концертного пения, где он не имел вокруг себя вдохновляющей атмосферы театра и оркестра и почему-то начал иметь тенденцию вводить в концертное пение жестякуюляцию и мимику в чрезмерной порции. Тут, конечно, сказались именно то отсутствие культурного фундамента в его художественном воспитании, которое раньше, в эпоху его молодости, парализовалось живой интуицией гения.

Яркость гениальности безусловно к концу его жизни ослабла — это видно и по его последним творениям, — мастерство же осталось в полной мере, но уже не могло руководиться культурой вкуса.

Можно сказать, что кульминация его сценически музыкального творчества падает на первое десятилетие нашего века. Тогда были созданы его лучшие образы. Эпоха революции, большевизма и эмиграции была уже медленным, постепенным увяданием. Творчески он успел сделать все что мог, и это сделанное — огромно.

Благодаря тем техническим достижениям, которые теперь принято бранить и проклинать, мы и до сих пор можем слушать «живого» Шаляпина в дисках и поучаться у него. В прежние времена от оперного певца, как бы гениален он ни был, после смерти оставались только имя да воспоминания современников.

ИЗ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОШЛОГО

СТАРЫЙ РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР

Русский музыкальный мир как художественно-социальное явление представляется — если смотреть на него беспристрастно — чрезвычайно молодым. В начале прошлого века его еще вовсе не было: были отдельные музыкальные кружки — музыкальной жизни как таковой еще не образовалось. Она родилась только с основания консерваторий, и нет

никакого сомнения, что в этом новорожденном музыкальном мире наблюдался очень значительный процент *иностранцев*: итальянцев, немцев (российского гражданства и германских подданных), чехов, французов, швейцарцев. Достаточно привести несколько фамилий, чтобы увидеть, до какой степени русский музыкальный мир *культурно* питался соками Европы, — и это положение вовсе не было исчерпано и уничтожено даже до последних дней империи. Равным образом и музыкально-техническое обслуживание музыки — профессии издателей музыки, настройщиков, инструментальных мастеров, преподавателей и профессоров — все это до самой революции и даже и *после* революции обслуживалось людьми иностранных фамилий (вспомним всем известные в России музыкальные «имена»: Дюбюк, Фильд, Главач, Штраус, Фитингоф, Гржимали, Конюс, Витачек, Юргенсон, Иогансен, Ауэр, фон Глен, Катуар, Гедике, Грубер, Дидерихс — можно сказать, что этот музыкальный «русский» мир был действительно чем-то вроде музыкального интернационала, в котором русских фамилий было явное меньшинство). Музыкальные меценаты и жертвователи тоже в значительной мере оказывались с иностранными фамилиями (как, например, фон Мекк, фон Дервиз). Неудивительно и естественно, что музыкальные вкусы в известной мере были окрашены в западноевропейские цвета и общая тенденция вкусов была скорее консервативной или даже ретроградной, чем передовой: нельзя не помнить, что признание таких композиторов, как Мусоргский, Римский-Корсаков, Скрябин, происходило со значительным запозданием и окончательно произошло (именно в России) только к началу нашего века.

Как иной «спецификум» нашего юного музыкального мира надо отметить и то, что если быть строго беспристрастным, то надо признать, что до последних годов прошлого века самое «музыкальное исполнение» (фортепиано, скрипка, виолончель, камерный ансамбль, оркестр) было вовсе не на высоте. Основатель русских консерваторий Антон Рубинштейн (заслуги которого неоспоримы), тем не менее, привил русским пианистам и дирижерам некоторую небрежность игры как общий стиль. Я хорошо помню мои отроческие впечатления от квартетных выступлений Квартета Русского музыкального общества; это было исполнение отнюдь не на высоте: с неустойчивой интонацией, несыгранностью — у меня даже создалось мнение, что камерное исполнение и не может быть иным как «фальшивым». Приблизительно то же впечатление было и от оркестровых исполнений: создавалась звучность вязкая, без всяких тонких нюансов; русские дирижеры почти все были тогда (включая и бр. Рубинштейнов) только «приблизительными» исполнителями.

Огромным переворотом в музыкальном мире было появление нескольких заграничных гастролеров: Иосифа Гофмана — в области фортепиано, т. н. Чешского квартета (Гофман, Сук, Недбал и Виган) и в оркестровой области — Артура Никита. Эти три явления были настоящими *событиями* в русском музыкальном мире, ибо впервые наши столицы — Петербург и Москва, а за ними и главнейшие города провинции услышали *настоящее* исполнение, тщательное, продуманное и выработанное, без фальшивых нот: это было настоящим музыкальным откровением. Вспомним, что это было уже в 1895 году. На склоне своих лет маститый Антон Рубинштейн сам признал Гофмана своим «преемником». Напомню при этом, что по стилю игры Гофман был скорее «антитезой» Рубинштейна: в противоположность рубинштейновской стихийности и «гениальной», но все-таки небрежности — Гофман представлял собою пианиста скорее аккуратного, точного и всегда одинакового [061]. Результатом этих событий было значительное и резкое улучшение музыкальной «продукции» консерваторий: все как-то подтянулось, перестали небрежничать и «гениальничать» — и качество исполнения очень заметно возросло, и сразу как-то поднялись требования на музыкальную продукцию, и Россия стала и сама производить уже настоящих, а не приблизительных исполнителей. Именно в эти года появляются такие артисты, как Оленина-д'Альгейм, Купер, Кусевицкий, Рахманинов, в которых темперамент не парализовал тщательности и тонкости игры. В эти переломные для русского музыкального мира годы создалось настоящее, одновременно и глубокое и серьезное и *тщательное* исполнение и его культура.

Одновременно Россия стала догонять Европу и в своих «вкусах» в области музыки. Эпоха «гениального дилетантизма» кончилась. Русский музыкальный мир оживился и как бы проснулся. Это проявилось между прочим и в том, что процентное отношение людей «русского происхождения» стало увеличиваться: музыкальный мир перестал быть коллекцией иностранцев. Композиторы и раньше уже к этому стремились. Это оживление и рост музыкальной культуры продолжался интенсивно до самой революции, когда строение не только музыкального мира России, но и всей России встретилось с

политическим экспериментом, который, видимо, вновь задержал нормальное развитие, причем музыкальный мир, как наиболее чувствительный, от этого эксперимента, по всей вероятности, пострадал наиболее и именно в той области, которая была в нем наиболее сильна в прошлом, — в музыкальном творчестве.

Старый же музыкальный мир мне ныне представляется неким «островом блаженных», несмотря на то, что в нем все же кипели страсти, несогласия, взаимная враждебность и «партийность» в искусстве. Можно сказать, что он был накануне огромного расцвета, когда грянула война со всеми ее последствиями.

Я еще помню дирижеров старинного стиля, которые дирижировали, обративши лицо «к публике» (это был старомодный жест вежливости) [062]. Помню и пианистов (в том числе моего профессора П. Ю. Шлецера, который при своих, уже редких, выступлениях неизменно клал батистовый платочек на рояль рядом и смотрел на публику сладкими глазами): это все были пережитки старого «салонного» стиля. Этот «салонный» стиль исчез уже к рубежу столетий окончательно.

Старый русский музыкальный мир был не очень многочислен, даже считая и «пассивных» музыкантов, т. е. слушателей. Их количество легко подсчитать, приняв во внимание, что музыкальные выступления ограничивались всего тремя залами в двух столицах и двумя оперными театрами, в которых было в общем не более 4000 мест. Провинция давала еще дополнительных мест не более 3000. Весь русский музыкальный мир, и активный, и пассивный, вряд ли превышал 10000 — это и была численность музыкального мира вместе с меценатами, которые представляли его необходимую часть, ибо приходится признать, что русский музыкальный мир, как и другие музыкальные миры, вообще «паразитировал» на теле русской буржуазии, которая ко второй половине прошлого века заменила прежнюю, аристократическую меценатию, которая уже экономически померкла. Я думаю, что не ошибусь, сказав, что одна из главных причин ослабления творческого пульса русских композиторов, наблюдаемого в России начиная с водворения советской власти <...> заключалась именно в том, что вместе с революцией он утратил тот субстрат, на котором «паразитировал»; революция смысла дочиста буржуазию всякую, в том числе и «просвещенную» <...> — советское же государство родилось в нищенском состоянии и было в известной степени *вынуждено* играть роль меценатов, что было, в сущности, вовсе не по карману новорожденному политическому строю. Надо помнить, что прежнее русское государство довольно скупой отзывалось на музыкальные нужды и предпочитало предоставлять меценатские жесты нарождающейся буржуазии. Русские композиторы, которые *никогда* не зарабатывали много денег, оказались в наименее выгодных условиях.

Русский музыкальный «досоветский» мир был немногочислен, как я уже сказал. Но он, надо ему отдать справедливость, был и не очень дружен между собой: он распался на отдельные «враждующие кланы», причем вражда этих кланов была не столько принципиальной и порожденной различием музыкальных вкусов, сколько личной. В известном смысле это была война конкурентов. Многие явления взаимной вражды объяснялись враждебными отношениями между «меценатами», от которых зависели музыканты. Картина была очень сложная и путаная, и только известное русское добродушие как-то сглаживало антипатии внутри этого мира. Аналогичные явления были и в области других искусств... В Москве один из главных пунктов враждебности была конкуренция консерватории и филармонии [063]. Конкуренция отчасти тоже шла из-за меценатов: консерватория «сосала» Протопоповых как меценатов, филармония — Ушковых и Кузнецовых. Но в самой консерватории были две враждующие партии: «сторонников Сафонова» и «сторонников Танеева». Когда появился Кусевицкий, построивший свою карьеру на богатстве Ушковых, то и консерватория, и филармония оказались с ним во враждебных отношениях. Это были «московские» бытовые дразги. В Петербурге было много аналогичного, но вообще, надо заметить, петербургский и московский музыкальные миры в известной степени были тоже враждебны между собой: тут была известная конкуренция за «первенство»; в общем Питер больше проявлял антипатии к москвичам, нежели Москва к питерцам. Лицу, не знавшему всю сложность этих отношений, было чрезвычайно трудно в них разобраться. Интересно, что революция почти не изменила ничего в этих взаимоотношениях — видимо, корни их лежали даже глубже политических причин [064]. Когда произошла революция, то музыкальный мир реагировал на нее несравнимо менее враждебно, чем миры литературный и художественный: это объясняется отчасти тем, что политически большинство музыкантов были совершенно невинны, чего нельзя сказать ни про литераторов, ни про поэтов. Тем не менее из прежнего музыкального мира <...> Россию (уже советскую) покинули не

менее шестидесяти композиторов и исполнителей, в том числе ряд «ведущих» имен, как Глазунов, Черепнин, Прокофьев, Метнер, Рахманинов.

АБИССИНСКИЙ МАЭСТРО АЛЕКСАНДР ЛАЗАРЕВ

Любопытной и оригинальной фигурой русского музыкального прошлого является композитор Лазарев, родившийся в Уфе 14 февраля 1819 года (по старому стилю), — дата его смерти мне неизвестна, но во всяком случае она была не позже 1870 года. Его прозвище «абиссинский маэстро» основано на том, что он некоторое время жил в Абиссинии и претендовал на глубокие познания в области нравов и жизни этой страны. В русской музыкальной жизни он появился в пятидесятых годах прошлого века, выступал как композитор и дирижер, причем в программах он исполнял исключительно произведения Бетховена и свои собственные. Его известность главным образом базировалась на больших скандалах, которыми всегда кончались его выступления: публика и критика были равно к нему враждебны. Известность его была довольно широка, но она имела скорее характер курьеза. Он давал концерты с широкими рекламными, которые в те времена (да, пожалуй, и до сих пор) в России приняты не были: русская публика и музыканты были очень серьезны, и реклама «морально» позволялась только для искусства «легкого» и увеселительного. Искусство же Лазарева было ультрасерьезным. Он писал музыку на библейские сюжеты: «Смерть Олоферна», «Сотворение мира», «Страшный суд» и т. п. Это было по форме нечто вроде генделевских ораторий или рубинштейновских «опер-ораторий» («Христос», «Вавилонское столпотворение» и др.)

Видимо обладая известными средствами, Лазарев много путешествовал, концертировал не только в России, но и за границей (в Германии). Его музыкальная карьера прервалась после того, как русский музыкальный критик и композитор Серов (автор опер «Рогнеда» и «Вражья сила» и отец известного художника), возмущенный музыкой Лазарева, которая пришлась ему не по вкусу, и той шумной рекламой, которую он предпосылал своим концертам (всегда

с портретами Лазарева и... Бетховена) [065], не бросил в него во время концерта... подушкой со своего кресла. Публика присоединилась к критике и устроила бедному композитору-дирижеру кошачий концерт, вынудив его спастись за кулисы. За это Серов был оштрафован на 25 рублей.

Теперь все это — уже далекое и наивное прошлое. Теперь можно объективно отнестись и к самому Лазареву, который был, конечно, дилетант в композиции, но ведь тогда и другие и даже гениальные композиторы были тоже дилетантами и даже гордились этим. <...> В те годы, когда только зарождалось исполнение серьезной музыки для «публики», когда консерваторий не было, Рубинштейн только начинал свою просветительскую музыкальную карьеру (считая и свои публичные концерты) — и публика только начинала привыкать к концертам, ибо раньше она не выходила из дворцов вельмож и помещичьих усадеб, — имя Бетховена было совершенно неизвестно: он считался «новатором», и даже опасным новатором. <...> Идея о том, что, возможно, музыка Лазарева была несправедливо охаяна публикой и критикой тогдашнего времени, что, возможно, он не был лишен причуд, свойственных часто композиторам и писателям, — довольно давно возникла у меня. Именно поэтому я решил посмотреть сам на его произведения, которые хранились (тогда) в Публичной библиотеке в Санкт - Петербурге, и в начале нашего века осуществил это намерение. К моему удивлению, музыка Лазарева вовсе не оказалась музыкальным бредом или нелепицей, как составилось мнение в музыкальных кругах. Это оказалось музыкой вполне грамотной, несколько устарелого стиля, скорее приближающейся к музыке к эпохе Баха - Генделя - Глюка, чем к музыке той эпохи, когда подвизался Лазарев (пятидесятые годы прошлого века), довольно старомодно оркестрованной и, может быть, несколько тусклой, но вполне приемлемой и, между прочим, менее дилетантской, чем оперы самого критика — Серова. Конечно, это ни в какой мере не гениальные произведения, но вполне приемлемые. Неудача Лазарева у критики (у Серова) был, по-видимому, продиктован тем, что Серов был убежденным сторонником национальной линии музыкального творчества в России — и он не нашел ее в произведениях Лазарева. Возможно, что и сами сочинения были поданы автором не в надлежащем виде: он мог оказаться плохим дирижером, что очень вероятно, потому что хороших дирижеров в те годы у России не было: они появились только к концу века, а Россия довольствовалась иностранными дирижерами.

Таким образом, весьма вероятно, что в этом историческом инциденте вышло

недоразумение: Лазарев вовсе не оказался музыкальным неучем и нахалом — а, по-видимому, вполне серьезным человеком, хотя и не без странностей, и его «случай» требовал бы «пересмотра его дела». <...>

В. САФОНОВ

В старом московском музыкальном мире Василий Ильич Сафонов был чрезвычайно красочной фигурой. На директорском троне консерватории пришел на смену Танееву — превосходному музыканту, но «никакому» администратору. А консерватория росла — она уже не была тем полусемейным учреждением, как при Николае Рубинштейне, — она требовала твердой и умелой хозяйственной и административной руки для ведения своих дел. В 1888 году Танеев, востосковав по уединенной жизни в творчестве и музыкальным исследованиям, сам удалился с поста директора — и сам предложил Сафонова как подходящего, по его мнению, преемника.

В сущности, выбор был правилен: Сафонов — превосходный музыкант — ученик знаменитого Брассена и Лешетицкого — воспитанник Александровского лицея, женатый на дочери министра финансов Вышнеградского, — был незаменимый, чрезвычайно энергичный (порой даже чересчур), прирожденный администратор. Другим кандидатом был А. И. Зилоти, первоклассный пианист, ученик Листа, человек тоже независимый. Эта кандидатура поддерживалась очень многими, в том числе почти всей старой рубинштейновской «гвардией»: Чайковским, Зверевым и др. Сафонов одержал верх, но как-то «против воли», по рассуждению ума, но не по сердцу. Против Зилоти была его молодость — ему было всего двадцать пять лет; за Сафонова была его зрелость и связи. Танеев, способствуя выборам Сафонова, не учел размеров диктаторских инстинктов Сафонова. Почти немедленно по «воцарении» Сафонова Танеев перешел в оппозицию и в ней пребывал все время, причем конфликты между ними имели часто длительный и тяжелый характер.

Сафонов был из терских казаков. Коренастый, несколько приземистый, очень смуглый, очень черный, с пронзительными черными глазами, очень властный, порой самодурный. Нет сомнения, что в семью музыкантов «старой рубинштейновской гвардии» он вошел как некое инородное тело. Консерваторские студенты сложили про него песенку, которая начиналась:

Казак терский,
Зять министерский...

Дальше я не помню. Но его «казачество» в нем сильно сказывалось. Он был странной смесью очень тонкой культуры и очень большой грубости. У него была очень резкая манера обращения, но в сущности он был чрезвычайно добрый и добродушный человек. Выругает непристойно, а потом поцелует и ласково поговорит. В нем, в противоположность Танееву, формалисту и законнику, не было никакого формализма; был безусловно принцип — «чего моя нога хочет». Но надо признать, что обычно «нога хотела» хорошего и нужного.

У него было очень тонкое и по тому времени очень передовое музыкальное понимание. Помню детское воспоминание: Эрмансдёрфер дирижирует «Полетом валькирий» Вагнера, который тогда с легкой руки «Петра Ильича» и Танеева считался чем-то вроде музыкального антихриста, а Сафонов говорит мне, тогда двенадцатилетнему:

— Это превосходная музыка, но не надо ею отравляться.

Он был ценителем Брамса в те годы, когда (опять с легкой руки тех же Петра Ильича и Сергея Ивановича) он был объявлен «немецкой колбасой». Это Сафонов «открыл» и выдвинул своего ученика Скрябина, усмотрев в нем композитора. Ум его был острый и блестящий. Был великим любителем острословия, всяческих стихотворных экспромтов и эпиграмм: они рождались у него самопроизвольно и обходили всю музыкальную Москву. Когда Шостаковский, директор Филармонического училища, конкурировавшего с консерваторией, стал дирижировать оркестром, Сафонов сочинил по этому поводу эпиграмму:

Дирижер ты жалкий,
Борода мочалкой.
Не тебе бы палку,

А тебя бы палкой.

Это было не очень деликатно и тонко, но москвичам понравилось.

После исполнения Первой симфонии Скрябина — своего протезе — Сафонов за ужином прочел импровизацию — акростих:

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

Сафонов особенно гордился этим «ъ-монахом». Мне же впоследствии казалось удивительным, что он уже тогда провидел в своем ученике его будущий уклон в мистицизм.

Помню некоторые его другие шуточные экспромты на тогдашних «молодых» композиторов:

Муза Аренского
Не выходит из погреба ренского.
От вдохновений Танеева
Завыли псы на дворе его.
Звуки Глазунова
Уху дики, хоть глазу новы.
А от музыки Корещенки
Сбесились на дворе щенки.

(Историческая справка: Танееву было тогда тридцать четыре года, Аренскому — двадцать девять, Глазунову — двадцать четыре, Корещенко же был совсем молодой музыкант, в те годы подававший надежды. Рахманинов и Скрябин еще вовсе не котировались на музыкальной бирже.)

Другой экспромт был произнесен на ужине в честь отъезжавшего в Алжир одного прославленного фельетониста.

Фельетонист, во лжи речист,
От моря стал в Алжире чист.

Нередко его остроты и шутки бывали грубоваты. Ученики его боялись, но в общем любили. Либеральную часть профессуры (она же «рубинштейновская») — возмущали его автократические замашки, его полное игнорирование консерваторского устава, лишь частично оправдываемое его энергией, и оппозиция всегда только и ждала случая, чтобы сделать ему очередную, как он выражался, «пакость». Зачинщиком этих «пакостей» бывал обычно мой профессор С. И. Танеев, обладавший темпераментом оппозиционера и полным «комплексом либерала». Сцены в консерваторском правлении бывали подчас тяжелые, но несмотря на всю танеевскую ядовитость и замысловатую юридическую тонкость (покойный Танеев был, как говорится, большой «крючок») — победа фактически оставалась за энергичным Сафоновым, который имел слишком много заслуг перед консерваторией. Как-никак это благодаря ему консерватория обзавелась огромным собственным домом, приспособленным к ее нуждам, огромным органом, в ту эпоху вторым по размерам в мире, ставить который приезжал знаменитый органист Видор. Он умел привлекать жертвователей и доставать капиталы. Думаю, что и своих собственных денег он немало ухлопал на «свою консерваторию», и ему было простительно ощущать ее «собственностью».

Вследствие своего самодурного характера он был в натянутых отношениях со многими музыкантами, в том числе с Рахманиновым, Конюсом. У Г. Э. Конюса было с ним столкновение, о котором (не без содействия Танеева) вскоре заговорили в публике и даже в печати [066]. В результате Сафонов получил, как тогда выражались, «бенефис»: в очередном симфоническом концерте, которым он дирижировал, публика (т. е.

преимущественно консерваторская молодежь) встретила его улюлюканьем и свистом, с которым боролись столь же яростные аплодисменты «симфонистов». Я хорошо помню тогда маленькую фигуру Скрябина (просафониста), демонстративно аплодировавшего, и Ю. Померанцева (впоследствии дирижера), который <вышел> «из нейтралитета» и оглушительно аплодировал и не менее оглушительно свистал. Сафонов, бледный как полотно, нашел в себе достаточно присутствия духа, чтобы выдержать эту «овацию» и потом начать концерт.

Обхождение его с учениками «в массе» (а не в индивидуальном порядке) отличалось грубостью. Оркестрантов он приводил в ярость. Почти на каждой симфонической репетиции бывали слезы, скандалы. Иногда эти инциденты были и горьки и смешны, потому что Сафонову и в грубости часто не изменяло остроумие. Помню такой эпизод на симфонической репетиции с хором.

Сафонов внезапно останавливает хор.

— Вы в каком тоне поете, коровы?!

Робкие голоса из хора отвечают:

— В Ас-дур...

— Ну послушаем вас, *дур*, — примирительным тоном говорит Сафонов при всеобщем хохоте [067].

Я лично с ним все время был в добрых отношениях. Остался и тогда, когда в 1905 году — в революционный год — трон сафоновский заколебался. Сафонов, казак по крови, сын генерала, александровский лицеист по воспитанию, был густо монархических убеждений, в сущности, был настоящий «черносотенец». А тогда общая атмосфера была отнюдь не благоприятна черносотенству. Во всех учебных заведениях прокатилась волна беспорядков, в частности в консерватории учащиеся требовали автономии и отставки «реакционера» Сафонова. В тот год его авторитет пошатнулся: его перестали бояться. В моей памяти встает картина одного из последних дней его директорства. Сафонов, бледный и трясущийся, отступает перед толпой революционных учащихся и скрывается за дверь своего директорского кабинета. Кажется, в тот же день он подал в отставку, причем по старой диктаторской привычке и вопреки всяким уставам «назначил» своим преемником М. М. Ипполитова-Иванова, что вызвало очередной и последний выпад со стороны Танеева, который со своей мягкой ядовитостью немедленно указал на «неконституционность» такого поступка. Но Сафонову в эту минуту было не до конституционности. Он очень резко оборвал Танеева и даже как-то «вытеснял» его из зала заседания. В итоге получились две отставки — Танеева и Сафонова: враги покинули консерваторию, столь дорогую им обоим, в один день.

Можно сказать, однако, что оба «врага» выиграли от этой последней ссоры. Перестав быть директором консерватории — Сафонов начал свою блестящую и уже не московскую, а мировую карьеру дирижера. А Танеев, покинув окончательно консерваторию, всецело отдался своей композиции и своим теоретическим трудам.

Сафонов, уже в бытность директором выработавший в себе дирижерскую технику, быстро вышел в первые ряды дирижеров того времени. Можно сказать, что он был первым крупным и настоящим дирижером «русского производства». Наши великие и просто крупные музыканты не были с этой точки зрения удачливы: Рубинштейн, Балакирев, Римский-Корсаков, Танеев, Чайковский, Глазунов были, в сущности, слабыми вождями оркестров. Чайковский, как известно, провалил под собственным управлением все свои симфонии: крупнейшие дирижеры, подвизавшиеся в России того времени, были чехами (Направник, Главач, Сук), Э. Купер и Кусевицкий еще не выступали, Рахманинов только оперялся. У Сафонова было много данных стать отличным дирижером: прекрасная музыкальность и музыкальная культура, самобытность, наличие своей индивидуальности, даже та доля грубости, которая почти неминуема у дирижера, существо которого в такой же мере художественное, как и административное. Сафонов уехал за границу, где составил себе имя главным образом исполнением Чайковского и классиков.

Он изобрел в эти годы свою систему (впрочем, не привившуюся) «дирижирования без палочки» — рукой.

— Зачем мне палочка, — говорил он, — когда у меня на двух руках десять палочек?

На почве этих «палочек» я с ним и «повздорил»: когда он вернулся в Россию и дирижировал концертом из произведений Рихарда Штрауса и Чайковского, я — тогда уже музыкальный критик — имел неосторожность высказаться об его системе дирижирования так: «Дирижируя кукишем — не станешь Никишем».

Он горько на меня обиделся и два года не кланялся, а потом, будучи, в сущности

очень отходчивым и добродушным человеком, сам пришел мириться. Он прекрасно понимал, что и сам очень часто бывал грешен в подобных остротах. В это время он много носился с другим своим «изобретением» — гимнастикой пальцев для пианистов. Гимнастика эта, которая, по его словам, заменяла все экзерсисы, состояла в последовательном продевании большого пальца между всеми остальными [068]. Показав мне этот свой экзерсис, он немедленно сказал мне:

— Я уже знаю, что вы скажете: что и тут Сафонов не может обойтись без «кукишей»...

В эти годы (это было уже во время войны) он просил меня сотрудничать с ним в постановке «Прометея» Скрябина в московском Большом театре «со световой симфонией», как полагалось по мысли Скрябина. Партия «света» была записана Скрябиным условным шифром, который был известен только немногим друзьям — в том числе и мне. Кроме того, у меня была партитура «Прометея» с собственноручными указаниями композитора о том, как он представлял себе эту «симфонию светов» [069]. Скрябина уже тогда не было в живых, и все данные о его замысле исчерпывались этими материалами. Самая идея постановки «Прометея» со «светом» принадлежала, впрочем, не Сафонову, а комитету оркестрантов Большого театра. По правде сказать, большого толку из этого опыта не вышло, и не по вине Сафонова, а по вине Скрябина, который, в сущности, «недосочинил» своей световой симфонии. Партию фортепиано исполняла В. И. Скрябина — первая жена композитора, Сафонов, все время выдвигавший и поощрявший Скрябина в первый этап его творчества, потом резко с ним разошелся не на музыкальной почве, а, как это ни странно, на «семейной». Консерватор в политике, он и в жизни был сторонником твердых устоев и потому никак не мог примириться с тем, что Скрябин покинул свою первую жену и сошелся с Т. Ф. Шлецер. И с тех пор он стал демонстративно протезировать В. И. Скрябиной как пианистке. При жизни Скрябина все эти житейские узоры беспрерывно злили самого Скрябина, и бывшие друзья стали врагами.

Со дней революции я не встречался более с Сафоновым, знал, что он уехал на Кавказ. Умер он уже при большевиках. Смерть этого крупного человека, прекрасного музыканта, педагога и одного из лучших русских дирижеров в те дни прошла как-то незамеченной.

ДЕТСКИЙ ОРКЕСТР А. ЭРАРСКОГО

В старой музыкальной России было всегда много интересных начинаний, обычно исходивших из частной инициативы. Обычно они вызывали большой интерес в музыкальном мире и немедленно получали моральную поддержку видных музыкантов, а порой и материальную помощь. Я сейчас хочу вспомнить одно из подобных начинаний, именно Детский оркестр Эрарского, образовавшийся в Москве в восьмидесятых годах прошлого века. Я имел к нему отношение, потому что был одним из его участников — это было еще в годы моего детства.

Сам Анатолий Александрович Эрарский — преподаватель московского Синодального училища — был очень интересной фигурой. По-видимому, он происходил из духовного звания (судя по фамилии и по его карьере) — он был раньше певчим, потом настройщиком и тапером, с трудом выбился в верхние ряды музыкального мира так успешно, что его уважали и ценили такие люди, как С. Танеев (который именно и поместил меня, как и других своих учеников. моего брата, Б. Л. Сабанеева, впоследствии профессора органа в Московской консерватории, Ю. Померанцева, впоследствии дирижера, и многих детей из русской музыкальной интеллигенции, которые в те годы и составляли московский музыкальный мир). Уважали и ценили его и Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин (в те годы еще живой), Аренский, Антон Рубинштейн... С. Танеев делал ему энергичную пропаганду его идеи — устроить оркестр из детей примерно до четырнадцатилетнего возраста.

Возникновение этого оркестра, по-видимому, надо отнести к 1885 году [070]. Сам Анат. Ал. Эрарский был, в сущности, очень культурным и образованным музыкантом и притом чрезвычайно передовым: в те годы он единственный в Москве был рьяным поклонником Мусоргского, которого не признавали в те годы даже высокие авторитеты русского музыкального мира (в том числе Рубинштейны, оба брата, Чайковский, Аренский).

Эрарский не только организовал оркестр из детей, но и построил (лично сам) для своих маленьких оркестрантов специальные инструменты, которые по тембрам подражали оркестровым «духовым» инструментам (флейтам, кларнетам, гобоям, трубам). Все эти

инструменты он конструировал в виде небольших органчиков с клавиатурами, так что дети, умевшие играть обычно только на фортепиано, легко могли выучиться играть и на этих инструментах, которые носили названия, им же изобретенные и порой забавные: так, органчик с тембром флейты назывался «дудофоном», другой с тембром кларнета — «кларинофоном». Все свои личные деньги Эрарский тратил на эти конструкции.

А помимо того он перелагал и оркестровал для своего Детского оркестра произведения разных композиторов, преимущественно русских: Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Бородина, Кюи, Рубинштейна. Партии скрипок в оркестре играли преимущественно ученики Синодального училища, в помещении которого производились и репетиции и концерты Детского оркестра. Помещение ему, конечно, давалось даром, ибо директор Синодального училища С. Смоленский был одним из ревностных поклонников идеи детского оркестра. Но были скрипачи - дети и со стороны, хотя они были в меньшинстве.

Оркестр пользовался большой популярностью, и его слава выходила за пределы Москвы. Эрарский, прирожденный педагог, любил возиться с детьми, дети его обожали, он всех их называл — трогательно — «детками» и «деточками».

Когда П. И. Чайковский бывал в Москве, он всегда приходил навестить Детский оркестр, который всегда ему играл его сочинения в оркестровке Эрарского, причем, конечно, юные оркестранты здорово трусили. Один раз П. И. Чайковский даже сам решил продирижировать одной своей вещью (помню — это была «Песня без слов» из известного его сборника для фортепиано). Танеев тоже, приходя навестить оркестр, почти всегда играл сам для «детей»: помню его исполнение Сонаты «квази уна фантазия» Бетховена. Помню и то благоговение, с которым всегда встречали дети и Танеева, и Чайковского, и Рубинштейна (Антоня, который тогда еще был жив).

С. Танеев решил написать для оркестра симфонию и написал ее даже, но вышло небольшое недоразумение. Танеев, расспросив точно Эрарского, каков состав оркестра, не догадался, что трубы, которые были в оркестре, были миниатюрные «детские» трубы, и они не могли выполнить роль настоящих труб, за которых их принял Танеев. Симфония была написана, но исполнение пришлось отложить — до постройки усовершенствованных труб «с клавиатурой» подобно «дудофонам». Но я до сих пор помню «менуэт» из этой симфонии, написанный строго в «моцартовском» стиле.

К сожалению. Детский оркестр не мог просуществовать долго: во-первых, его состав был текуч, дети вырастали, поступали в школы и не могли отдавать свое время оркестру. Несмотря на то, что такие композиторы, как Аренский, Корещенко, охотно сами писали пьесы для этого оркестра, он начал хиреть с 1893 года. Но самый большой удар нанес ему сам Эрарский: он заболел психическим расстройством в 1893 году и был отвезен в Преображенскую больницу, где через два года скончался в 1895 году [071]. Все инструменты, им созданные, хранились с тех пор в Синодальном училище, но самый оркестр так и не смог возродиться.

А между прочим это была превосходная школа ансамбля и музыкального вкуса для детей, но нужен был именно такой самоотверженный человек, каким был Эрарский, чтобы возродить это начинание, а такового не оказалось. Я знаю, что эти инструменты еще были все целы, когда я уезжал из России в 1926 году, но с тех пор многие годы утекли и, насколько я знаю, даже самое Синодальное училище, повидимому, уже не существует: его последним директором был А. Кастальский, который был прекрасный церковный композитор и отличный музыкант вообще, но он, бедный, так перепутался большевиков, что из композитора «религиозного» обратился в композитора «антирелигиозного» и стал писать в церковном же стиле, но на «атеистические» и обычно грубо издевательские тексты. Впрочем, надо заметить в его оправдание, что он всегда был очень склонен и раньше к политической «левизне» и даже сразу записался в «партию» [072].

Так что ныне судьба этих инструментов — детищ Эрарского — остается неизвестной: возможно, что их поместили в какой-нибудь музей. А в сущности, идея Эрарского, как идея педагогическая, могла бы быть совершенно спокойно применена и к «пролетарским детям» и возможно, что была бы даже для них увлекательна. Но там своя логика и свои соображения.

ПЕРВЫЙ ФОНОГРАФ

Это происходило в 1893 году. Незадолго перед этим в Соединенных Штатах Эдисон изобрел инструмент, ставший ныне чем-то вполне заурядным и обыкновенным, — фонограф. Тогда же это был предмет удивления и даже порой и суеверия. В Москве — на

Кузнецком Мосту — в те времена был магазин велосипедов, пишущих машинок (которые тоже только тогда начали появляться) и иных подобных приборов. Владельцем его был Юлий Иванович Блок — не имевший никакого отношения к тогда еще не известному поэту Блоку, но имевший отношение к московскому музыкальному миру: он был большой меломан, постоянный посетитель симфонических концертов, где у него были постоянные места рядом с С. И. Танеевым и графиней Софьей Андреевной Толстой <...>.

Вот раз к нам является Танеев, как всегда «по-московски» неожиданно. без всяких предупреждений (в те времена в Москве было так принято почти повсюду) и в сопровождении целой ватаги очень почтенных людей. Тут были, помимо его самого, три брата Чайковские: Петр Ильич, композитор, Анатолий Ильич, губернатор (где — не помню) [073], Модест Ильич, либреттист. Кроме того, был еще мой коллега — по классу Танеева — Юша Померанцев (впоследствии дирижер, умер в Ницце в 1933 году) и Юл. Ив. Блок. Вся эта публика ворвалась к нам, чтобы забрать меня и моего брата (мне одиннадцать лет, брату двенадцать), чтобы услышать фонограф, который был получен Блоком из Америки и находился у него в его магазине на Кузнецком.

Фонограф этот был получен примерно за три недели до этого [074]. Блок успел в нем зарегистрировать такие вещи: 1) голос Льва Николаевича Толстого, 2) исполнение профессором Пабстом вальса из «Спящей красавицы» Чайковского в собственной транскрипции Пабста, 3) только что сочиненное трио Аренского в исполнении композитора и проф. Гржимали и фон Глена, 4) голос Ант. Рубинштейна, который был проездом в Москве. Играть перед фонографом он почему-то отказался.

Магазин Блока, как я сказал, помещался на Кузнецком Мосту, наша квартира — на Большой Дмитровке, против дирекции императорских театров. Ходьбы было несколько минут. И вот вся ватага: трое отроков (я, брат и Померанцев) и пятеро почтенных лиц (в том числе одна личность даже гениальная) — зашагали вверх по Кузнецкому. Ю. И. Блок был страстным любителем музыки, очень культурным человеком {у него была редкая коллекция портретов знаменитых музыкантов}. Он был дружен со знаменитым дирижером Никишем, числился приятелем П. И. Чайковского, для любителя очень недурно разбирался в музыке и даже сам был немного пианистом.

Когда мы поднялись на второй этаж магазина, где помещалось бюро Ю. Блока, то первое, что бросилось мне в глаза, была большая гипсовая статуя П. И. Чайковского в сидячей задумчивой позе. Я тогда не очень интересовался подобными вещами и так и не знаю, кто ее лепил и почему она была у Блока в его деловом кабинете. Но помню, что П. И. Чайковский, посмотрев на нее, сказал с усмешкой: «Вот я еще не помер, а памятник уже готов». Он умер осенью того же года. Предчувствие? Думаю, что нет — просто обычная шутка, к которым все наши музыканты были очень склонны с легкой руки братьев Рубинштейнов.

Потом приступили к самой демонстрации нового изобретения. Это была, естественно, самая первобытная, начальная, допотопная форма фонографа. С валиком из воска, с наушниками для слушания. Наушники имели три разветвления, так что могли слушать только трое, потому соблюдалась очередь. Сначала слушали братья Чайковские, потом Танеев с Блоком — потом три отрока, я в том числе. Как теперь вспоминаю, это была очень несовершенная репродукция. И тембры были искажены, и масса призвуков мешала впечатлению, не говоря уже о художественном эффекте. Но поскольку это все было в полном смысле слова «неслыханно» — все были в полнейшем восторге. Помню репродукцию голоса Толстого. Так как голос его я очень хорошо знал, то мог судить о том, насколько он был искажен в передаче. В общем было непохоже, и притом примешивался какой-то странный акцент, которого у живого Толстого не было. Музыка передавалась лучше — но басовые звуки почти вовсе не были слышны. Лучшее впечатление произвела парафраза в исполнении Пабста. А совсем жалкое впечатление осталось от нескольких слов Ант. Рубинштейна, видимо совершенно случайных, — это было что-то вроде приветствия по случаю такого изобретения.

Потом, усевшись кружком, начали обсуждать шансы нового изобретения и возможные его перспективы. Танеев, как помню, был скептически настроен и выразил мнение, что это изобретение для искусства не имеет никакого значения и что надо ждать усовершенствований. Чайковский, напротив, был настроен скорее радостно и оптимистически — выражал надежду, что этот фонограф может быть хорошим подспорьем при изучении музыки. В общем, все сходились на том, что это — занятная игрушка, но не более. Мне кажется, что тут был в известной степени повинен авторитет Толстого. В разговоре Танеев упомянул, что Лев Николаевич ему говорил о своих впечатлениях от фонографа именно в таких выражениях, что это «забавная игрушка для богатых детей».

Это авторитетное мнение, очевидно, и обусловило общее впечатление. Интересно, что никто и подумать в то время не мог, какое распространение эта «игрушка» получит в музыкальном мире.

Потом хозяин предложил сделать запись голосов присутствующих. Чайковский замахал руками: «Нет! Чтобы еще мой голос увековечивать — этого еще не хватало!» Танеев, из интереса, любопытства и так как он вообще любил всякие шутки, — согласился. И когда после этого пустили валик, наговоренный С. И., и он сам слушал «свой собственный голос», он начал дико хохотать.

— Неужели в самом деле у меня такой противный голос! Кончится тем, что я наложу на себя обет молчания. Такая гадость!

— Это может быть полезно для актеров, — сказал Мод. Чайковский, — они могут таким образом контролировать свои недостатки.

— Но я-то не актер, — возразил Танеев. — Непременно, Юлий Иванович, уничтожьте этот валик, чтобы даже самые отдаленные потомки не слышали моего противного голоса.

— Лев Николаевич тоже остался своим голосом недоволен, — сказал Юлий Иванович. — Он говорил мне, что никак не ожидал, что у него такой глухой и стариковский и вдобавок еще злой голос. Вот, говорит, прослушал и теперь знаю, что я — старик, да еще и злой старик.

Все эти разговоры старших запечатлелись в моей отроческой памяти. Я так ясно до сих пор вижу перед собой их всех и слышу их голоса, сохранившиеся на фонографе моей звуковой памяти едва ли не лучше и не прочнее, чем на каком-либо диске или валике. Кстати, у П. И. Чайковского голос был сиповатый, надтреснутый, отнюдь не салонный. Может быть, потому он, всегда застенчивый, и не хотел «запечатлеваться». А у Танеева был голос высокий, как бы плачущий, а смеялся он оглушительно, икающим хохотом, который знала вся музыкальная Москва и который не любил Л. Н. Толстой, говоривший, что это распущенность — так смеяться.

Как далеки эти наивные времена от нашего века. Из семерых участников «фонографического сеанса» у Блока остался теперь один я. Нет и тех, голоса которых и музыкальное исполнение мы слушали.

О писателях и поэтах

ТОЛСТОЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ МИРЕ

Это было вечером, московской зимой, в тихой маленькой комнатке, заставленной до отказа двумя фортепианами, огромным шкафом, столом и качалкой, заваленной горами нот по углам и на инструментах, — в обители Сергея Ивановича Танеева, насквозь пропитанной музыкальной атмосферой. Со стен смотрели большие портреты Баха, Палестрины и самого Танеева. Тут же был и он сам, казавшийся огромным в этих маленьких комнатах, тучный и бородатый, серьезный и веселый в одно время, как некий приветливый «директор» музыкально-алхимической лаборатории, в которой мы, ученики, посвящались в таинства контрапункта.

Мы (а «мы» — это были трое: я, мой покойный брат, впоследствии профессор Московской консерватории, и, ныне тоже покойный, Ю. Н. Померанцев, впоследствии дирижер, а тогда просто «Юшенька» Померанцев) сидели крутом стола, погруженные в решение заданной нам задачи, как раздался звонок, тогдашний (1893 года) московский окраинный звонок с проволокой и колокольчиком, без всяких признаков электричества. Мы, как всегда, ноль внимания: было хорошо известно, что, по статуту танеевского дома, во время наших уроков никого в эту комнату не впускали, и даже самые важные люди (Чайковский, Рубинштейн) выдерживались до окончания урока... на кухне (больше нигде было), где наслаждались курением в трубу (в комнатах у Танеева было воспрещено курить). На этот раз мы были удивлены, так как, несмотря на урок, дверь растворилась и вошел бородатый старый мужик, в серой рубахе, весь серый и с серой бородой. Я его сразу узнал (по картинкам), трудно было его не узнать, хотя вошедшая следом за ним старая нянюшка Танеева, Пелагея Васильевна (еще с крепостных времен!), раскачиваясь на коротких подагрических ногах, сочла долгом возвестить:

— Лев Николаич-с!

Вышедший из соседней комнаты Танеев представил нас «мужику»:

— Вот молодые музыканты — будущие композиторы... Так состоялось мое знакомство с Толстым. Мне было двенадцать лет, и я не могу сказать, чтобы я тогда интересовался взглядами Толстого на музыку — такой интерес и в голову не приходил. Но, бывая у Толстых, я не мог не сделать ряда косвенных наблюдений над его «музыкальным созерцанием» — Толстой, не будучи ни в какой мере музыкантом, все-таки безусловно имел какое-то отношение к музыке, ей в известной степени интересовался и, более того — сам составлял часть московского музыкального мира. Толстой сам редко бывал и на концертах и в театре — если бывал, то только на репетициях и всегда сидел в глубинах ложи. Его стесняла его чрезмерная известность и вытекавшие из нее житейские неудобства. Достаточно было ему появиться в людном месте, как получался род переполоха — все кидались «смотреть Толстого», и он оказывался в кольце любопытных. Даже и на улицах он чувствовал себя не в безопасности от своей популярности. Его мужицко-мещанская внешность, особенно когда он был в шубе и шапке и походил на какого-то заурядного старика, старого слесаря или плотника, несколько ограждала его — мне даже приходило в голову, не для того ли он так «рядится»? Но во всяком случае всегда был риск узнавания этого прозрачного инкогнито во время его довольно частых и всегда пеших прогулок по Москве.

Такого рода популярность неудобна для ее обладателя, и я вполне понимаю, что мы редко видали Толстого в «плену» музыкального мира. Но — гора сама шла к Магомету, и музыкальный мир сам являлся к Толстому, в его дом в Хамовниках и даже в Ясную Поляну. У Толстых было то, что ныне называется «музыкальным салоном», — у них собирались музыканты, музицировали, композиторы играли свои сочинения. Через этот салон считали долгом пройти и все начинающие артисты-музыканты, и почти все посещавшие Москву иностранные знаменитости. Там можно было увидеть пианиста Гофмана, знаменитый Чешский квартет и т. д. Все считали необычайно лестным играть перед Толстым, и эта «игра перед Толстым» потом сохранялась в качестве красочного пятна в биографии почти всех побывавших в Москве музыкантов. Правда, для знавших уже тогда внутреннее устройство дома Толстых и его фатальное и злополучное разделение на две половины, «светскую» и «темную», — половину Софьи Андреевны и половину Льва Николаевича, враждовавшие между собою, было ясно, что музыкальный салон, в сущности, — детище графини, а не Толстого и что Толстой в этот салон попадал только в порядке «неминуемого соседства». Графиня же любила музыку любовью обыкновенной дилетантки, не без значительной доли снобизма, направленного на «охранение классических традиций», но и не без некоторого понимания. Ее самолюбию светской женщины льстило, что у нее «музыкальный салон», что у нее собираются Танеев и Гофман, все видные музыканты, она, помимо того, любила посещать концерты и бывала постоянной фигурой на всех симфонических и квартетных собраниях Русского музыкального общества: здесь у нее было постоянное место в креслах, рядом с местами С. И. Танеева и Ю. И. Блока, фабриканта пишущих машин и велосипедов, этим соседством она чрезвычайно дорожила и всегда требовала, чтобы оно было сохранено. Однако С. И. Танеев, «не любивший музыку», как он сам выражался [Он говорил, что музыканты разделяются на любителей и специалистов: любители любят, но не знают, а специалисты знают, но не любят], обычно отсутствовал и давал свое место одному из учеников, отчего очень часто я оказывался соседом графини и наперсником ее музыкальных излияний. В то время она была уже очень пожилой женщиной, высокой и статной, но некрасивой и с большими («берсовскими» [075]) зубами, несколько жеманной и вычурной в речи и манерах. Ее музыкальные симпатии и вкусы, как и вкусы ее «салона», насколько я мог заметить, всецело диктовались Танеевым, который в ее глазах имел ореол непререкаемого авторитета. Оттого тут культивировались классики, Чайковский, Аренский, Рубинштейн, Шопен, в меньшей степени Шуберт и Шуман, косо смотрели на молодую русскую школу, ненавидели Мусоргского, Вагнера, Листа, Берлиоза и все последующее.

Но на музыкальные собрания в доме Толстых Л. Н. появлялся не так часто и лишь на короткое время, вызывая обычно своим появлением панику среди присутствующих, которая успокаивалась, когда он вновь исчезал в недрах своей «половины». Очень многие из «игравших перед Толстым» на самом деле ограничивались игранием пред графиней и только впоследствии вспоминали, как «Толстой плакал от их игры». Насколько мне доводилось наблюдать, его присутствие ни в каком случае не окрыляло и не вдохновляло музыкантов — наоборот, по большей части оно их угнетало и подавляло, как присутствие некоего огромного, чуждого и по существу недоброжелательного авторитета. Толстой своих мнений о слышанной музыке обычно не выражал, молчал, даже

не говорил принятых в музыкальном мире общих и ни к чему не обязывающих комплиментов — и это его угрюмое молчание, часто не лишенное оттенка «недовольства», истолковывалось исполнителями, смотря по их темпераменту, или как «потрясение от восторга», или как неодобрение.

Его острый, серый, пронизывающий и в то же время непроницаемый взор, в котором мне всегда чудилось скрытое недоброжелательство, следил внимательно — но не столько за музыкой, сколько за внешними аксессуарами музыкального исполнения [076]. Когда играл Танеев, мне всегда казалось, что он смотрит, как Танеев своим большим животом напирает на клавиатуру, как краснеет и наливается его тучная алоплектическая шея, — баховская фуга оставалась где-то между Танеевым и Толстым, а до последнего доходил только танеевский живот. Чем менее симпатична была Толстому сама музыка, тем более его внимание было направлено на эти аксессуары — но иногда мне казалось, что Толстой нарочно отвлекается, чтобы не *дать музыке себя захватить*.

Музыка не была безразлична для этой титанической, противоречивой и алогической натуры. Она мучила его, была для него тяжелой и неразрешимой загадкой. Мучила она именно своей способностью, как он выражался, *заражать* своей магичностью, тем, что помимо воли она куда-то уносила человека и наделяла его какими-то эмоциями. Он, анархически свободлюбивый, не переносил этого вмешательства чужой силы, в музыке столь непосредственно очевидной (в литературе можно было сослаться на ее «логическое и разумное убеждение»), и он априорно не был убежден в том, что это заражение не безгреховно, не аморально, не уподобляемо некоему наркозу. Музыка для него становилась греховной субстанцией, чем-то опьяняющим человека и лишаящим его своей свободной воли. Музыка в его представлении в высшей степени обладала даром того «заражения» человека, на котором он построил впоследствии свою «санитарную» эстетику. Кроме того, она была, с точки зрения его утилитарной морали и стремления к упрощению жизни, как раз явлением, жизнь усложняющим, отягощающим, — «барской затеей», выдумкой сытых бездельников, чем-то лишним и теоретически совершенно ненужным. Таково было его общее отношение — совершенно независимое (как это у Толстого часто бывало) от реальных симпатий к данной музыке. Толстой мог наслаждаться данной музыкой и в то же время признавать, что она — бесполезна, вредна, ненужна, греховна, что то, что она ему нравится, есть только свидетельство его испорченности и удаленности от человеческого идеала.

В очень категорической форме это двойственное отношение проявилось, когда Толстой, после исполнения Гольденвейзером сонаты Бетховена (*Quasi una fantasia*, именуемой обычно почему-то «Лунной») — исполнения, к слову сказать, суховатого и весьма среднего, прослезился и сказал недовольно: «Как я испорчен! *На меня эта музыка все-таки действует!*»

Он не хотел заражаться музыкой, он противоборствовал этому заражению и, по-видимому, не мог противостоять («все-таки действует!») — и не знал, доброе или злое это заражение, грешное оно или святое. А воздействие на него, как на натуру стихийную, как на человека, по организации психической «почти дикого», по той яркости и непосредственности мирового ощущения, коим он обладал, — воздействие было очень сильным, тоже стихийным, глубоко потрясающим и почти физиологическим. Многие музыканты, «игравшие перед Толстым» (а кто не играл из них?), рассказывали, как Толстой плакал от их музыки. Это наверное правда — не было ничего легче, как вызвать музыкой слезы у Толстого, она как-то непосредственно действовала ему на нервы. Не надо было для этого ни артистического исполнения, ни талантливой интерпретации — более того, не надо было даже музыки. Мне довелось тоже «исторгнуть слезы из глаз Толстого», и вот как это было — рассказываю об этом в подтверждение «физиологичности» его восприятия музыки. Когда в Москве установили в Большом зале консерватории орган в пятьдесят девять регистров, самый большой в России и в то время второй или третий по размерам в мире, мне пришло в голову показать его Толстому: принято было в нашем московском музыкальном мире, чтобы Толстого информировали о всех музыкальных событиях и посвящали его во все новости музыки. Толстой к этому отнесся очень благосклонно, назначен был день и час свидания, и мы с ним явились в новый зал. Смотрение органа продолжалось долго — это ведь был целый мир, царство многих тысяч больших и малых, крохотных и огромных труб, среди которых как в лесу мы ходили во внутренностях органа, причем было и странно и приятно смотреть, как этот бородатый старик с легкостью молодого человека (ему было уже семьдесят пять лет) взбирался на приставные лесенки и соскакивал с помостов, одновременно перекидываясь с французом-настройщиком фразами на великолепном французском языке. Когда дело

дошло до того, чтобы показать Толстому звучность отдельных регистров, я нажал крайнюю ноту органного диапазона, знаменитое «нижнее до 32-футовой октавы», и вдруг с изумлением увидел, что Толстой весь в слезах. Музыки никакой еще не было, был только один мощный и глубокий звук, и его было достаточно, чтобы вызвать у Толстого слезы.

Эти наблюдения и ряд других заставляют меня считать, что Толстой в своем музыкальном «миросозерцании» был всецело в стадии дилетантизма. То, что он был при этом человек гениальный, как-то еще обостряло эти характерные черты дилетантского музыкального восприятия. В этом ничего неожиданного нет — Толстой музыке не учился, музыкой специально не интересовался. По своему воспитанию и кругу он стоял в стороне от музыкальных влияний, и думаю, что если бы жил независимой жизнью, то подобно большинству русских «музыкальных немусыкантов», в частности его, аристократического круга, довольствовался бы самой незатейливой музыкой — народными песнями, цыганскими романсами (которые в молодости он очень любил), простейшей салонной музыкой. Таковы же были и вкусы почти всей его семьи (братьев, сестер, сыновей, кроме Сергея Львовича, довольно хорошего музыканта). Музыкальный мир вторгался в него благодаря существованию «салона графини», вторгался в количестве, явно превышавшем его потребности и часто вопреки его желанию, но он сам не искал его. Он вынужден был жить среди изысканной музыкальной атмосферы, созданной у него графиней С. А. по указаниям Танеева, из этой музыкальной атмосферы тщательно изгонялось все напоминающее дилетантизм и все вульгарное, даже вокальная музыка не была в чести, тут царил строгий изысканный и академический стиль — квартеты, фортепианная музыка. Для Толстого это было все действительно излишне, все — порождение «роскоши и пресыщения», ему ничего бы не стоило и вовсе обойтись без музыки, особенно без этой, которая как бы подчеркивала всю грешную искусственность этой жизни. Но как и во всем остальном, опрощение Толстого останавливалось на полдороге (недаром Скрябин назвал его «бездарным праведником») [077]. В своей неизменной блузе и в сапогах, напоминая рождественского «ряженого», Толстой сидел в «салоне» и продолжал не без любопытства слушать отнюдь не «опрощенную» музыку, изредка горя о том, что он так испорчен, что она ему все-таки нравится.

Танеев был музыкальным «гением» салона графини задолго до моего появления на горизонте этого салона. Я точно не знаю, когда Танеев сам появился на этом горизонте, но думаю, что задолго до 1893 года, — круг Танеева и круг Толстого, в сущности, был одним кругом Москвы, это был типично московский круг фрондирующего дворянства. Даже не знающие друг друга люди, принадлежавшие к этому кругу, рано или поздно были обречены на знакомство. Думаю, что начало дружбы Танеева с толстовским домом надо отнести к началу восьмидесятых годов (знакомы они были как будто всегда). Танеев был тогда человек молодой (двадцать пять лет), надежда музыкального мира, любимый ученик Рубинштейна и Чайковского, вскоре весьма популярный и либеральный директор консерватории. Его роль в салоне графини была совершенно естественна, тем более что он в те годы был действительно огромным музыкальным авторитетом. Консерватор по убеждениям, поклонник классической старины — Баха, Палестрины, Бетховена и своего друга Чайковского, ненавистник новой русской школы, Мусоргского, Вагнера и почему-то и Брамса, Танеев олицетворял собою академическое течение и свое мнение привил и толстовскому салону. Тут, впрочем, он оппозиции и не встречал, его авторитет и вкусы самой графини это облегчали. Но он был косвенной причиной того, что новые музыкальные явления в салон графини и в поле зрения Толстого не попадали, а если попадали, то в специально препарированном виде, «чтобы над ними посмеяться».

Что касается самого Толстого, то «обработка» его мнения была более затруднительна: его сильная индивидуальность противилась всякому влиянию извне — коль скоро Толстой его замечал, в нем развивался дух противоречия. Толстому нравилась вообще очень небольшая область музыки, и определить свойства этой области казалось мне сначала очень трудно. Ему не нравилась вся новая музыка (начиная с Берлиоза) — уже и Шуман был под сильным вопросом, — но ему также не нравилось многое и из классиков, и из Чайковского; он был равнодушен к Глинке, музыку самого Танеева выслушивал с явным недоумением — в этом, впрочем, он не отличался от большинства «публики». Уже значительно позже я нашел формулировку и скрытую причину его, казалось бы, причудливых музыкальных вкусов и симпатий. Надо учесть то, что Толстой родился в 1828 году, что он был значительно старше всего музыкального мира, что из русских великих и крупных авторов только Глинка и Даргомыжский были его, в сущности, старшими сверстниками, а все остальные были людьми следующего, младшего поколения.

Его музыкальные вкусы даже в условиях музыкального развития не могли быть иными, как вкусами просвещенного человека сороковых годов, — ясно, что их «старомодность» не должна была казаться чем-то неожиданным. Они и были такими. Кроме того, у Толстого, как всегда у дилетантов, всегда было желание слушать музыку известную или знакомую и всегда было некоторое инстинктивное отталкивание от музыки неизвестной и незнакомой. Интерес к этой музыкальной неизвестности и какой бы то ни было «тоски по неизвестным берегам» у него не было в помине. Более того, как все дилетанты. Толстой очень ценил в музыке, помимо ее непосредственного эмоционального воздействия, еще ее замечательную способность напоминания: музыка, как известно, обладает свойством будить воспоминания тех миггов, при которых она была впервые услышана. Эти воспоминания бывают настолько живы и ярки, что неопытными в музыке людьми нередко принимаются за самое «содержание» музыки. Я много раз замечал, что Толстому приятнее всего та музыка, которую он слышал в своей юности, которая напоминала ему годы юности. Это были некоторые бетховенские сонаты из более популярных, ноктюрны Фильда, цыганские романсы, кое-что из русского романсного репертуара — то, что составляло салонный репертуар сороковых-пятидесятых годов. Я помню, как раз Танеев проигрывал Толстому при мне новые фортепианные пьески Аренского, которого он очень любил. Проиграв одну вещь, он спросил мнения Л. Н., на что получил следующий весьма характерный ответ: «Нет, мне это ничего не напоминает» [078].

Тем более ничего не напоминала ему современная музыка, и к ней у Толстого было заранее предвзятое отрицательное отношение. Музыка симфоническая, оперная производила на него еще более тяжелое впечатление оттого, что к восприятию всегда примешивалось сознание ненужности всего этого, всей этой массы людей, занятых этим «как бы делом», а на самом деле, по его убеждению, бездельем, пустяками. В опере его раздражала неестественность и условность. Великий реалист, он не переносил вида неправды сценической, его выводила из себя ходульность, драматическая несообразность, в опере, к сожалению, действительно нередкая; его раздражали гримасы певцов и их нелепая жестикуляция. За деревьями он не видел леса музыкальной красоты, она отступала на какой-то чрезвычайно далекий план. Тем не менее он бывал на репетициях крупных оперных спектаклей, когда бывало что-нибудь интересное и значительное. Я помню его на нескольких репетициях ученических спектаклей консерватории и вынес впечатление, что на него, помимо всего, тягостно действовало и зрелище той артистической черновой работы, которая неминуема в этих постановках. Ему, художнику-аристократу, одиночке, противна была эта работа скопом, в которой ежеминутно возникали чисто человеческие трения и конфликты. Помню его и на репетиции «Зигфрида» Вагнера, куда его увлек Танеев, чтобы вместе «посмеяться» над ненавистным вагнеризмом. Но эффект превзошел ожидания и намерения Танеева: тихий и ядовитый, он рассчитывал ограничиться плохим впечатлением и несколькими ироническими замечаниями со стороны Толстого, а Лев Николаевич по-настоящему рассердился, более того — взбесился, чего Танеев уже вовсе не хотел. Но обыкновенно Толстой сидел позади в ложе, чтобы не привлекать внимания даже немногочисленной публики репетиции. С самого начала было видно, что Толстому все происходящее не по душе, и еле слышное бормотанье музыки на низких нотах, и «отсутствие мелодии», и слишком большой оркестр («сколько людей от полезной работы отняли, чтобы пустяками заниматься»). Пока Зигфрид препирался с Миме и ковал свой картонный меч Толстой еще кое-как терпел, дотерпел до второго акта. Но когда появился дракон Фафнер с паралитическим телом и с угольной курительницей во рту, тут он уже не мог вынести — выскочил как ошпаренный из ложи и, прокричав сдавленным голосом: «Это такая гадость, такая гадость!!», исчез, хлопнув дверью. Как известно, эти его впечатления описаны потом в его книге «Что такое искусство», вскоре появившейся не без влияния этого происшествия. Но справедливость требует указать, что значительная масса неудовольствия и отвращения Толстого была вызвана вовсе не музыкой Вагнера (мне все время казалось, что она вовсе до него не дошла), а сценическими впечатлениями, и что греха таить, в них действительно было много комического, условного и нелепого, того, что и мы — уже тогда «вагнеристы» — чувствовали, но что для нас заслонялось впечатлениями музыки, а у Толстого вышло на первый план.

Логический и рациональный Танеев, усматривая ненависть Толстого к Вагнеру и его любовь к Бетховену (отвлекаясь от общей «греховности музыки»), решил, что Палестрина, как автор еще более древний, будет еще приятнее Толстому. В этом уповании он решил пригласить Толстого на репетицию Мессы *Primi Toni* Палестрины в исполнении Синодального хора. На репетиции был весь музыкальный мир; я сидел в последнем ряду

партера у стенки; в середине исполнения я увидел Толстого, в его обычном одеянии, который тихо, почти крадучись, вошел в зал и сел рядом со мной на свободный стул. Все время исполнения он беспокойно ерзал на стуле — мне казалось, что он был недоволен тем, что Танеев (его не было) его не встретил. Но помимо того мне скоро стало ясно, что и музыка Палестрины ему совсем не нравилась (опять было «непохоже» и «ничего не напоминало»). Я чувствовал какое-то нервное напряжение и беспокойство, из него исходящее. Наконец он недовольно поднялся со стула и юркнул в дверь — только и видели его. Пришедший потом Танеев очень горевал о том, что его не удержали (удержишь такого!).

Станным, противоречивым и непонятным был самый мыслительный аппарат этого сотканного из противоречий человека. Иногда мне казалось, что вообще Толстой, страшно сказать, «вовсе не умен», иногда же — что для него работа мысли была тяжела, трудна и как-то им самим презиралась, считалась ненужной. Его изумительная наблюдательность уживалась с логической корявостью. При этом он всегда стремился во всем найти понятное и ненавидел «непонятное». Он как-то стихийно был привязан к реальности, из нее исходил и в нее только и верил. Он не признавал существования ничего «необъяснимого» и «чудесного», «таинственного», во всех этих вещах он всегда был склонен подозревать обман и суеверие. Чудо было его личным врагом — недаром он постарался избавить и Евангелие от всех чудес. Я склонен подозревать, что в его недоверии к музыке был и этот момент — он смутно чувствовал в музыке тоже какое-то «чудо» и уже ненавидел его. Для него «понятым» было привычное, обыденное («понятно» было, что дети рождаются от родителей, что солнце всходит, что тела падают на землю), и все непривычное, редкое, странное было для него маловероятным. Не только религиозные чудеса, но и «световой эфир» физиков был для него «мистикой» и «чепухой», и «верующие» в него ученые столь же невыносимыми и смешными, как и верующие в привидение и в «глаз». Христианская догматика и современная химия и физика были для него одинаково «бреднями» и предметом ядовитейших насмешек, вместе со спиритизмом. Он подозревал какое-то шарлатанство и нечто скрыто мистическое и в рентгеновских лучах, которые тогда только что были открыты. Он не «верил» даже в такие вещи, как «шаровые молнии», считая и их выдумкой досужих фантазеров. Вообще, к науке и к «научным объяснениям» он питал непонятное недоверие и презрение. По этому поводу вспоминаю один случай: раз я встретил его в саду (дело было в Ясной Поляне), я как раз тогда только что поступил в университет, — Л. Н. почему-то заинтересовался уменьшенными изображениями, которые виделись в отражении в блестящем садовом шару. «Вот вы, ученые, — сказал он мне, — как вы объясняете эти отражения?» Я, чрезвычайно польщенный данным мне, хотя и не без скрытой иронии, званием ученого, решил ему подробно объяснить, в чем дело, и мы вдвоем уселись у столика. Гордясь своим знаменитым «учеником», я начал ему с увлечением объяснять основы геометрической оптики. Толстой слушал, как мне показалось, очень внимательно. Когда я кончил, он вздохнул и произнес равнодушно: «И выдумают же такую чепуху!»

Но если мне и доводилось вести с ним беседы в подобной научной области, то на беседы музыкальные с ним я не отваживался, даже и тогда, когда уже был не мальчиком, а студентом: я слишком ясно представлял, что при определенном расхождении основных точек зрения на музыку и при известной нетерпимости Толстого к несогласным высказываниям разговор станет спором, а спорить с Толстым было как-то неудобно, да и бесплодно. Не убеждавший даже научными аргументами, более непреложными, он тем менее мог убедиться аргументами эстетическими... Даже Танеев, более меня авторитетный в музыке, более зрелый и более «согласный» в основных чертах с Л. Н., старый знакомый, почти друг дома, и тот не отваживался, несмотря на свою прямолинейность и независимость, спорить с Толстым о музыке и всегда как-то стушевывался и говорил лишь, когда знал, что его мнение не идет вразрез с мнением Л. Н., или когда он знал, что у Толстого вовсе по данному вопросу нет мнения. Я думаю, что для показания стиля толстовского «звукосозерцания» его «Крейцера соната» остается самым веским документом: музыка, воспринятая как наваждение, как наркоз, в атмосфере которого зреет грех, как нечто, способствующее чувственному соблазну. Нам, музыкантам, казалось всегда удивительным, почему Толстой выбрал для иллюстрации этих соблазнительно-греховных способностей музыки сонату Бетховена, автора, столь далекого от чувственности, скорее аскетического по стилю, и в частности эту его скрипичную сонату, трагическую в своей значительной части (в той именно, которой приписывается Толстым такая греховная «магия»). Музыкальная литература обладает очень большим запасом действительно эротических примеров, музыки, действительно

насыщенной чувственностью и способной на такой психологический эффект. Но — Бетховен!.. Я часто задумывался над этим ярким примером того различия, с каким одна и та же музыка действует на людей различной музыкальной подготовленности. Толстой в общем не так уж «любил» эту сонату; она для него была слишком полна наваждением и непонятными и оттого враждебными чарами, хотя она неизменно попадала в программу «любимых» его вещей. Возможно, что с этой сонатой у Толстого были связаны личные воспоминания эротического характера (некоторые детали в «Крейцеровой сонате» Толстого наводят на эту мысль), раз образовавшись, они для него уже навсегда связались с ее музыкальной тканью. Возможно и то, что Толстой, человек «сороковых годов», конечно, имел совершенно иное «звукосозерцание», непохожее на наше, которое развилось уже в эпоху Вагнера, Шумана, Листа. Для нас Бетховен был классиком с момента нашего рождения: для Толстого Бетховен был «новым» автором, примерно как для меня Вагнер, ибо Бетховен умер за год до рождения Толстого. Очень может быть, что тогда эта музыка воспринималась всеми как непомерно страстная, безумная, стихийная, анархическая.

Раз мы коснулись «Крейцеровой сонаты», то необходимо вспомнить и о той роли, которая в последнее время часто приписывалась Танееву в качестве побудительного повода для создания этого произведения. Указывалось, что будто Танеев был чуть ли не оригиналом «героя» повести и что его «роман» с графиней Софьей Андреевной был той реальной канвой, которая подала Л. Н. повод к написанию «Крейцеровой сонаты». Чрезвычайно трудно разбираться вообще в мотивах и в реальных поводах, которые для писателя могут послужить стимулом для творчества. Указывалось, что будто Толстой, в особенности последнее время, «ненавидел» Танеева и раздражался им. Все это требует существенных разъяснений. Прежде всего, для всех, знавших самого Танеева, было достаточно ясно, что этот человек, робкий и застенчивый, мешковатый и тучный, с обликом профессора университета (а отнюдь не артиста), деликатный и мягкий, рассеянный и по-детски невинный в житейских делах, убежденный холостяк, боявшийся молодых женщин, принципиальный до смешного, до карикатуры, с почти гипертрофированным чувством чести и совестливости, трезвенник, но любивший сладко и сытно поесть, с умом органически рациональным и суховато-скептическим, — что он менее всего подходил к роли «соблазнителя», хотя бы в союзе с музыкой. Да и музыка Танеева была вовсе не соблазнительная — суховатая, академическая, играть он любил больше всего органные фуги Баха и мало игравшиеся тогда последние сонаты Бетховена и свои сочинения, тоже суховатые и академические. Графиня С. А. была значительно старше Танеева, лет на шестнадцать, она бы годилась ему в матери — во всяком случае, его отношение к ней было как к старшему поколению. Танеев действительно бывал постоянно окружен, и именно пожилыми дамами, которые любили в нем его житейскую беспомощность, его облик взрослого ребенка, который требовал попечения и ухода, за которым надо было смотреть, водить его по улицам (от близорукости и раскосости глаз он часто оступался и падал), кормить его сладкими пирожками и выслушивать от него разные ядовитые остроты, на которые он был великий мастер и любитель. В их число входили главным образом три сестры Масловы и графиня С. А. Толстая. Танеев, как кошка, привязывался не столько к людям, сколько к «домам», причем условием привязанности бывала всегда эта заботливость и тот типично московский стиль жизни, при котором можно было приходиться к друзьям в любое время дня и даже ночи. В этих домах Танеев был своим человеком и эти дома любил — к числу их относился и дом Толстых, он бывал там очень часто, иногда каждый день, гостил у них летом в Ясной Поляне по месяцам, даже возил туда и свою старую нянюшку. В «любимых домах» Танеев любил и ценил весь ансамбль дома, никогда никого не выделял и особенности. Так и у Толстых он всех любил, быть может, меньше всего самого Толстого, которого слегка, по-видимому, боялся — точнее, боялся, как очень деликатный человек, всегда возможных с его стороны вспышек и резкостей.

Графине С. А. безусловно нравился облик Танеева, она отдыхала на нем, на его спокойной и именно не волнующей музыке, ей нравился светлый и ясный ум его и передовые, либеральные взгляды: на «обыкновенности» Танеева она отдыхала от необыкновенности своего гениального мужа. Не думаю, чтобы с ее стороны могли появиться какие-нибудь более нежные чувства, а с его стороны безусловно ничего подобного не могло появиться просто из-за разницы лет и из-за свойств самого темперамента Танеева. Надо знать Танеева, его бесконечно деликатную натуру (даже собакам говорил «вы»), чтобы быть уверенным в том, что он никогда бы не стал бывать в доме запросто и часто, если бы чувствовал какую бы то ни было минимальную

«неловкость» своего положения [079]. А между тем Танеев именно особенно часто бывал в доме Толстых в эту эпоху, начиная с годов «Крейцеровой сонаты» и до начала нашего века, даже, можно сказать, до 1906-7 годов. Очевидно, что если даже у Толстого и были поводы неудовольствия по адресу Танеева, то они были скрываемы настолько умело, что чуткий Танеев их не замечал. Что же касается отношения Толстого к Танееву, то, конечно, возможно, что он, импульсивный и стихийный, дико ревнивый даже в старости, мог что-то подумать про музыкальную дружбу Танеева и графини, но без всяких оснований. Я никогда, впрочем, с его стороны не наблюдал никаких эксцессов по адресу Танеева, но охотно допускаю, что поводы для неудовольствия могли быть, хотя и в иной сфере. Толстой мог быть недоволен Танеевым и за его слишком определенную приверженность к «партии жены» (его преемник, Гольденвейзер, в этом отношении повел свою политику прямо в противоположном направлении), и тем, что чувствовал, что по всем своим убеждениям Танеев, эта плоть от плоти и дух от духа русской либерально-дворянской интеллигенции, — не может быть с ним, с Толстым, что он — «враг» в этом смысле. Он мог быть недоволен и прямоотой Танеева, которая компенсировалась только его деликатностью. Но в некоторых вопросах Танеев имел смелость иметь свое независимое суждение и не соглашаться с Толстым, иногда придавая этому несогласию ядовитую и саркастическую форму. Кроме того, именно в вопросах музыки в Танееве чувствовалось, даже когда он ничего не говорил, сознание своего превосходства и известное скептическое отношение к «профанам», коим в его глазах безусловно был Толстой, — тот это мог чувствовать. Наконец, вообще в последние годы Толстой все более и более тяготился окружением жены, в котором предполагал какой-то перманентный заговор против него и его идей, раздражался и тем, что это окружение пухло и дом их становился каким-то проходным двором.

Как бы то ни было, хронологически появление «Крейцеровой сонаты» (около 1892-93 годов) не совпадает с расцветом близости Танеева к Толстым (около 1894-1900 годов); наоборот, максимум «антитанеевских эксцессов», о которых в последнее время повествуется, падает как раз на годы, когда уже давно «Крейцера соната» была написана.

Если и признать, что близость тогда еще полного сил, молодого, сравнительно знаменитого и симпатичного графине С. А. Танеева в то время, в начале девяностых годов, могла вызвать в Толстом что-либо относящееся к настроениям «Крейцеровой сонаты» и вызвать ее появление, то надо признать, что это был не настоящий, а некий «сублимированный» Танеев — страстный, соблазнительный, для вящей эротичности превращенный в скрипача. Настоящий Танеев все же попал в «творчество» Толстого, но это вовсе не герой «Крейцеровой сонаты», а всего-навсего «Сергей Иванович Сахатов — отставной товарищ министра» из «Флодов просвещения». Танеев был тоже Сергей Иванович и тоже отставной директор консерватории — вид у него был достаточно бюрократический. Он сам себя узнавал в деталях этого портрета. Но, очевидно, ему и в голову не приходило чувствовать себя «причиной "Крейцеровой сонаты"». Я убежден, что Танеев и не подозревал, что ему могут приписать такое амплуа, исходя из его музыкальной дружбы с С. А. — а если бы узнал, то воображаю его негодование и тот поток ядовитостей, который изошел бы из него. Вероятнее всего, что эта версия была действительно тоже своего рода «сублимацией» отношений Танеева и графини, гипертрофированной людьми противоположной партии, так как Танеев относился к партии «графини» и естественно, что его не пощадили в этой прискорбной борьбе, в которой в конечном счете не было ни правых, ни виноватых [080].

«ДЕКАДЕНТЫ»

В те годы их только так и называли. Это уже потом их вежливее стали именовать «символистами». Центральное их ядро, «старшие символисты», были на «полпоколения» старше меня. Младшие были мои ровесники. С Андреем Белым («в миру» — Боря Бугаев, сын нашего физико-математического декана) я вместе учился в университете. Но как раз его я меньше других знал. Ближе и лучше всех я знал Ю. Балтрушайтиса, с которым был даже на «ты», что со мною вообще редко бывало, и Вячеслава Иванова. Потом в порядке близости следовали Бальмонт, Брюсов, Блок и Белый. Фигуры всех их для меня неотделимы от личности Сергея Александровича Полякова, их объединителя (что было далеко не легкой задачей) и издателя. Сами символисты в своих писаниях никогда его не поминали [081], а между тем ему очень многим обязаны. Ведь на его деньги издавался и руководящий орган «символистов» — «Весы» и на его средства существовало и

издательство «Скорпион», где все они публиковались. Даже названия «Скорпион» и «Весы» были придуманы Поляковым. Он был преоригинальнейшей фигурой.

Крупный текстильщик, один из трех братьев — совладелец одной из крупнейших подмосковных мануфактур [082], он был наделен самобытным, не трафаретным умом. Его звали «декадентский батька» — в те времена среди русской крупной буржуазии была мода на самые «крайне левые» течения в искусстве. Старообразный даже в молодости, сутулый, с наружностью не то Сократа, не то Достоевского — он был математиком по образованию, энциклопедистом по знаниям, владел пятнадцатью языками (в том числе норвежским, турецким, персидским, арабским и древнееврейским).

Его звали «гений без точки приложения» — он мог дельно и глубоко говорить по любому вопросу, начиная от богословия и до филологии и математики, высказывал всегда что-то очень самобытное, оригинальное. Но все терялось в разговорах, никогда не было никем зафиксировано. Жизнь вел бурную, «ловил миги», что, как известно, было специальностью символистов. Думаю, что этим его символизм и ограничивался — для «приятя» веры символистов у него не хватало наивности и был избыток скепсиса и иронии. Что-то от тонкой иронии было у «декадентского батьки» в отношениях с «призреваемыми» и «издаваемыми» им поэтами — властителями дум тогдашней передовой России. Думаю, что поэты это чувствовали. Во всяком случае, я замечал, что они больше видели в нем издателя, чем единомышленника и друга. А он их видел слишком насквозь. Но «ловить миги» он умел не хуже их, тем более что средства позволяли ему это с большой легкостью.

В его бюро в «Метрополе», в закоулке на московской Театральной площади можно было увидеть весь выводок, или всю плеяду символистов. Чаше других там оказывались Балтрушайтис, Брюсов и Бальмонт. В бюро были две небольшие комнаты, заваленные книгами и бумагой. Обычно поэты сживали во второй, где хозяин любил вытаскивать из шкафа, имевшего совершенно серьезный вид книжного склада, несколько бутылок вина и количество стаканов по числу присутствующих, а из каких-то незримых щелей между наваленными изданиями появлялись колбаса, ветчина, сыр и прочее и начиналась импровизированная трапеза. Балтрушайтис и сам Поляков были очень «охочи» до вина и могли поглотить его чрезвычайно много <...>. Бальмонт тоже был весьма склонен к «приятю алкоголя», но у него очень быстро наступал «кризис» — он, и без того всегда надменный и заносчивый, делался просто неприятным. Лицо его делалось каким-то театрално-жестоким, точно он разыгрывал чью-то злодейскую роль. Раз во время одного такого колбасно-винного сеанса он избрал Балтрушайтиса объектом своих высокопарных неприятностей. А тот, зная хорошо все повадки своего собрата, упорно молчал. Бальмонт впал в свирепость и обратился ко мне: «Послушайте, музыкант... освободите меня от этого иностранца!» Так как я, как и все, отмалчивался (единственный метод не расширять конфликта) — Бальмонт шумно поднялся и, произнеся с драматической вибрацией в голосе: «Пути наши различны!» — вышел из бюро. «В нем непоправимо сидит провинциальный трагик», — промолвил «иностранец» Балтрушайтис, невинный виновник конфликта.

Я был, в сущности, большим почитателем стихов Бальмонта. Но его деланная надменность, вечный «театр в жизни», в который он был погружен, и некая во всем этом безвкусица, провинциальность были порой непереносимы. В нем не чувствовалось человечности. Он был демоном или неким «стихийным» духом, и из него исходили какие-то отталкивающие психические токи.

В минуты раздражения на него С. А. Поляков говорил: «Не демон, а просто черт из провинциального театра... Он думает, что со своей огненной шевелюрой он похож на бога Солнца, а на самом деле — вылитый архиерейский певчий из «забористых», которым увлекаются богомольные старушки».

Правда, бывали моменты, когда наш поэт внезапно становился симпатичным. Часто после очередной ссоры, вроде описанной выше, на другой день, если он помнил происшедшее, приносил извинения, и при этом у него была трогательная, застенчивая, какая-то детская улыбка. Сами же извинения нередко были отредактированы в чрезвычайно витиеватом изложении.

Помню вечер в «Свободной эстетике» (общество, объединявшее или пытавшееся объединить левых деятелей искусства) [083]. В порядке дня чтение Бальмонтом новых стихов. Присутствовали почти все наличные в Москве поэты, кроме Брюсова, с которым Бальмонт несколько дней назад повздорил. Бальмонт опаздывал, как почти всегда. Наконец он появляется, надменный, с орхидеей в петлице; держа вперед свою бородку, он «восходит» по лестнице Литературного кружка. Его встречает председатель

«Свободной эстетики», милейший доктор Ив. Ив. Трояновский... Он начинает говорить ему приветствие. Бальмонт высокомерно, с видом «царя от поэзии» его перебивает: «Кто вы такой?» Смущенный Трояновский пробормотал:

«Я ... доктор». (Бальмонт прекрасно знал, кто такой Трояновский.) «Меня должен встречать не доктор, а поэт», — с вескостью отчеканивает Бальмонт и восходит далее, не удостоив выслушать приветствия. Сущность была в том, что он ожидал, что его встретит Брюсов, а тот не явился, получилось дипломатическое осложнение.

Другой эпизод. Я и Поляков должны были пойти на какой-то концерт. Зашли по дороге в гостиницу «Альпийская роза», где жил художник Российский, чтобы взять его с собой. У Российского сидел Бальмонт, и у него уже было настроение вздернутое — до нас тут пили коньяк. Так как Бальмонт не хотел (да и не мог) пойти на концерт, решили, что пойдем вдвоем, а он посидит тут, нас подождет. Для безопасности, видя его состояние, сказали служащему, чтобы ему ни в коем случае не давать ни вина, ни коньяку, сказать, что «нет больше».

Мы ушли. В наше же отсутствие произошло следующее. Оставшись один, Бальмонт немедленно спросил еще коньяку. Ему, как было условлено, ответили, что коньяку нет. Он спросил виски — тот же ответ. Раздраженный поэт стал шарить в комнате, нашел бутылку одеколона и всю ее выпил. После того на него нашел род экстаза. Он потребовал себе книгу для подписей «знатных посетителей». Так как подобной книги в отеле не было, то ему принесли обыкновенную отельную книгу жильцов с рубриками: фамилия, год рождения, род занятий и т. д. Бальмонт торжественно, с росчерком расписался, а в «роде занятий» написал: «Только любовь!» Что было дальше, точно выяснить не удалось, но когда мы вернулись с концерта, то в вестибюле застали потрясающую картину: толпа официантов удерживала Бальмонта, который с видом Роланда наносил сокрушительные удары по... статуям негров, украшающих лестницу. Двое негров, как трупы, с разбитыми головами валялись уже у ног его, сраженные. Наше появление отрезвило воинственного поэта. Он сразу стих и скис и дал себя уложить спать совершенно покорно. Поляков выразил желание заплатить убытки за поверженных негров, но тут выяснилось, что хозяин отеля был поклонником поэзии и, в частности, Бальмонта, что он «считает за честь» посещение его отеля такими знаменитыми людьми и просит считать, что ничего не было. Но сам поэт об этом своем триумфе не узнал — он спал мертвым сном.

Позднее я часто виделся с Бальмонтом у Скрябина. Их познакомил Балтрушайтис. Бальмонт относился к «музыкальной» группе символистов вместе с В. Ивановым и Балтрушайтисом, тогда как Белый, Брюсов и Блок образовывали другую группу — мало музыкальных или вовсе немusикальных. Бальмонт хорошо и глубоко чувствовал музыку — что далеко не часто именно среди поэтов. Скрябинскую музыку он тоже «почувствовал» — думаю, что он угадал в ней известное, несомненное родство со своей собственной поэзией. Чем-то они были между собой схожи — Скрябин и Бальмонт: этой вечной приподнятостью, некоторой заносчивостью, неким постоянным «допингом» в своем творчестве, органически лишенном трезвости. Оба были искателями «новых звучаний», оба считали, что пред ними все поэты (композиторы) — предтечи. Внутри себя Скрябин был едва ли не еще более «самонящ», чем Бальмонт, но его деликатность и образцовая воспитанность скрадывали это. И в жизни Бальмонт был ярче, острее, «невыносимее», чем Скрябин, довольно ординарный в жизни. С другой стороны, Бальмонт при всем своем самомнении был умереннее Скрябина в мечтаниях: он, правда, считал себя царем поэтов, но не собирался, подобно Скрябину, ни свершать мировых катаклизмов, ни овладевать всеми искусствами, ни быть «Мессией».

В своих высказываниях о музыке Скрябина Бальмонт тонко подмечал некоторые характерные черты [084]. Об его игре на фортепиано он выразился так, что «он целует звуки пальцами» — это было очень удачно и тонко отмечало эротическую природу скрябинской неповторимой игры. После одного из скрябинских исполнений он подошел ко мне и сказал взволнованно, своим отрывистым и как бы «искусственно-надменным» голосом: «Вы знаете, что я считаю себя большим, очень большим поэтом... Но мое искусство бледнеет перед искусством этого... музыканта...» Потом он продолжал: «Вагнер и Скрябин... Это два гения равнозвучных и равно мне дорогих. Вагнер мне представляется титаном, который мог низвергать лавины в бездны своей мощью... но мог ткать и узоры из лун-н-ных (он протянул н-н-н) лучей... Скрябин — не титан, он — эльф, который умеет только ткать ковры из лун-н-ных лучей... Но иногда... он коварством своим мог... подкрадываться... и тоже низвергать лавины в бездны...»

Несмотря на такое восторженное отношение, Бальмонт все-таки не смог так акклиматизироваться в оранжерейной атмосфере скрябинского дома, как Вяч. Иванов и

Балтрушайтис. Думаю, что он был и недостаточно гибок, и слишком сам похож на Скрябина. Притом Скрябин был, в сущности, единственным музыкантом-символистом, со всей характерной идеологией символизма, с идеями художника-«теурга», слияния искусства с жизнью и религией. Бальмонт в гораздо большей степени был чистым поэтом, чем Скрябин — чистым музыкантом. Из всей плеяды символистов Бальмонт был наименее всех символист. Вяч. Иванов с этой точки зрения больше подходил Скрябину для его мечтаний о крушении мироздания под грохот «соединенных искусств».

Странная, с нашей теперешней точки зрения, была эта ушедшая эпоха. Она кажется далекой, как античные времена. По-видимому, у всех нас тогда была 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 искусства, о конечных задачах культуры, о мистери Скрябина, о «мистическом анархизме», о самих символистах. Помню, раз в «Скорпионе» вели беседу о том, кто из символистов подлинный символист, а кто, так сказать, «соглашатель» с низшей сферой «просто искусства». Участники все те же: Поляков, я, Балтрушайтис, Брюсов и присоединившийся к нам чудак — Жилев, про которого я уже писал. Не выдержав диалектического напряжения беседы, он «недипломатично» воскликнул:

— Да кто же, наконец, должен почитаться символистом? С. А. Поляков немедленно серьезнейшим тоном отвечал:

— Так это же совершенно ясно: те, которые начинаются на букву Б: Брюсов, Бальмонт, Балтрушайтис, Блок, Белый.

— Так ведь есть и несимволисты на Б: Батюшков, Баратынский, Бенедиктов...

— Ну, это «предтечи» символистов. А самый настоящий символист — Белый, потому что он и Белый, и Борис, и Бугаев.

Такого рода юмористически-ироническое завершение «важных» вопросов было характерно для «декадентского батюшки», милейшего С. А. Полякова. Он разряжал слишком густую и слишком заоблачную атмосферу мыслей.

Где-то он теперь?.. Последнее о нем известие из Москвы я получил в 1929 году: ему было запрещено жить в пяти городах Советского Союза, включая, конечно, обе столицы, — по-видимому, нашли, что он идеологически был «чужд». Конечно, он был «чужд» как законченный и совершенный скептик-анархист. Но надо отдать ему должное: и потерю богатства и даже средств к жизни, и всю тяжкую большевистскую жизненную реальность он принял с философски-добродушным равнодушием и даже любил находить в большевиках положительные качества и значимость, в то же время испытывая к ним, как он сам выражался, «невероятное презрение». Вряд ли он сохранился в живых, да еще при его невоздержанном и остром языке [085].

Из «декадентов» лично мне были ближе всех Балтрушайтис и Вяч. Иванов. Связывала их со мною и их заинтересованность музыкой, в частности скрябинской музыкой, под чарами которой они в то время всецело пребывали, рассмотрев в нем своего музыкального собрата-символиста. Балтрушайтис был беспредельно молчалив и замкнут. Вяч. Иванов, наоборот, был неиссякаемым фонтаном первоклассного красноречия. В этом отношении в нем было нечто от любимой им античности — подлинный культ речи и слова. Он был воскреснувшим ритором древности.

Совершенно исключительный виртуоз беседы, он с неопишуемой легкостью приспособлял огромный инвентарь своих познаний к пониманию собеседников. Его речь шла сплошным потоком, без запинок, всегда пышно украшенная научным декорумом, блистая обилием цитат, которые у него возникали как-то самопроизвольно, совершенно естественно. Его познания во всех областях были колоссальны, а подача этих познаний — артистична. Из русских людей я не знал никого, кто мог бы сравниться с ним в этом искусстве серьезной и содержательной элоквиции. Вообще, на меня он производил впечатление наиболее глубокого, проникновенного и одаренного из всех символистов. В его стихи перешла лишь незначительная часть его общечеловеческого обаяния. Он был как некая крепчайшая настойка из всей человеческой культуры — и русской, и европейской, и античной, и средневековой, и светской, и религиозной.

Он не был красив: бледно-рыжий, «слегка согбен, ни стар, ни молод», как его описал Блок [086]. Красноватое лицо, «медвежьи» глазки, которые умели смотреть вбок... Голос его был теноровый, вкрадчивый и со сладостью. Нечто «католическое» было в его повадке и тогда, хотя в те времена он еще прочно сидел на платформе «неохристианства» и «дионисийских» упований. Его упокоение в лоне католической церкви меня нимало не

удивило — это было совершенно в его стиле. Свою, в сущности, малопримечательную наружность он, однако, умел «подать» так, что она была и глубокомысленна, и значительна, и от него действительно исходило некое «излучение тайных сил», как говорил Блок.

В. Иванов, как и все символисты, считал, что живет в «катастрофическое время» — в ожидании некоего «События» с большой буквы, которое имело не столь контуры войны или революции, сколь некоего эсхатологического акта в стиле второго пришествия. Но война и революция приветствовались (как и Скрябиным) как предтеча, предзнаменование. Но все же в большевистское время Вяч. Иванов — со всем своим эсхатологизмом — имел вид человека совершенно растерявшегося, сошедшего с рельс.

Течение реальных событий он не умел примирить и сочетать со своей теорией. Иногда он брал очень «левый» камертон, «принимал» революцию и даже утверждал, что он значительно «левее» большевиков, потому что он — за «революцию Духа». Впрочем, для коммунистов это даже и тогда не звучало убедительно: они не интересовались революциями Духа. В те приснопамятные дни «военного коммунизма» я вместе с ним профессорствовал в Государственном институте слова (ГИС), основанном неким Сережниковым, изобретателем «коллективной декламации». Вместе с нами был и князь С. М. Волконский, который читал курс «искусства произнесения». Я читал о «музыке речи». Потом мы втроем возвращались с лекций по Воздвиженке, где три месяца зимой посередине улицы и напротив Института слова лежала дохлая лошадь, которую сначала ели собаки, потом вороны и мелкие пташки. Вяч. Иванов, очень зябкий, был облачен в две чрезвычайно старые шубы и какие-то глубокие ботфорты. Князь Волконский — во что-то вроде костюма альпиниста, в теплых чулках и коротких штанах. Я был в какой-то телячьей куртке, которую мне выдал Дом ученых, и оттого имел «коммунистический» вид. Конечно, во время лекций все эти костюмы не снимались, ибо отопления не было. <...>

Брюсова я узнал раньше, но знал его гораздо меньше и поверхностнее. Мое самое раннее впечатление от него: Брюсов-студент в сюртуке с синим воротником у Танеева, моего профессора, еще совсем молодой, но, в сущности, почти такой же, как и потом. И голос его тогда был тот же: сочный, смакующий баритон, который его поклонники уподобляли «орлиному клекоту» [087]. Впрочем, надо ему отдать справедливость: стихи — и свои и чужие — он читал превосходно, не по-актерски, а по-«поэтски», не разрушая ритма экспрессией.

Потом я его часто видал в годы его «управления поэзией», часто с ним говорил, но не сблизился никогда. В наружности его, в противоположность «солнечному» Бальмонту, «магическому» В. Иванову и безумному Белому, не было ничего поэтического — обычная наружность интеллигента. Скорее всего он походил на «приват-доцента». Опасаюсь, что и внутри у него не много было поэзии... но это уже другой вопрос. Он был «книжник и фарисей» от поэзии, как его звал С. А. Поляков, теоретически он должен был быть «демоничен», но на самом деле в нем было нечто не демоническое, а скорее «фармацевтическое», и, быть может, в связи с этим возглавлявшийся им Литературно-художественный кружок оказался переполненным именно фармацевтами [088]. Его сильно скуластое, темное лицо имело не русский, а какой-то «инородческий» тип. С. Поляков звал его «цыган-конокрад из Лебедяни». В нем был научный дух и научная усидчивость — я думаю, что он мог бы быть хорошим ученым. Даже и те «миги», которые символисты любили «ловить», он ловил как-то «по-научному», словно на предмет исследования, вроде насекомых. Меня от него отвращала его абсолютная антимзыкальность. Помню, как-то в «Лит.-худ. кружке» он сделал мне такое признание:

— Для меня решительно все равно — симфония Бетховена или бить в медные тазы...

И это говорилось, как все у него, многозначительно и уверенно, как будто это «все равно». А его сестра. Надежда Яковлевна, похожая на него скуластостью и многозначительностью своей речи, как на смех была музыкантшей, не бог весть какой, но все же всю жизнь провела с музыкой, к которой, впрочем, относилась тоже «научно», как ее брат к поэзии.

При водворении на Руси большевиков Брюсов немедленно записался в партию. «Понял — мы в раю», — писал он в те годы [089]. Однако карьеры в раю он не сделал, был объявлен «несозвучным» современности. Очевидно, музыкальный слух изменил ему и на этот раз.

С Блоком я виделся всего раз шесть, не считая того, когда бывал на его выступлениях. Познакомил меня Вяч. Иванов, признававший в нем «первого» поэта символической плеяды.

При близком знакомстве Блок показался мне прежде всего гораздо менее красивым, чем он был на портретах, хотя это было далеко не в последние годы его жизни; у него был тяжелый подбородок, который огрублял красивые формы его лица, придавая ему нечто лошадиное. После вдохновенно-виртуозной речи Вяч. Иванова блоковский разговор был просто косноязычен — в нем было что-то тяжкое, туповатое, казалось, он не находил сразу слов для своих высказываний. Мне он не показался и умным, впрочем, меня предупредили некоторые его друзья, что такое впечатление может составиться. «Поэзия должна быть глуповата», — впрочем, сказал Пушкин. А Блок есть чистое олицетворение поэзии. Сам Пушкин, впрочем, глуповат ни в какой мере не был. Очевидно, тут бывает по-разному. А факт был тот, что из всех символистов самый молчаливый был Балтрушайтис, самый виртуозно-говорливый Вяч. Иванов и самый косноязычный — Блок.

Потом я его встречал у проф. П. Когана, его страстного поклонника. Впечатление то же: что-то вроде медиума, мало способен к разговору. Как всегда в моих сношениях с поэтами, я позондировал почву об его отношении к музыке. Тут меня тоже ждало разочарование: Блок предпочитал цыганскую музыку. Отмечу еще одно обстоятельство: все символисты, которых я знаю, в своей «внешности» были выполнены как бы в соответствии со стилем своих стихов. Вяч. Иванов был «похож» на свои стихи, молчаливый Балтрушайтис — тоже. «Солнечный» Бальмонт со своей огненной шевелюрой и надменной речью, растрепанный Белый и «господинчистый» Брюсов — все были подобны вполне своим произведениям. Блок же совсем не походил на свои стихи. Он был гораздо тяжелее, земнее, физичнее их. Однако что поделать? Вспомним стихи Фета и наружность хозяйственного черносотенного помещика Шеншина — их автора. Всякое бывает...

В заключение расскажу о моих двух встречах с еще одним поэтом, тоже символистом, почему-то причисляемым к «второстепенным», — Максимилианом Волошиным.

Первая встреча. Мне четырнадцать лет, и у нас сидит ученик моего тогдашнего наставника Н. В. Туркина — массивный юноша лет семнадцати. Называется Макс Волошин. Из казаков, как и мой наставник Туркин. Только что кончил гимназию. Говорит, что пишет стихи.

Вторая встреча — через тридцать лет. Я, Петр Семенович Коган и бородатый, огромный Максимилиан Волошин — уже известный поэт, проживающий в Крыму, в Коктебеле, — шествуем втроем в Кремль на свидание с Каменевым. Волошин хочет прочесть Каменеву свои «контрреволюционные» стихи и получить от него разрешение на их опубликование «на правах рукописи». Я и Коган изображали в этом шествии Государственную академию художественных наук, поддерживающую ходатайство.

Проходили все этапы, неминуемые для посетителей Кремля. Мрачные стражи деловито накалывают на штыки наши пропуска. Каменевы обитают в дворцовом флигеле направо от Троицких ворот, как и большая часть правителей. Дом старый, со сводчатыми потолками — нечто вроде гостиницы: коридор и «номера», в него выходящие. Все, в сущности, чрезвычайно скромно. Я и раньше бывал у Ольги Давыдовны по делам ЦЕКУБУ и Дома ученых, и обстановка мне, как и П. С. Когану, хорошо знакома, но Волошин явно нервничает. Хозяева, которые были предупреждены, встречают нас очень радушно. Каменева подходит ко мне с номером парижских «Последних новостей» и говорит:

— Послушайте, что «они» о нас пишут!

И действительно, выясняется из статьи, что Россией управляет Каменев, а Каменевым... его жена.

Она страшно довольна и потому в отличном расположении духа.

Волошин мешковато представляется Каменеву и сразу приступает к чтению «контрреволюционных» стихов.

Это было в высшей степени забавно созерцать со стороны. «Рекомый» глава государства (он был тогда председателем Политбюро) внимательно слушал стихотворные поношения своего режима, которые громовым, пророческим голосом, со всеми проклятиями, в них заключенными, читает Волошин, напоминая пророка Илию, обличающего жрецов. Ольга Давыдовна нервно играет лорнеткой, сидя на маленьком диванчике. Коган и я с нетерпением ждем, чем окончится эта контрреволюция в самых недрах Кремля.

Впрочем, в самой семье Каменевых гнездилась контрреволюция в лице его сына [090] — это был партийный секрет, но его все знали.

Волошин кончил.

Впечатление оказалось превосходное. Лев Борисыч — большой любитель поэзии и знаток литературы. Он хвалит, с аллюром заправского литературного критика, разные детали стиха и выражений. О контрреволюционном содержании — ни слова, как будто его и нет вовсе. И потом идет к письменному столу и пишет в Госиздат записку о том же, всецело поддерживает просьбу Волошина об издании стихов «на правах рукописи».

Волошин счастлив и, распрощавшись, уходит. Я и Коган остаемся: ему необходимо кое-что выяснить с Каменевым относительно своей академии. Тем временем либеральный Лев Борисыч подходит к телефону, вызывает Госиздат и, совершенно не стесняясь нашим присутствием, говорит:

— К вам приедет Волошин с моей запиской. Не придавайте этой записке никакого значения.

Даже у искусственного в дипломатии П. С. Когана физиономия передернулась. Он мне потом говорил:

— Я все время думал, что он это сделает. Но не думал, что так скоро и при нас.

А счастливый Волошин уезжал к себе в Коктебель с радужными надеждами на напечатание «на правах рукописи» своих стихов.

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

БАЛТРУШАЙТИС

Я вовсе не имею намерения писать литературную критику и «расценивать» так или иначе художественные достижения (для меня лично очень значительные) Серебряного века русской литературы. Моя цель: написать мои воспоминания и впечатления об эпохе, современником и свидетелем которой я был и чувствами и настроениями которой сам жил. Теперь символисты считаются перевернутой страницей истории, многих из них забыли совершенно, другие вызывают даже порой усмешки и обвинения в дурном вкусе. Я лично думаю, что преждевременно переворачивать страницы недоделанной еще истории и хоронить людей значительных: они имеют тенденцию неожиданно воскресать.

Эпоха символистов была слишком значительной по своей внутренней, философско-мыслительной зарядке — может быть, наиболее значительной из возникших до сих пор на русской почве, — генезис их, быть может, был более укоренен в мысли и в глубине, во взгляде на искусство, нежели в самом искусстве, — это, между прочим, и было их исповеданием художественной веры: взгляд на искусство как на иератическое служение, как на нечто, устремленное от самого себя — для неких высших целей. Ныне именно эта иератичность искусства утрачена, и оно вернулось к тем унылым настроениям психических будней и духовного бессилия, каким страдало уже до появления символистов.

О Балтрушайтисе мне хочется написать прежде всего потому, что именно он является наиболее забытым, наиболее похороненным лавиной событий. С ним я, между прочим, был едва ли не ближе, чем с кем-либо из иных символистов, — и он был единственный, с которым я был на «ты», хотя он был значительно старше меня, принадлежа к первой генерации символистов, родившихся еще в шестидесятых годах [091]. В известной мере среди символической группы — вообще не очень однородной и не очень дружной — он имел позицию некоей «особой точки», как выражаются математики: не думаю даже, что он вполне подходил под наименование «символиста». Его творчество овеяно духом старых поэтов: Баратынского и отчасти Тютчева. Его поэтический голос негромкий, но глубокий и вдумчивый — он творил вполголоса. И весь он был замкнутый, чрезвычайно молчаливый — мог просиживать в обществе часами, не сказав ни слова. К новаторам поэтического слога и выражений он не принадлежал — в его стихах нет литературной и поэтической новизны форм выражения, лексикон его не выступает из классических границ. И в своем кругу он был тих и замкнут и не пользовался теми громкими лаврами славы, которые все-таки успели выпасть на долю Бальмонта, Брюсова, Блока, Мережковского, даже Андрея Белого.

По своей эзотеричности и малой популярности в широких массах он приближался к Вяч. Иванову — это был типичный поэт «для немногих избранных». Но я давно убедился в том, что глубокая ценность искусства (какого угодно), его значимость измеряются скорее признанием именно этих немногих, нежели восторгами толпы, которые обычно имеют причиной наличие того или иного процента «пошлости», который попадает порой даже и в произведения гениальные. Всякая «слава» сама по себе уже включает известный

элемент пошлости. Об этом, как известно, знал еще Фемистокл, когда, провожаемый рукоплесканиями афинских граждан после своей речи, сказал: «Почему вы рукоплещете? Разве я сказал какую-нибудь пошлость?»

Балтрушайтис в поэзии никогда пошлостей не произнес. Но и славы он никогда не имел и, по моему впечатлению, ее вовсе и не желал и не ждал. Это был тип замкнутого творца «для себя». Из всей группы он был единственным, кто не соблазнился призраком славы, потому что даже самый «эзотерический» из символистов — Вячеслав Иванов — все же не был лишен стремления к некоему признанию своей значительности, своего иератического ранга.

Внутренний мир этого странного, замкнутого человека — публично почти не раскрывался. Он не любил и избегал выступать с чтением своих произведений, говорил, что их «лучше читать, чем слушать». Возможно, что он вообще был прав, что стихи сделаны не для произнесения, а для внутреннего чтения. Сам он читал глухим, маловнятным голосом, почти без интонаций. Внутренний его мир раскрывался в дружеской беседе — чаще всего вдвоем, в особенности при помощи и посредстве приличного спиртного напитка, которым обычно была простая российская водка. Тут кстати я должен заметить, что вообще в составе символистов и в частности в группе «пяти великих "Б"» (Бальмонт, Блок, Белый, Брюсов, Балтрушайтис) было пять премированных алкоголиков, способных напиваться до бесчувствия, и один наркоман (Брюсов). Стоявшие вне группы великих «Б» Сологуб, Мережковский и Вяч. Иванов были менее выдержаны в национальном стиле.

В эти минуты беседы Балтрушайтис делался чрезвычайно интересным, глубоким и вдохновенным собеседником — я бы сказал, что в нем проявлялась некая непробудившаяся, недородившаяся «гениальность», которая в его творения попадала только украдкой и не полностью. С. А. Поляков, о котором я раньше писал, говорил мне, что Балтрушайтис — пластинка с непроявленной гениальностью, и он объяснял, что эта непроявленность имеет причиной то, что в итоге Балтрушайтис — литовец по происхождению и по чувству, гордившийся своим литовством и тем, что литовский язык наиболее близок санскритскому, — в сущности, писал стихи *не на своем языке* и хотя обывательски им владел безукоризненно, но «поэтически» не чувствовал в нем всей его полноты, как, например, и Каролина Павлова, тоже сражавшаяся с русским языком в своих русских стихах, и не всегда победоносно. Балтрушайтис не нашел в своем русском языке необходимых для его чувствований и мыслей оттенков. Кажется, что он писал и по-литовски [092], но так как я литовского языка не знал — он мне ничего не читал.

Во всяком случае, он был горячим литовским патриотом, много заботился об артистах, художниках-литовцах (в частности, о художнике Чурлянисе, гениальном пионере беспредметной живописи, музей которого он организовал в Ковно еще до революции, вскоре после смерти Чурляниса, который умер, как и Врубель, в состоянии полного сумасшествия). Как только Литва объявила (после Первой мировой войны) свою независимость — он немедленно перешел в литовское гражданство и вскоре стал полномочным посланником Литвы при советской Москве. На этом посту он был неизменным и упорным защитником и ходатаем за всех поэтов, литераторов, художников, музыкантов, пользуясь своими кремлевскими связями в качестве посланника Литвы и, в частности, близостью с домом Каменевых. Многим он спас жизнь, многих материально поддерживал, привозил из Литвы продукты и подарки, был верным товарищем и другом.

В эти годы он бывал у меня редко и, если так можно выразиться, «украдкой» — заходил ко мне пешком, оставляя свой посольский автомобиль за двумя углами улицы: общение с «представителями иностранных государств» отнюдь не рекомендовалось для советских граждан и могло повести к неприятностям. Он, помимо того, очень много сделал для безболезненного и легального моего выезда из СССР. Стихи он в эту эпоху уже перестал, по-видимому, писать — впрочем, и ранее он их писал чрезвычайно медлительно и скупо. В сущности, он никогда не был «профессиональным» поэтом, и в плодовитости его упрекать никак нельзя.

По моем выезде из СССР я вскоре с ним встретился в Париже, где он продолжал быть членом дипломатического корпуса — не помню точно, был ли он тогда еще посланником Литвы при московском «дворе» [093]. Я с ним встречался в художественных и музыкальных салонах, некоторые из которых имели и политический привкус. С моим отъездом из Парижа в Ниццу (1932) мы больше не виделись, и в Ницце я получил известие о его кончине.

Возвращаясь к прошлому, должен сказать, что я считал Балтрушайтиса одним из моих наиболее интимных друзей, если даже не самым интимным. Мы беседовали много и

очень долго (помню беседу, которая продолжалась... двенадцать часов!). В беседе он был глубок и интересен, и особенно потому, что он не хотел никогда блистать именно очарованием речи (чем блистали Вяч. Иванов, Федор Степун, Андрей Белый), он никогда не кокетничал речью. Он много мне рассказывал о своих коллегах по «группе» символистов — его характеристики были точны, четки и добродушно-ироничны.

Среди символической группы он был один, который не был ни безумен, ни разыгрывал безумца, что между прочим входило в кодекс символической этики. Безумие считалось преимуществом, «перестановкой светильников», мистическим событием. Они все жаждали безумия, даже будучи совершенно нормальными. Юргис Балтрушайтис все время был мудр и разумен и светильников не переставлял. Среди них трое были бесспорными безумцами: Блок, Бальмонт и Белый; Мережковский, Брюсов и Сологуб только разыгрывали безумцев. Вячеслав Иванов предпочитал сохранять позу «посвященного», «адепта» таинственного знания, которое в итоге превратилось в католическую догму.

В годы 1908-1915 он был одним из наиболее частых посетителей дома композитора Скрябина — моего личного друга. Мы там встречались чуть ли не ежедневно. Из символической группы он был одним из «музыкальных» ее представителей: очень любил музыку вообще, скрябинскую в частности, тонко в ней разбирался. Другими музыкальными членами группы были Вяч. Иванов и Бальмонт, тоже склонные к новым музыкальным течениям того времени, им самим родственным. К сожалению, должен признать, что все остальные члены символической группы, неожиданно и непонятно для меня, были совершенно антимузыкальны: Сологуб, Мережковский, Брюсов, Белый и Блок — одни из них просто ненавидели музыку (Брюсов), другие имели первобытные и примитивные вкусы. Это лишнее раз доказывает неоднократно мною высказывавшуюся мысль, что «музыкальность» стиха и музыкальность музыкальной ткани — две совершенно различные и порой даже противоположные субстанции, не находящиеся между собою ни в каких взаимоотношениях. <...>

Балтрушайтис скончался в 1934 году [094], когда я уже переехал из Парижа в Ниццу. Переписка между нами никогда не была оживленной, а в последние годы и вовсе заглохла. В этом году как раз исполняется четверть века со дня его кончины.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Самый старший из созвездия символистов и всех их переживший, безусловно самый глубоко образованный и самый глубоко мыслящий из них, Вячеслав Иванов одновременно был наименее доступным для «публики», для мира профанов, и оттого наименее известным, скорее всех забытым. Это был художник для избранных, для немногих, для некоего круга посвященных. Одновременно он был из всех своих братьев наиболее выдержанным «символистом», проповедником и деятелем именно «теургического» искусства: иератического, священного, не снисходящего до вкуса «черни», не вульгаризирующего свое творчество. При этом надо еще иметь в виду, что его духовное изумительное богатство далеко не ограничивалось и не исчерпывалось его стихами — он действительно (по завету и теории символистов) всю жизнь свою обращал в некий акт творчества, начиная от мысли и познания и кончая чувствами. Я должен сказать, что он был одним из наиболее удивительных людей, которых я встречал в жизни: глубоко ученый филолог, мыслитель, поэт и одновременно обладавший виртуозным даром речи, в которой глубина мыслей сопрягалась с изяществом изложения. Необычайно чуткий ко всем проявлениям искусства и культуры, это был в полном смысле слова универсальный «Человек» (так и озаглавлено одно из его последних произведений) [095].

Я его узнал сравнительно поздно — около 1909 года, когда он переехал в Москву из Петербурга. Раньше я его редко встречал, хотя мне удалось побывать несколько раз на его прославленной «башне», где собирался цвет символизма и вообще культуры [096]. Но начиная с означенной даты мы подружились, и я его считал в числе самых моих близких друзей. В противоположность большинству группы символистов, он очень хорошо разбирался в музыке и ее глубоко чувствовал — в доме Скрябина он был одним из очень частых посетителей.

Некая таинственность облекала его существование. Все остальные символисты как-то очевидно образовались на наших глазах — Вячеслав Иванов вплыл в созвездие символизма как-то извне, с западными ветрами. Его биография и до сих пор мне не ясна — он появился сразу в готовом виде, со всей своей невероятной эрудицией и авторитетом,

загадочный и весь как бы священный — именно таким можно было себе представить «великих посвященных». В самой его речи была некая сладостность и вкрадчивость, он околдовывал своими словами и глубиной мыслей, которую они вмещали. При этом он обладал высшей деликатностью, умел внимать, а не только себя слушать — качество, например, совершенно отсутствовавшее в А. Белом. Он умел порой и ласково и умно укусить собеседника, никогда не выходя из рамок культурной любезности, и даже его порой и вовсе уничтожить, виртуозно пользуясь подвластными ему ядами меткой иронии.

Сейчас имя его ничего не говорит современным русским поэтам и читателям — они ушли по совершенно иным путям и нет даже надежды им встретиться с миром образов Вяч. Иванова. Здесь наблюдается некий социологический закон: дети отрицают отцов, смежные поколения настроены антагонистически. Признание и оценка приходит в следующих поколениях. Сам В. Иванов, по моим наблюдениям, даже гордился своей жреческой изолированностью, своей непонятностью для «всех». Как-то в разговоре он мне сказал, что абсолютная ценность художника или мыслителя измеряется именно ограниченностью круга его постигающих лиц — чем он уже, тем ценность художника-мыслителя выше. «Величайший мыслитель в мире — Бог — ни для кого не понятен», — так он закончил свою фразу.

Путь его был одновременно и художественный и религиозный, как и полагалось по идеологии символистов: художник — теург, сотрудник Бога в творчестве. Но путь этот был непохож на путь остальных символистов: он был более выдержанным и — я бы сказал — продуманным. В первые годы своего поэтического и художественного служения он был ярко выраженным поклонником античности, Греции и Рима. Он пытался установить единство мистического опыта эллинов и иудео-эллинистического христианского мира. Для него Дионис и Христос были одним божеством. Лейтмотив единства и тождества религиозного опыта был в это время его доминантой мысли: все религии говорят об одном и том же. В его мысли был известный налет византизма: очень много сложности, пышности, сугубой и вящей торжественности, — сам он был выполнен не в эллинском стиле гармоничной соразмерности, а скорее в византийском стиле — и в его поэзии много византизмов, избыток и роскошь символов и даже аллегорий, некое религиозное величие и перенасыщенность литературными образами, так что к его поэтическим произведениям надо было давать дополнение в виде комментариев, объясняющих символы и аллегии, а порой и просто слова.

Насколько я его помню, в первые годы своего состояния в символическом кадре он мало интересовался модным тогда «богоискательством» — видимо, он уже имел сложившуюся по этому вопросу теорию, мало интересовался и политическими вопросами, которые были далеко не чужды символистам. — дух его витал выше презренной «политико-экономической» области. До самого переворота я, много с ним беседовавший, ни разу от него не слышал никаких проявлений интереса к политике, которая уже начинала завладевать русскими умами. Мне сдавалось, что он вообще придавал мало значения какому бы то ни было способу управления человеческими массами и потому предпочитал тот способ, который в данный исторический миг существует.

Революцию он воспринял едва ли не только как бытовой беспорядок, мешающий свободному течению высоких помыслов и дел [097]. И он менее всех символистов пытался «освоить» новый, советский строй и интересовался им только с бытовой стороны. Его дальнейшее поведение всецело объясняется именно этой «эзотерической» позицией, им принятой, тогда как его коллеги по символизму реагировали в большинстве иначе. Брюсов, Блок и Белый открыто стали на сторону новой власти и принесли ей свои дары поэзии, что, впрочем, было мало оценено. В. Иванов был склонен рассматривать революцию как род стихийного бедствия, и надо было подумать лишь о том, как от этого бедствия избавиться. Сам, в сущности, выученик Западной Европы, проведший в ней всю первую половину жизни, человек высочайшей культуры — он немедленно стал искать «пути в Европу», и вся его советская жизнь была поисками этого пути — поисками, далеко не всегда удачными.

В начале советской власти мне приходилось с ним работать в разных новорожденных тогда «художественных учреждениях»: ему нужен был заработок — у него была семья. Для советской аудитории тех годов его культурный уровень был слишком высок, и он не умел его достаточно снижать, да, видимо, и не хотел. Его язык был слишком изысканным для аудитории из полуграмотных. Я вовсе не хочу исказить моего вышеприведенного «иконописного» его портрета, но должен признать, что много было им понаделано в этом процессе своего «замышленного побега» и ненужного, и порой высококомичного, свидетельствующего о его полнейшей практической

беспомощности, которая очень даже вяжется с «иконописным» моим портретом.

В порядке хлопот о получении права на выезд он, конечно, обратился ко всеобщему защитнику поэтов — литовскому посланнику Балтрушайтису. Тот его познакомил с Ольгой Давыдовной Каменевой, которая тоже понемногу входила в роль высокопоставленной государственной дамы. Вячеслав Иванов написал для нее «сонет», в котором сравнивал ее профиль с профилем Лукреции Борджиа. Сонет этот мне прочел раз Балтрушайтис. Не думаю, чтобы Ольга Давыдовна (имевшая зубоврачебное образование) ясно себе представляла Лукрецию Борджиа и Наверное недоумевала, что это — ирония или комплимент? Но потом решила скорее счесть это за изысканный комплимент. Однако и «сонет» не помог — разрешения не давали. Я выразил Балтрушайтису мое недоумение, зачем, собственно говоря, надо было метать столь изысканный бисер для достижения практических целей, и вдобавок зря. Балтрушайтис мне ответил:

— Ты знаешь, ведь Вячеслав по природе своей должен был бы быть придворным поэтом». Для этого ему дана и сладость, и вкрадчивость языка. Не его вина, что ему пришлось служить при таком ... (следовало непечатное выражение) дворе.

И, помолчав добавил:

— Впрочем, и я сам при этом ... дворе состою посланником...

Наконец препятствия были преодолены. Разрешение на выезд было дано [098]. Даны были и чрезвычайно высокие рекомендации от разных почтенных советских учреждений. Но Иванов был все же в тревоге; он решил получить рекомендательные письма от университета, потому что ехал в Западную Европу и рекомендации советских инстанций там могли иметь разве отрицательные воздействия, особенно в те годы.

С этой целью он решил повидать тогдашнего (одного из последних «выборных») ректора Московского университета, моего коллегу П. Н. Сакулина. Об этом свидании мне рассказывал сам Сакулин, и этот рассказ чрезвычайно характерен и для практической неловкости нашего поэта, и для того, чтобы понять, как человек «слишком мудрый» и слишком ученый может наделать глупостей.

Сакулин мне рассказывал, что «Вячеслав начал с того, что заявил, что он находится в обладании массы рекомендаций, но только от советских учреждений, и что это его удручает. «Все эти рекомендации для меня суть как своего рода "pudenda"» (выразился он, как привык, по-латыни) [099], и что он хочет иметь рекомендации от Московского университета как от учреждения, сохранившего (тогда это было еще так) дозу независимости от властей.

— Я бы мог быть вам и университету полезен, — пояснил Иванов. — Я бы мог для примера рассказать, как героически ведет университет борьбу с властью за свою независимость....

Тут он заметил, что лицо Сакулина не выразило не только никакого восторга, но, напротив, явные признаки беспокойства. Надо помнить, что то были годы решительной и последней схватки университета с властью и что положение самого ректора Сакулина было более нежели неустойчивое (он был «выборный ректор», сторонник автономии и член партии народных социалистов, большевиками ненавидимой).

Заметив это, Вяч. Иванов продолжал совершенно спокойно:

— Ну, если вам это не подходит, я могу сделать там доклад о том, как университет успешно и плодотворно сотрудничает с новой властью...

Тут уже его прервал Сакулин:

— Вячеслав Иванович! Университет не есть фиговый листок для прикрывания ваших «pudenda»!

И аудиенция на этом оборвалась. Встретились два мира: политический и поэтический, друг другу чуждые и воспринимавшие события совершенно по-разному. Глубоко ученый и мудрый в своей области, Вяч. Иванов был по-детски наивен, когда касался тех вопросов, которые его никогда не интересовали или если интересовали, то абстрактно. На всякого мудреца довольно простоты — это необходимо для равновесия и справедливости.

Вскоре он уехал. В эти годы в его мирозерцании уже произошел последний и давно ожидавшийся сдвиг: он окончательно «избрал» Рим, но уже не античный, а католический Рим. Его «византизм» превратилось в «папство», что было совершенно естественно, так как он сам был гораздо более человеком западной культуры, нежели русской, по стилю и по генезису. Думаю, что скрытые симпатии к Риму у него были давно и только литературно заслонялись некоторыми построениями оккультического и гностического типа. В этом его духовный путь родственен пути многих выдающихся русских людей [100].

В группе символистов он играл роль в своем роде Державина, поэта пышности, величия и глубины (недаром Балтрушайтис его обозвал «придворным поэтом»), но он был бесконечно культурнее Державина, который вообще этим качеством не страдал. Я считаю, что его стихи, перенасыщенные словесными ароматами, всегда величественные и глубокие, всегда необычайно звучные и музыкальные, вращающиеся почти исключительно в мире высших духовных чувствований, — еще будут иметь «свой день».

Наши дни — дни измельчания чувств и ускорения темпов — противоречат самому ощущению величия. Надо, чтобы прошли сроки. Я лично считаю его одной из вершин русской «великой» поэзии, но признаю, что это — «музыка для немногих». Для меня лично это звучит не порицанием, а высшей похвалой.

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

В те времена, когда я его встречал, его имя далеко не было окружено тем ореолом мыслителя, пророка и чуть не святого, каким оно оказалось потом, в «декадентскую» эпоху русской культуры. Не могу сказать, чтобы мои встречи с ним были очень многозначительны: в нашем доме он бывал несколько раз, но чаще я его видел в «университетском» мире, в частности у моего дяди-профессора. Я был слишком молод (когда он умер, мне было девятнадцать лет), хотя уже интересовался философией в то время, но совсем не в том ее аспекте, как у Соловьева. Он как-то все время попадался мне на моем жизненном пути, но без всякого резонанса. Встречался с ним в разных домах с общими знакомыми у университетских — кн. Трубецкого, Лопатина, Корелина, у Танеева, хотя он, по моим наблюдениям, к музыке абсолютно никакого ни касательства, ни интереса не имел. Но Танеев имел интерес к философии и уважение к «либеральному» (до известной степени) образу его мыслей. В самом университете я учился с его тремя племянниками, из которых Рафаил Михайлович подавал огромные надежды как мыслитель, как математик и даже писатель. Но он умер в ранней молодости. От раннего детства у меня осталось впечатление от наружности В. С., которая столько раз описывалась и которая, по «общественному мнению» того времени, была главной причиной его популярности — наружность действительно была импонирующей, — и от его шубы, огромной, священнического типа, так что в нашем тогдашнем детском мире он так и назывался — «дядя Шуба».

Я редко встречал людей со столь удачным «наружным оформлением». Он удивительно «нашел» эту свою позднейшую наружность, которая неминуемо вызывала ассоциации глубокомыслия, аскетизма, даже святости и непроизвольно вызывала чувство, похожее на благоговение, раньше чем он раскрывал рот, чтобы говорить. Много раз описывали его глаза, и, что удивительно, описывали их совершенно по-разному — то синие, то голубые, то серые, то зеленые. Оказывается, все были правы — у Соловьева были глаза, менявшие цвет, «как у василиска». Иногда они бывали почти зеленые, иногда ярко-голубые, иной раз (при каком-то освещении или душевном состоянии) какой-то почти фиолетовой синевы. Чаще всего они были просто темно-серые, но и в такой редакции они были прекрасны.

От этой наружности ждали каких-то откровений. Перед нами сидел или стоял совсем настоящий «пророк», как таковых принято воображать, — такой, которому предстал «шестикрылый серафим» и вложил ему в уста «горящий уголь». Но в большинстве случаев ожидания не оправдывались. Пророк в обществе оказывался несравненно обыкновенное — он был оживлен, общителен, мило балагурил, сочинял стихотворные экспромты и пародии на появившихся тогда на горизонте «декадентов», которые, не помня его злостных карикатур, признали его своим родоначальником. Он не чуждался ни женского общества, ни вина. Часто острил; к сожалению, моя память и тогдашнее мое невнимание к нему и некоторое отталкивание от его идей не сохранили мне некоторых его словечек и выходок. Но ясно помню, что его шутки не всегда были остроумны, часто тяжки, а порой совершенно непонятны. Правда, в последнем случае обычно они комментировались поклонниками и в особенности поклонницами как своего рода «тайна», нечто, простым людям недоступное, но имеющее тем более важный смысл. Он был всегда окружен «поклонницами». Во всем этом было нечто, тогда мне особенно неприятное, нечто от полурелигиозного «поклонения», от некоего «старчества», «хлыстовства» — от всего того, что некогда (и в ту же эпоху) окружало о. Иоанна Кронштадтского, а потом окружало фатальную фигуру Распутина. В русском обществе всегда, а в особенности в женской его половине — было и жило так называемое «чаяние чуда» — жажда не столько во «что-то», сколь в «кого-то» поверить и в нем и найти

разрешение всех сомнений и чаяний. И всегда это было окрашено в тона некоторого неприятного «сексуализма».

Ни один русский философ не достиг такой популярности и прославленности, что объясняется не только его благодарной наружностью, но и тем, что он был первый философ-публицист, снизивший философию с ее изолированных высот до публики, до толпы. Правда, это была так называемая «религиозная философия» — незаконный ублюдок философской мысли и богословия, а порой и простая политическая публицистика. Чисто философские его писания нимало не повинны в его славе, да и очень мало кто их читал: его слушали и смотрели, но не читали. Исключением была его поэзия, но и тут его читателями были преимущественно будущие «декаденты», те самые, которых Соловьев осмеивал в своих стихотворных пародиях, и тот же Блок, который говорил, что поэзия Соловьева — «единственное в мире откровение», который всю жизнь был в плену у соловьевских религиозно-мистических концепций.

Свой жизненный путь Соловьев свершил блистательно, шумно, с политическими и религиозными скандалами [101] (что всегда способствует популярности, но для «публики» — не «широких масс», они тут вообще не участвовали, для интеллектуальной верхушки и примыкающих попутчиков он остался «душкой-философом», как бывают «душки-тенора» — вроде Собинова, или «душки-наркомы» — вроде Луначарского. К сожалению, русская философия в подавляющем числе выделяла именно таких «душек» и очень мало серьезных мыслителей. Одним из последних «душек» — уже почти в мировом масштабе — был покойный Бердяев.

Но элемент некоторой «необыкновенности» безусловно присутствовал в существе и в облике Соловьева. Он был визионер (страдал галлюцинациями), он видел «чертей», простых и даже «морских». Он плохо верил в реальность мироздания. Одно время был убежденным спиритом. Впрочем, трудно даже перечислить, чем он только не был. В юности — атеист, потом оправдатель религии и даже самого «добра» [102], и католик, и православный, и патриот, и враг всякого отечества — он являл собою ту пестроту и потерянность личности, которая характерна для людей, больных тяжелой формой истерии. Какой-то окончательной серьезности в нем не хватало.

Одним из его странных качеств было неожиданное, но довольно часто проявляющееся в нем кощунство и прямое богохульство. Я бывал свидетелем таких его выходок. Его кощунства так же поражали, как и его непонятные остроумия. Иной раз они бывали так грубы, что их нельзя приводить в печати. Думаю, что он был безответственен в этих выходках, что они были проявлением его психической децентрализации. Поклонники выдумали для них объяснение — что он таким образом «охранял свое святая святых» от любопытства и вторжений посторонних. Довольно странный способ охраны. Но действительно я замечал, что после подобных выходок разговоры на «религиозные темы» сразу увядали. По всей вероятности, это были проявления истерии. Впрочем, история религий и жития святых доставляют немало примеров такой неожиданной «временной одержимости» — религиозные экстазы и кощунственные выходки стоят в психике ближе, чем можно было бы предполагать.

Я до сих пор не могу себе простить, что я в свое время как-то мало на него обращал внимания. В те годы он вовсе не стоял в центре моих интересов, да и разница лет была очень велика — я мог только присутствовать при его разговорах, но не участвовать в них актуально. <...> Должен признаться, что я никогда от него не слышал, в его разговорах, ничего волнующего, захватывающего. В тех кругах, где я его встречал, он являлся как «известный философ», но вел разговоры на темы совершенно обыденные, прозаические — обычный салонный разговор.

О СВЯЩЕННИКЕ ПАВЛЕ ФЛОРЕНСКОМ

Священник Павел Флоренский является одним из интереснейших людей, с которыми мне приходилось встречаться. Возможно даже сказать, что он был именно самым интересным лицом из всех тех, с которыми судьба так или иначе связывала меня. Он был вместе со мною на математическом факультете Московского университета, но был старше меня на два или три курса. Я должен сказать, что прежде всего я узнал его именно как необычайно даровитого, с настоящими печатями гениальности математика.

В этой науке его привлекали преимущественно области, связанные с геометрией изогнутых пространств (Риман, Лобачевский), несколько позднее — теория относительности Эйнштейна; он глубоко чувствовал «фантастичность» математики и ее засасывающую глубину. Одновременно он был глубоким богословом, и одно из его

заветных мечтаний было сочетать богословие с математикой — идея парадоксальная и смелая.

По типу своего мышления он был как бы «особой точкой» философского и богословского мира; в его умственном аппарате я видел чрезвычайно много общего с гностицизмом ранних веков христианства. Смелость его мысли и ее парадоксальность были удивительны.

Мое общение с ним было прервано в эпоху первой русской революции — наши дороги как-то разошлись: он стал профессором богословия и мало и редко посещал Москву, я избрал себе не математическую, а музыкальную карьеру (впрочем, не бросая математику), но судьба нас вновь соединила, и именно через музыкальный мир.

Я встретился с ним вновь в доме моего большого друга — композитора Скрябина. Ввел его в этот круг поэт Вячеслав Иванов — «мудрейший» из группы «символистов» — человек с универсальными познаниями и интересами. Скрябин, как было когда-то очень многим в России и за границей известно, собирался написать «Мистерию» — произведение не столько музыкальное, сколько «мистическое», связанное с теософическими мечтаниями композитора (фактически оно не было написано, да и не могло быть написано).

По-видимому, Флоренский тоже заинтересовался этой идеей, не в очень сильной степени, потому что, по моим впечатлениям, он при всех причудливых и часто фантастических, но всегда глубоких идеях все же всегда оставался в рамках Православной Церкви и теософские идеи ему были чужды.

Более тесно я с ним сблизился несколько позднее, уже после кончины Скрябина и уже после водворения советской власти. Тогда уже был выпущен его капитальный труд (его диссертация по богословию) «Столп и утверждение истины» — произведение чрезвычайно сложное и неровное, со многими чрезвычайно глубокими деталями, но и со многими длиннотами и отступлениями чисто литературного типа.

Оно произвело большую сенсацию в тогдашних «философском» и «богословском» мирах; ибо в те годы (начало века до большевиков) философия сблизилась с богословием (явление «неохристианства»). Я все же должен признать, что сам Флоренский был несравнимо более интересен, чем его превосходная диссертация. При большевиках он уже не носил рясу [103] и числился служащим при Главэлектро — про познания в математике и физике оказались более применимыми к эпохе, чем его богословие, в условиях «зари большевизма».

Лейтмотивом его мыслей было, по-видимому, примирение «гностицизма» с православием. Он в этом деле выбрал своим союзником высшую математику, в которой чувствовал себя чрезвычайно свободно и уверенно. Его идея (отчасти воплощенная в его диссертации «Столп и утверждение истины») — посредством новых откровений высшей математики, главным образом геометрии многих измерений и кривых пространств, а также теории комплексных чисел со многими мнимыми слагающими проникнуть в тайны устройства нашего земного мира и одновременно мира «горнего» — «божественного» и доказать тем подлинную истинность христианской мистики. В частности, он имел в виду установить место, или «седалище», горнего мира, которое он интуитивно предполагал находящимся именно в области «комплексных» геометрических пространств.

Эти необычно смелые мысли не были им опубликованы [104]: он мне их излагал в годы раннего «советского коммунизма» (1917-1921). К сожалению, более подробно и конкретно я не могу их изложить в газетной статье, потому что самая «материя» его положений и гипотез требует знания высшей математики и для широкой публики просто останется непонятной. Говоря более картинно, он хотел быть Колумбом религиозного «горнего мира». В его теорию была привлечена и теория относительности Эйнштейна, и теория криволинейности световых лучей.

Между прочим он считал, что теория криволинейности световых лучей совершенно изменяет наше представление о звездном мире: он считал, что если планеты и звезды наиболее близкие, находящиеся в пределах, когда кривизна пространства не дает себя знать, действительно прямо попадают в поле нашего зрения, то звезды, которые мы привыкли считать просто «более удаленными», на самом деле их лучи совершают многократные циклические обороты в сферическом пространстве, и поэтому они «те же» звезды, как и первые, но только их лучи свершили больше оборотов, прежде чем попасть в глаза земных обитателей.

Когда он мне излагал все эти свои соображения, он сам увлекался: ему не хватало аудитории, достаточно просвещенной в математике. Похоже на то, что он только еще намечал план своих работ в этом направлении и все эти его смелые заключения еще не

были им до конца выработаны и уточнены. В его диссертации вообще по этим «космическим» и одновременно и богословским вопросам еще ничего нет.

Флоренский был человеком необычайным даже по своей наружности. Хотя его фамилия несомненно свидетельствует, что он сам происходил из духовного звания, — его тип был не русский: он мог быть молдаванином, или греком, или даже армянином [105]. По-видимому, он был полным аскетом, и несомненно, что он был очень хорошо знаком со стажем так называемого «умного делания» [106], — по моему впечатлению, в нем гностика было больше, чем православного или католического понимания.

Очень черный и очень худой, он всегда смотрел почему-то вниз и слегка вбок, глаз своих не любил показывать. Он никогда не улыбался. Странное дело — у него было много учеников, по-видимому, он их обучал не только обычным для духовных наук классическим богословским предметам, но и давал им эзотерические знания и привычки. Трое из его учеников покончили жизнь самоубийством, — из него исходили мощные флюиды, и я сам это чувствовал, чувствовал и то, что не все флюиды были благостные, были и очень демонические.

Не помню точно кто, но один из группы русских «неохристиан», говоря о нем, называл его «умным и жестоким лаврским священником». Во всяком случае, он был человек совершенно необыкновенный, и я очень благодарен судьбе, что она свела его со мною, хотя и ненадолго.

Помню его у гроба Скрябина, которым он очень интересовался именно как человеком гностического склада ума. Но Скрябин не имел никакой ни философской, ни богословской культуры — он был просто мечтатель, музыкант, и многое в нем было от прирожденного или благоприобретенного «психоза». Флоренский был очень умен и обладал мощным духом, психоза в нем не было, но было «касание тайн». Стоя у гроба Скрябина, он мне сказал своим тихим голосом, смотря по своему обыкновению в землю и вбок: «Он (Скрябин) не свершил то, что хотел свершить. Но я вижу, что через тридцать два года, возможно, произойдет то, о чем он думал».

О чем думал Скрябин?.. Он думал о конце мира, который должен был произойти от его «Мистерии». Я на всякий случай запомнил дату, назначенную Флоренским. Тридцать два года — тогда был 1915 год, значит, то, что думал Скрябин, должно было произойти в 1947 году. В 1947 году был апофеоз Сталина, я уже больше чем двадцать лет как покинул Россию.

Однако вскоре я узнал, что пророчество Флоренского имело некоторое основание: в 1937 году он сам умер в Соловецком бывшем монастыре, обращенном в каторжную тюрьму, куда его заключил «отец народов» [107]. Видимо, флюиды все-таки дали ему извещение, хотя не совсем точное. Но с другой стороны, скрябинская «Мистерия» ведь должна была быть концом всего — «общей смертью»; наверное, Флоренский почувствовал в этот момент свою собственную смерть.

Мои встречи

ЧУДАКИ

Россия всегда была поставщицей несравненных чудаков. Некоторых из них хотелось бы воскресить в памяти: ведь это — мир ушедший, и вновь таких уже не будет никогда. Будут другие, возможно; но не те. Потому что «те» были кровно связаны с ушедшим жизненным укладом. А может быть, и вовсе переведутся они, если удадутся старинные и неизменные мечты русских царей, императоров и революционеров об острижении под гребенку всех российских граждан — на предмет полного порядка и уравнения.

Я хочу начать мою галерею чудаков с брата моего профессора С. И. Танеева — Владимира Ивановича Танеева. Он был «на Москве» знаменитым чудаком. И мой Танеев, Сергей Иванович, тоже был чудаком, но далеко не в той степени и много безобиднее — у него все его чудачества смягчались его огромной деликатностью и благожелательством, — а у Владимира Ивановича в чудачествах была свирепость и злобность, и он подчас мог быть и вовсе неприятен.

Я узнал его сравнительно поздно: причина была та, что он был в размолвке со своим братом и не бывал у него. И мне пришлось с ним познакомиться именно в тот момент, когда примирение братьев, наконец, состоялось и Владимир Иванович пришел к брату с «примирительным» визитом. Надо заметить, что ссора произошла немедленно

после смерти их матери, Владимир Иванович, выражаясь не очень деликатно, попросту обобрал «моего» Сергея Ивановича, решив, на правах «старшего брата» (он был почти на пятнадцать лет старше), что тот — музыкант и философ и ему ничего не нужно. Сергей Иванович, из деликатности и непрактичности, не возражал, но порвал связь с братом почти на двадцать лет [108].

В. И. Танеев был тогда уже отставным председателем московского Совета присяжных поверенных, так сказать, главою адвокатского сословия на покое. Это был крупный старик с сивой шевелюрой и узкой длинной бородой, с голосом резким и ядовитым, в котором была какая-то «плачущая» интонация; как подобает адвокату — он любил говорить и любил, чтобы его слушали не перебивая. Он не разговаривал, а «произносил» и «поучал» — его речи были собранием афоризмов, которые было необходимо с почтением выслушивать, и он в них очень повторялся. Он производил впечатление «старинного» человека, говорил со стародворянскими «крепостническими» интонациями, медлительно и важно; выговаривал «аглицкий» и «эфтим» («я эфтим хочу. милостивый государь, вам сказать»). Это был старый вольнодумец, безбожник и богохульник, ненавистник всех «властей предержащих», протivoестественное сочетание лютейшего аристократизма с политическим радикализмом — и все это не мешало ему прекрасно устраивать свои житейские дела. Всякому новому человеку он начинал, не спросив об его интересе, рассказывать свою «классификацию людей». Люди, по его мнению, разделялись на три категории: «разбойников», «волшебников» и «хамов».

Разбойники — это были дворяне и купцы; волшебники — священники и монахи; все прочие были хамами. Чтобы не заподозрили его в пристрастии, В. И., изложив эту классификацию, неизменно прибавлял:

— Ну-с, сударь, изволите ли видеть, — сам я, стало быть, отношусь одновременно и к разбойникам и к хамам.

В доме Сергея Ивановича к брату относились с каким-то странным «почтением», точно его побаивались. Что касается старенькой (крепостных времен) нянюшки Танеева — всему музыкальному русскому миру известной Пелагеи Васильевны, то для нее это почтение было понятно: и она ведь «ростила» обоих, и для «ее Владимир Иванович был «старшенькой», а Сергей Иванович «младшенькой». Что же касается самого Сергея Ивановича, то мне казалось, что он просто опасался со стороны брата выходок и резкостей, на которые тот был в высшей степени способен, и потому, только что примирившись, не хотел вновь ссориться. Помню такой диалог старшего брата с нянюшкой:

— Ну что, нянюшка, — обратился он к ней. — не полагаете ли вы, что пора нам с вами, нянюшка, «к черту»? Старушка обиделась.

— Нет уже, батюшка Владимир Иванович. Это вы, если желать изволите, ступайте к черту, а я-то пойду к Богу...

Как бы то ни было, его речи и афоризмы покорно и почтительно выслушивались, хотя и без удовольствия.

— Всякое доброе дело должно быть наказуемо, — изрекал старший Танеев почтительно внимавшим вокруг. — Только раз в жизни я сделал доброе дело — и был немедленно наказан.

«Доброе дело» заключалось в том, что он из окна своей усадьбы усмотрел, что его сын «Павлушенька» — личность, чрезвычайно свободно воспитанная, — влез на обледеневшую крышу и уже готов был к тому, чтобы «извергнуться» вниз... Когда встревоженный отец побежал, чтобы предотвратить катастрофу, Павлушенька уже лежал на земле.

— Я ему говорю: «Павлушенька, ты не ушибся ли?..» А он мне в ответ: «Пошел к черту, старый хрыч!»

— Так я был наказан за доброе дело и побуждение, — внушительно заканчивал В. И. свой рассказ.

Этого самого Павлушеньку В. И. воспитывал при помощи гувернантки-англичанки. Но когда сыну было еще года три, он пожелал залезть в пруд и чуть не утонул. Гувернантка с опасностью для своей жизни его вытащила. Владимир Иванович рассчитал гувернантку.

— Мой сын свободен, — объяснил он, — раз он хочет утонуть, вы не имеете права ему препятствовать.

В своем имении-даче близ города Клина он терроризировал всю округу. Крестьянам он запретил проходить чрез свою землю. Коль скоро он усматривал подобное нарушение — он выходил сам и, остановив крестьянку, нарушительницу «действующих

узаконений», начинал говорить ей отдельно и грозно:

— Сударыня! Вам, наверное, неизвестно, что настоящая *территория* принадлежит мне, потомственному дворянину Владимиру Танееву, и что...

Крестьянка уже ревела белугой, ничего не понимая из речи страшного барина и думая только о том, как бы удрать поскорее...

В парке своего Демьянова он отдавал в наем дачи и тщательно, мелочно следил за абсолютной чистотой парка. Если он усматривал, что кто-либо из дачников бросил в траву окурок, — он шел следом, поднимал окурок и прятал его.

Ночью, часа в два, когда все уже спали, грозный хозяин усадьбы звонил в дачу, где жил провинившийся, и когда в дверь высывались перепуганные лица, недоумевавшие, в чем дело, он спокойно вручал окурок, говоря:

— Вы, сударь, изволили забыть в моем саду вашу вещь. Благоволите ее принять обратно.

И торжественно удалялся.

Он был великим любителем книг. В его библиотеке было одно из лучших собраний книг по истории революционных движений. Там были и редчайшие издания, уникамы. Изредка он их давал знакомым на просмотр — но когда книги ему возвращались, то возвративший должен был подвергнуться целой унижительной церемонии.

В. И. садился за стол. клал принесенную книгу и, вооружившись огромной лупой, начинал ее просматривать страницу за страницей, выискивая, не испорчена или не замазана она в каком-нибудь месте. Это издевательство длилось часами и проводилось с адским педантизмом, причем «возвративший» книгу должен был стоять, потому что другого стула не было. Наконец, найдя какую-нибудь царапину или отметку, Владимир Иванович шумно поднимался и, отдавая книгу изумленному читателю, говорил:

— Милостивый государь, вы можете себе взять эту книгу. В таком виде она мне не нужна, изволите ли видеть.

И уходил, оставив неосторожного читателя в полном недоумении и растерянности. Обычно тот просто ретировался, конечно книги не взяв. И больше уже книг не просил.

Он любил доставлять людям неприятности, заставлял их выслушивать то, что, по его мнению, могло бы их «позлить». С религиозными людьми он начинал обычно богохульствовать и издеваться над религией. Помню его длинный богохульный разговор с С. П. Бартеневым, который был очень религиозным человеком. В. И. богохульствовал, пустив в ход свою самую тяжелую и грубую антирелигиозную артиллерию, — а Бартенев спокойно слушал. Вдруг Танеев замолчал.

— Вот вы спокойно слушаете, — сказал он разочарованно, — а иные ведь *в ярость приходят*.

Музыкантам он обычно говорил, что музыка — это пустое дело.

— Все музыканты — идиоты. Вот мой брат, например, — сущий идиот. — Потом, помолчав: — А из инструментов я предпочитаю скрипку... — Тут он делал паузу. — Потому что ее легче выбросить в окошко [109].

Когда Сергей Иванович скончался, Владимир Иванович, обычно редко посещавший своего брата, вдруг проявил неожиданную «резвость» и распорядился немедленно опечатать всю его квартиру и потом вывез всю огромную музыкальную библиотеку Сергея Ивановича к себе в Демьяново. А эту библиотеку Танеев (наш — музыкальный) предполагал оставить основанной им вместе с проф. Э. Розеновым Музыкально-теоретической библиотеке. И поневоле деятелям этой последней пришлось познакомиться с Владимиром Ивановичем в порядке отвоевывания своего достояния.

Это была трудная задача. Музыканты, особенно теоретики — народ непрактичный и не осведомленный в юридических тонкостях. Владимир Иванович жил далеко за Москвой — его было трудно «заставать», разговаривать с ним тяжело, к тому же он был «крючок» и сутяга. Его боялись, зная его издевательский нрав. Но надо было действовать,

Ю. Энгель, музыкальный критик и человек, близкий покойному Танееву, взялся переговорить с его братом. Профессор Московской консерватории Н. Райский, богатый человек, предоставил свой автомобиль, и Энгель поехал в Демьяново. Но его ждала неудача: старик его просто не принял. Потом, в разговорах со знакомыми, говорил:

— Прислали ко мне какого-то *стрекулиста*. Да еще на автомобиле приехал. Будто я не знаю, что на автомобилях одни жулики ездят. Пусть пришлют порядочного человека.

Пришлось разыскивать подходящего к понятиям В. И. «порядочного человека». Выбор пал на старого Кашкина. друга Чайковского и Рубинштейна. Наученный опытом Энгеля, Кашкин поехал по железной дороге и удостоился приема.

— Книги мне не нужны, — сказал старый самодур, — ведь это же книги о музыке, а я музыку терпеть не могу. Надо было бы их сжечь — но так и быть, отдам их вам.

Самая отдача, впрочем, произошла не очень скоро. В. И. любил поучить людей, особенно когда они в нем нуждались.

Но желание друзей исполнить волю покойного Танеева было так сильно, что все утомительные и многократные визиты к нему за пятьдесят верст, во время которых он всем рассказывал свою теорию о трех сортах людей и о своей нелюбви к музыке, — все было проделано, и книжное достояние Танеева водворилось на месте, ему уготованном.

Владимир Иванович пережил своего брата на много лет — он дожил до крушения старой России и увидел большевиков и советский режим. Уже больной, преклонных лет, страшный старик лежал в имении своих знакомых около Демьянова, когда уездный «исполком» постановил реквизировать его библиотеку и отобрать книги в «книжный фонд»... Приехали в отсутствие хозяина красноармейцы и комиссары и стали хозяйничать на старом пепелище русского феодала-анархиста. Перерыли все книги и вдруг остановились, пораженные священным ужасом...

В отдельной папке среди книг лежала толстая пачка писем...

Это была переписка Карла Маркса с... Владимиром Ивановичем Танеевым.

Немедленно все книги были водружены на свои места, священная папка бережно помещена в шкаф... Было собрано экстренное заседание исполкома. И единогласно постановлено:

«Товарищу Танееву вернуть его имение в пожизненное владение, равно и книги и всю обстановку и назначить ему месячное содержание в размере 3000 рублей».

«Товарищ Танеев» тем временем ничего не подозревал и, чувствуя, что ему вообще жить остается уже мало, совершенно спокойно и равнодушно-злобно относился ко всему вокруг свершавшемуся. Но вот к нему приехали вестники уездного правительства с «постановлением». Старый анархист еще раз остался верен своему «стилю». Он встретил вестников в халате, прочитал постановление и сказал:

— Ступайте вы все к ... — Тут следовало нечто из репертуара мало литературного, но хорошо понятного «вестникам».

— А о Марксе, — прибавил он, — не смейте мне ни слова говорить [110].

Справедливость требует указать, что несмотря на столь нелюбезный прием «друга Маркса» постановление не было отменено и пенсия выплачивалась Танееву, но очень малое время, ибо скоро Владимир Иванович действительно отправился, как он когда-то выразился, «к черту» и не оставил никаких завещаний, что при данных обстоятельствах было только логично.

* * *

Московский университет был крупным поставщиком всевозможного типа чудаков — настолько, что порой казался настоящей кунсткамерой. Интересно, что главная масса чудаков падала на «старшее» поколение профессоров, т. е. в мое время — таких, которые родились не позднее сороковых годов прошлого века: более молодые были обыкновенные, нормальные с житейской точки зрения и не давали такой пищи для анекдотов. Облик «молодых» был более европейский — они более аккуратно одевались, обычно бывали красноречивы и более либеральны по политическим убеждениям.

Я хорошо знал университетскую среду именно московскую. Университет, можно сказать, окружал меня с колыбели — при моем рождении присутствовало трое профессоров. Среди профессорской коллегии у меня насчитывалось пять дядей и один дедушка (старый ботаник Горожанкин). Дядя Ал. Пав. Сабанеев — химик — провел пятьдесят пять лет жизни в университете, двадцать лет (после проф. Бугаева) был бессменным деканом физико-математического факультета — до самой смерти (уже при большевиках). Почти весь факультет бывал у нас, составляя часть привычного домашнего ландшафта моего детства. Приходили, по московскому обычаю, когда попало, порой в девять утра, иногда — на огонек — после полуночи.

Одно из воспоминаний моего раннего детства: в большой зале три огромных бородатых мужчины бегают взапуски, пуская какие-то бумажные стрелки. Это были мой отец, дядя и профессор Бутлеров, который в ту пору увлекался летательными аппаратами, еще не существовавшими, и... спиритизмом, за что, как говорят, и попал в «Плоды просвещения» Толстого в качестве «профессора-спирита». Он же и был инициатором этой беготни с бумажными стрелками, обнаружив огромную «резвость» при этом.

Так что поле для наблюдений профессорского мира у меня было огромное и с

чужацескнми своенствамн многах я познакомнлся еше в раннем детстве. Потом, когда я поступнл в университет, мне было странно видеть всех этих знакомых дядей, наряженных в внцмунднры с хвостнками и золотымн пуговнцамн (отсутствне внцмунднра тогда считалось прнзнаком лнберального образа мыслей), обычно чрезвычайнно заношенные, которые им прндавали незнакомый, одновременно офнцнальный и грязноватый характер. Их уже мне знакомая чужаковатость, которая в ннтнмной обстановке бывала уютна и даже трогательна, тут, на кафедре и перед ауднторней, прнобретала тоже какой-то офнцнальный и угрожающий характер.

Знаменнтый впоследствнн проф. Жуковский, «отец русской авнации», создал о себе анекдотнческую лнтературу благодаря своей фантастнческой рассеянности. Огромного роста, массивный, с каким-то слоновым профнлем, очень смуглый и черннй, он говорнл неожиданнно пнсклявым голосом и к концу лекцнн обыкновеннно делался седым, потому что все время держал мелок у бороды и незаметнно для себя ее перекрашнвал. Постояннно он ошнбался лекцней: чнтал не ту, которую надо было. На моей памяти был такой случай. Жуковский прочел первому курсу лекцню, которую должен был в тот же день чнтать на высшем курсе Техннческого учнлнща. Первокурсннкн благоговейно внмалн, ннчего не понимая. Перед самым концом вдруг профессора осеннло:

— Вы — это первый курс? — заговорнл он своим пнсклявым голосом. — Значнт, это я ошнбся — я вам прочнтал не то. Но в следующнй раз вам прочту что надо, — и в смущеннн (он был очень застенчнв) он выбежал нз ауднторнн...

По-внднмому, он очень твердо решнл себя реабилитнровать и выполннть обещанное, потому что немедленно прнехал в Техннческое учнлнще — и прочнтал там нменно ту лекцню, которая прндназначалась для первокурсннкнв университета, вызвав вторнчно недоуменне уже другой ауднторнн.

Про него рассказывалн, что раз вечером, возвращаясь домой, он позвоннл у парадной, и когда вышедшая на звонк прнслуга, не рассмотрев его, сказала, что «барнна дома нет», — он покорно повернулс я, проговорнв: «А! Нет дома», — пошел... Куда только?

Был даже такой мнф, что Жуковский, увндев стоящую на улнце большую чернную карету, в которой вознлн по улнцам Иверскую икону, почему-то вообразнл, что перед нм ауднторная доска, и, вынув всегда находнвшнйся у него в кармане мел, стал пнсать на задней стенке кареты какне-то формулы, пока карета не поехала.

У Жуковского сущность чужачества заключалась в простой «профессорской» рассеянности, так как он вечно был погружен в свои мысли и вычнсленн я. Помню, раз я встретнлся с нм в трамвае — он сндел в углу в странной позе, устремнв глаза на свою руку, которую он держал перед лнцом, оттопырнв трн пальца и подогнув опустнвшнеся два. Я его оклнкнул:

— Николай Егоровнч! Что вы на свою руку так смотрите? Он посмотрел на меня как спросонья, потом забормотал нзвннвающимся голосом:

— Да это у меня тут «осн координат» (это были трн растопыренннх пальца) — я так все тогда яснее соображаю...

Как деталь: он бывал у нас дома, я у него работал по механнке — но до самого конца он путал мою фамилию (казалось, можно было бы запомннть — фамилия факультетского декана), он помннл только, что фамилия «профессорская», и я у него бывал то Тнмнрязевым, то Горожанкнннм, то Бугаевым.

В нном роде чужаком был Ннк. Вас. Бугаев, отец Андря Белого, которнй в своих воспомннннях [111] очень красочно описал нашу факультетскую среду, но папашу своего сильно подгрнмнровал и от его чужацеств ннчего не оставнл. Бугаев прнжде всего был замечателен тем, что, уже давно будучн седым, он каждое первое чнсло месяца краснл какой-то ваксой волосы в некнй неправдоподобный, сапожный цвет, которнй к концу месяца обращался во что-то сложное: тут было и бурое, и желтое, и даже какне-то фнолетовые прослойкн. Все это нсчезало первого чнсла, и студентн нередко его встречалн в таком «обновленном» внде громкнми аплоднсментамн, которые он сам, впрочем, прннмал всегда как знак уваженн я к своей лнчннн, а не как высказыванне восторга по случaju пернодического омоложения, во время которого он напоминал какогн-то оперного разбойннка в наскоро сделанном грнме.

В нем бесспорно были элементы некней мннакальннн: часто высказывал он странные мысли, которые поражалн не столько глубнной, сколько неожиданнннн... Раз я с нм ехал на нзвозчнке по Москве: вдруг он неожиданнно толкает нзвозчнка в спнну и говорнл ему:

— Ты ведь мужик?

— Так точно, барин.

— А я вот и барин, да еще и генерал, действительный статский. А ты ко мне спиной сидишь. Так вот ты повернись ко мне мордой.

— А лошадка-то как побежит?

— Пусть как хочет бежит — а ты должен ко мне мордой оборотиться.

Извозчик в недоумении и даже страхе. По правде сказать, и я был в недоумении. Я решил, что это, по всей вероятности, был опыт «остроумия» — опыт не вполне удавшийся, как часто бывает с университетскими опытами.

Он был очень хорошим шахматистом и рассеян до анекдотичности, что, как известно, часто совмещается. Во время университетских «зачетов» он постоянно бывал объектом специального спорта, сущность которого заключалась в том, что один из студентов (обычно с хорошими познаниями) сдавал у Бугаева зачеты за своих коллег, малоопытных в математике.

Риск и пикантность заключались в том, что этот студент подряд несколько раз подходил к сидящему за столом Бугаеву, который вызывал студентов по фамилиям, и бедный профессор не замечал, что к нему подходит все один и тот же, который в довершение всего лично был знаком с Бугаевым.

Лекции его не были интересны ни с научной, ни с педагогической стороны. Он их отчитывал, как многие профессора старой формации, как неприятную повинность — в них было даже немало математических неточностей. Зато они были обильно пересыпаны анекдотами, которые математически точно повторялись из года в год. Над этими анекдотами он хохотал преимущественно сам. Никогда он не пропускал лекций, никогда не опаздывал — зато с первым звуком звонка он, не окончив ни фразы, ни часто слова, кубарем скатывался с кафедры и устремлялся в «профессорскую», где был в безопасности от студенческих вопросов и приставаний. Общения со студентами он не признавал.

Иного типа был Лутинин, красочная фигура на университетском горизонте. Первое о нем сведение я получил, прочитав в «Московских ведомостях» в отделе казенных публикаций объявление о том, что «отставной гвардии поручик, доктор химии «гонорис кауза» Лозаннского и Гейдельбергского университетов» потерял какие-то свои документы. Я заинтересовался странной комбинацией «отставного гвардии поручика» с «почетным доктором» двух лучших университетов Европы в одном лице. Потом выяснилось, что это еще не все «совмещения противоположностей» в нем.

Один из богатейших людей России, владелец миллионов десятин (ему принадлежала большая половина Ветлужского уезда), так что общая площадь его земель превышала площадь Черногории, — он был сторонником «Черного передела» помещичьих земель в пользу крестьян и за участие в нем был «гоним» правительством и сделался политическим эмигрантом [112].

Одно время он был другом Герцена и делал предложение его дочери, Нат. Алекс. Герцен — но получил отказ, несмотря на симпатии к нему Герцена. Въезд в Россию ему был воспрещен, и запрет этот снят только приблизительно за год до моего поступления в университет. Тогда он был уже пожилым человеком. Наружность у него была не профессорская и не «доктора гонорис кауза», а скорее именно «отставного гвардии поручика», с густыми висячими усами и многократным подбородком. Он был весьма некрасив, так что я вполне посочувствовал Нат. Алекс. Герцен в ее нежелании выходить за него замуж. Первое от него зрительное впечатление было — «чучело». Так его и прозвали в факультете, когда он появился на московском горизонте. Но на самом деле это был человек очень морально чистый и беззаветно преданный своей науке, один из последних могокан «шестидесятников» с их непоколебимой верой в науку и полным «тоталитарным» атеизмом, с преданностью идее романтической революции и лозунгу «земля — на ней трудящимся». Однако, насколько мне известно, из принадлежащих ему трех с половиной миллионов десятин он до своей смерти крестьянам не дал ни одной [113].

Его научные заслуги пред его наукой (термохимией) были действительно велики, хотя протекали исключительно в «измерительной» области. Он был учеником знаменитого Вертело и женился на его дочке. Говоря в своих лекциях о точнейших термохимических измерениях, Вертело не раз упоминал о том, что измерения эти можно было бы и еще уточнить, но для этого надо построить измерительные приборы из чистого золота или платины, «чего, — прибавлял он, — никто сделать не может». А вот Лугинин взял да и сделал. Его лаборатории (в Швейцарии и в Москве) были образцом «научной роскоши».

Главные калориметры были сделаны из чистой платины, а лабораторный стол был покрыт листом платины во всю ширину. Все это он завещал Московскому университету.

Широкая русская натура сказывалась и в его образе жизни. Даже в ту эпоху (рубеж века) его барственность уже была анахронизмом, особенно в университетской среде. Приезжая в Москву, он нанимал огромный трехэтажный дом Шереметева — на углу Воздвиженки и Шереметевского переулка и жил там один, окруженный штатом прислуги, в тридцати комнатах, выезжая в университет в прокатном «фаэтоне» парой — городской собственностью он не желал обзаводиться.

Раньше чем перейти к самому забавному из чудаков-профессоров — Каблукову, упомяну вкратце об историке Церкви проф. Лебедеве. Это был не «мой» профессор — я был на другом факультете, — но мы подвизались в одном здании. Этот огромный мужчина — настоящий «соборный протоиерей» — читал в маленькой аудитории, называвшейся библиотекой. Читал он громовым голосом по тетрадке, держа ее перед собой и ею заслоняясь от студентов. Слушателей у него было очень мало — два, три; студенты-филологи установили очередь, кому быть «дежурными» на лекции. Однажды я, придя в университет, заметил странное явление: у стеклянной двери библиотеки стояли студенты и с хохотом смотрели через окно в аудиторию. Оказалось, что Лебедев начал читать свою лекцию, как всегда по тетрадке; было два слушателя, сначала улизнул один, потом другой, последний, воспользовавшись тем, что профессор из-за своей тетрадки не видит его, тоже ухитрился уйти незамеченным. А Лебедев все читал в пустой комнате, тем же громовым голосом — и на эту странную лекцию одинокого профессора смотрели через стеклянную дверь другие студенты, со смехом, ожидая, когда, наконец, он заметит свою покинутость... Я до сих пор не знаю — было ли это рекордом рассеянности или же это было «принципиальное выполнение профессорского долга» вне зависимости от количества слушателей. И то и другое объяснение позволяет мне зачислить Лебедева тоже в группу чудаков.

* * *

Профессор Иван Алексеевич Каблуков был в своем роде знаменитостью в Москве. Знаменит он был не как профессор и не как ученый-химик, а в чисто бытовом плане: как человек со странным и смешным недостатком речи: он перепутывал слова, начало одного слова приставлял к концу другого так, что получалось: «палка с набалдым золоташником». Это случается и со всеми людьми, но у Каблукова это было постоянно и систематически, так что его речь приобретала характер совершенно карикатурный и неудобопонятный. Делал он это совершенно произвольно, очень этого своего недостатка стеснялся и от стеснения только путал еще больше. Для профессора это свойство было вовсе неудобно, но зато оно составило ему анекдотическую известность даже за пределами Москвы.

Дело доходило до того, что «на Каблукова» приглашали, как на своего рода комический аттракцион, пикантность которого усиливалась оттого, что хотя всех слушателей распирало от смеха — смеяться было неудобно: все-таки почтенный профессор, уважаемый человек, и притом еще гость. И «салон» приглашенных имел очень оригинальный вид: все сидели скрасными, напряженными лицами, чтобы не потерять равновесие и не прыснуть со смеху. Когда же Каблуков выступал публично, то аудитория бывала менее благовоспитанна, не стеснялась и неожиданно награждала лектора не аплодисментами, а диким взрывом хохота.

«Перепутаница» в речениях Ивана Алексеевича сопровождалась у него еще характерным не то заиканием, не то звучным покашливанием, которое он вставлял подчас в середину слова, а также частым употреблением слова «это», которое он выговаривал «эт-та» — и употреблял в самых неожиданных случаях. Так, например, когда он «представлялся» кому-нибудь, то он всегда, тыча пальцем в живот собеседника, произносил:

— Эт-та — э-э... Каблуков.

И собеседник оставался в недоумении.

Знал я его очень близко и хорошо — он был младшим коллегой моего дяди-химика и декана факультета — А. П. Сабанеева, и у дяди моего я его постоянно встречал. С его «ораторскими» особенностями я имел случай познакомиться в интимной обстановке и в «аудиторной». Студенты к нему бывали безжалостны, и я полагаю, что чтение лекций для него было сплошной мукой, но он героически выдерживал создававшуюся смехотворную атмосферу. По-видимому, у него многое зависело от состояния нервов. Иногда он в

течение целой лекции не говорил несообразностей, и специально приходившие ради них студенты (часто совершенно других факультетов) бывали разочарованы и даже недовольны, — иногда же «лапсусы» лились как из рога изобилия, так что по окончании лекции слушатели уходили с большими животами и в самом деле уставшими.

Литература о его «речениях» в Москве составила огромную — думаю, что много бывало в ней и присочинено досужими личностями. Но и того, что мне лично удалось услышать, более нежели достаточно. Сейчас я хочу поделиться с читателями этой моей коллекцией, причем оговариваюсь, что во всем этом нет ничего легендарного и вымышленного.

Одним из первых впечатлений была первая же лекция Каблукова, на которую я попал в качестве первокурсника математического факультета.

Каблуков — приземистый, но благообразный мужчина, имевший вполне приличный «профессорский» облик, — лил какую-то жидкость в пробирку и почему-то упорно и многократно называл ее «порошок». Так и говорил, заикаясь и откашливаясь.

— Вот видите, э-э — я лью этот порошок, и вы можете наблюдать...

Студенты ничего не могли наблюдать, потому что слишком далеко сидели от «порошка» и профессора. Вдруг его как бы осенило. Он выпрямился и сказал звучно и отчетливо.

— Я оши... э-э... бся. Это не жидкость — это порошок... то есть это порошок, а не жидкость... (совсем грозно и решительно) — ЖИДКОСТЬ!!

Студенты уже похихикивали, но это было еще не все...

Потом он говорил:

— Вот я беру деревянную дощечку с такой же деревянной дырочкой.

Студенты уже откровенно хохотали, кто-то спросил насчет деревянной дырочки, другие начали зажигать и гасить электричество — молодежь расшалилась. Профессор насупился, даже покраснел.

— Как вам не стыдно смеяться над старым дур...

И при общем хохоте поправился — академическим тоном:

— ...я хотел сказать — профессором.

Помню его у моего дяди — там он чувствовал себя спокойнее. Тем не менее улов «лапсусов» бывал и тут обилён.

Я вхожу в квартиру дяди (это были его именины, и факультет почти весь присутствовал). Навстречу мне выходит из комнаты Каблуков и, как бы продолжая прежний разговор, говорит, взяв меня за пуговицу:

— Вот теперь как эт-та... очень быстро... стали ездить из Америки в Россию. Вот когда я был в Америке, так я выехал двадцать второго, а приехал... э-э... в пятницу...

Я не смог, конечно, оценить при этих указаниях быстроты его путешествия, но постарался соблюсти полную серьезность. За именинным столом хозяйка его спрашивает: «Иван Алексеевич, вы что хотите — чаю или кофе?» — на что следовала реплика:

— Я попросил бы кошечку чаю.

Лиха беда начало. Каблуков был явным образом в ударе. В этот вечер мне пришлось от него услышать восторженное описание крымского побережья; он говорил:

— Там такая красота: кругом, куда ни помотришь — только горе да моря (надлежало понимать — море да горы).

Кроме того, он — большой почитатель музыки — объявил, что слышал симфонию Мендельховена, и, продолжая разговор об Америке, сообщал, что «в Америке очень почитаемы русские вели... э-э...кие писатели, как, например... Толстоевский...»

С его любовью к музыке у меня связано несколько эпизодов... Помню, как в фойе Большого зала консерватории я вижу направляющегося ко мне Каблукова. Он, видимо, обеспокоен, почему концерт запаздывает. Смотря на часы, спрашивает серьезно и задумчиво.

— Скажите, пожалуйста, — в каком носу чесало? На другой день должна была исполняться Девятая симфония Бетховена в концерте филармонии, под управлением директора ее — известного виолончелиста Брандукова... Каблуков очень хотел туда попасть. Он спросил об этом стоявшего рядом со мной проф. Игумнова.

— Так это очень просто, — отвечал Игумнов, — вот там стоит Брандуков, скажите ему, кто вы, и он вам даст пропуск.

Каблуков ушел, а я остался с Игумновым. Вдруг видим — возвращается наш Каблуков с печальным видом.

— Так что эт-та... ничего не вышло, — сказал он. Оказалось, что Иван Алексеевич подошел к Брандукову и, как у него бывало обычно, тыкая пальцем в Брандукова, сказал:

— Эт-та ...э...э...э Каблуков... — на что Брандуков ему отвечал резонно:
— Нет — это Брандуков, — и смущенный Иван Алексеевич отошел с печалью...
Так что действительно «ничего не вышло».

Особое место в анекдотической памяти И. А. Каблукова занимает его путешествие в Соединенные Штаты с целью изучения там постановки химических лабораторий. Это из этой командировки он так «быстро» выехал двадцать второго, а приехал в пятницу. Приехавши же, он делал доклад в Москве в Политехническом музее при большом стечении публики.

Начал он свой доклад с того, что сказал, что ездил в университет Джона Гопкинса. К сожалению, я не могу передать тех чисто «каблуковских» вариаций имени Джона Гопкинса, которыми он сразу ошарашил аудиторию, ибо они совсем неудобны для печати. Скажу только, что он долго пытался выпутаться из этих трех сосен, где он заблудился, — но безуспешно: каждый раз выходило все не то и все более непристойно — аудитория помирала со смеху. Каблуков смущался и краснел. Наконец он отчаялся и замолк — публика так и не услышала имени университета в должном произношении.

Видимо, это расстроило его нервы. А надо было переходить к главному пункту — к устройству химических лабораторий. То, что он хотел рассказать, было не сложно. Он обратил внимание, что в американских университетах в лабораториях нет общего вытяжного шкафа для ядовитых и летучих веществ, как в русских лабораториях, а каждый студент имеет индивидуальный вытяжной шкаф. Это свое наблюдение он изложил таким образом:

— Я заметил, что в лабораториях там не так, как у нас... там каждый студент имеет свое отверстие, чрез которое может выпускать вонючие газы в любом количестве и по своему желанию.

Можно вообразить тот прием, который встретило подобное заявление, — хохот в зале был таков, что сам докладчик, наконец, решился к нему присоединиться, хотя я не ручаюсь, что именно он понял причины такого веселья. Долго помнили москвичи историю об устройстве американских студентов...

Закончу эти воспоминания еще одним эпизодом: раз Каблуков закончил свою лекцию и хотел сообщить студентам изменения в расписании следующих лекций. Он сказал (точная современная запись):

— Господа, следующая лекция будет не во вторник... (он запнулся, смутившись), а в пятник, то есть не так: в пятник, а не во вторник. Я ошибся, она будет не в пятни... (запнулся и дальше осторожно)... цу, а в понедельник...

Тут он, видимо боясь перепутать, вовсе не окончил слова и ушел за дверь. Студенты хохотали. Но, очевидно, он испытывал какую-то неловкость перед аудиторией за неоконченность... через минуту дверь приотворилась. Каблуков высунулся в аудиторию и сказал возможно звучнее (что было трудновато):

— к!.. — после чего, выполнив долг, скрылся окончательно.

Надо заметить, что студенты его любили, хотя и изводили порой, — он был из добрых профессоров и потому популярен. Где-то он, милый Иван Алексеевич? Вернее всего, что на том свете — ему должно было быть уже под девяносто, хотя химики живут долго: его коллега и сверстник ак. Зелинский все еще здравствует (девяносто четыре года).

Последнюю весть о нем я получил уже в Париже от одного своего университетского коллеги — в 1932 году; он говорил, что он жив, но «испортился»: перестал путать слова и тем доставлять удовольствие москвичам — впрочем, за достоверность этих потусторонних сведений я ручаться не могу. Да и разрешается ли там путать слова?

Мало ли как их можно попутать. Это по меньшей мере рискованно.

СЫН РИХАРДА ВАГНЕРА И ВНУК ФРАНЦА ЛИСТА

Не помню точно, в каком это году было; думаю, что в 1912 или 13-м — в эпоху моей наибольшей близости и дружбы со Скрябиным и Кусевицким, которые в ту эпоху сами были связаны тесной и еще не омраченной дружбой.

С. А. Кусевицкий тогда только что сформировал свой действительно превосходный оркестр и давал каждый год в Москве (и в Петербурге) серии симфонических концертов. В них, кроме самого Кусевицкого, выступали в качестве дирижеров и солистов знаменитейшие музыканты Западной Европы того времени — Крейслер, Артур Рубинштейн, тогда начинающий пианист, Губерман, Капо и многие другие. Раз он пригласил Зигфрида Вагнера — сына композитора — продирижировать концертом из

произведений своего отца и своих собственных.

Реклама, непривычная в те годы для Москвы, где в области серьезной музыки строго соблюдалась умеренность, сопровождала его прибытие. «Сын гениального Вагнера и внук гениального Листа», «наследник вагнеровской традиции», «ученик Вагнера и Гумпердинка» — таковы были эпитеты, расточавшиеся печатью. Думаю, что эта шумиха сама по себе могла настроить целомудренных московских музыкантов против Зигфрида Вагнера. Еще до его прибытия поговаривали, что он является в большей мере учеником Гумпердинка, нежели Вагнера, и передавали анекдот, что когда император Вильгельм пожаловал Зигфриду дворянство и приставку «фон», то двусмысленно прибавил: «Das ist besser Selgfried uvn Wagner als Siegfried Wagner» [114].

Как бы то ни было, Зигфрид прибыл в Москву и должен был остановиться у Кусевицких. Они ему устроили обед с представителями музыкального мира, которых оказалось, впрочем, всего двое, если не считать самого Зигфрида и Кусевицкого. Это были Скрябин и я. По-видимому, я оказывался представителем музыкальной печати, а Скрябин — композиторского мира. Скрябин с женой Т. Ф. Шлецер-Скрябиной) и я этот день чуть ли не целиком провели у Кусевицких — это было время, когда Скрябин писал своего «Прометея», а Кусевицкий все время обсуждал с ним разные детали будущей композиции, и мы видались почти ежедневно. К вечеру Кусевицкие поехали встречать на вокзал Зигфрида, и чрез несколько минут я увидел «сына Вагнера и внука Листа».

Он был до ужаса похож на отца — несколько выше ростом (Вагнер был совсем маленького роста), те же черты лица, подчеркнутые еще тождественной прической и совершенно «вагнеровской» бородкой ниже подбородка. Сходство было потрясающее, я сидел за обедом против него, и мне все время до жуткости казалось, что передо мной сам автор «Нибелунгов».

Еще до обеда, когда Н. К. Кусевицкая вводила его с соответствующей случаю торжественностью в столовую, я перекинулся взглядами с Кусевицким и неожиданно увидел в его ответном взгляде смешанное выражение ужаса и смеха. Все объяснилось очень скоро. Разговор, естественно, шел по-немецки, причем на этом языке говорила отлично Н. К. Кусевицкая, слабее — я, еще слабее Кусевицкий и почти вовсе не говорили Скрябин с женой. Началось с парадного тоста (под русскую водку) за новоприбывшего «сына Вагнера и внука Листа» — говорил С. А. Кусевицкий со свойственной ему в подобные минуты невероятной вкрадчивостью и сладостью (он умел это делать в известные моменты), выразив надежду, что чрез час мы будем иметь счастье слышать великие произведения его гениального отца в том исполнении, которое завещано самим Вагнером сыну, так сказать — «из первых рук». Мне показалось, что он начал еще фразу о том, что Вагнер есть вообще кульминационный пункт музыки, но внезапно оборвал свою речь, посмотрев в сторону Скрябина и его жены, — вспомнил, что именно Скрябин себя чувствовал как кульминационный пункт музыки. Зигфрид выпил водку с видимым удовольствием. Мы ждали ответного тоста, но его не последовало: Зигфрид уже по время тоста Кусевицкого все время беспокойно и тоскливо смотрел на рукав своего костюма, на котором виднелось черноватое маслянистое пятно.

— Это пятно, наверное, нельзя вывести, — наконец промолвил он с тоской в голосе.

— Не беспокойтесь, маэстро, — отвечал Кусевицкий, — нет ничего легче, как вывести. Это сущие пустяки...

— Я сама приму меры, — сказала Н. К. Кусевицкая. Кусевицкий наклонился ко мне и сказал мне тихо по-русски:

— Он задел рукавом за что-то, выходя из автомобиля, — и вот сам не свой — что-то у него тут не ладится (он показал на голову).

— Скажите нам лучше ваше мнение о современной музыке Германии, — сказала Наталья Константиновна Кусевицкая.

— Я полагаю, что костюм испорчен, — отвечал Зигфрид Вагнер печально.

Как ни старались гостеприимные хозяева перевести разговор на музыкальные рельсы, он упорно возвращался к рукаву и костюму. Я был потрясен контрастом между этой точной маской великого Вагнера и убогим содержимым того, что было за нею. До чего опасно ждать величия от потомков великих. Мне припомнились аналогичные эпизоды: «великий» Толстой и совершенно ему физически подобный его сын — Илья Львович, которого я тоже хорошо знал: небо и земля, одинаковое тело, до ужаса, до неправдоподобия подобные тела и совершенно чужие души, и вот этот бедняга Зигфрид Вагнер, точно на смех — точная копия физического тела отца и заурядная психика не только «среднего немца», но глупого немца, что, как известно, составляет особо тяжелый

случай.

На концерт мы все пошли. Слушали метрономически точное, «капельмейстерское» исполнение хорошо нам известных произведений «великого Вагнера» и тоже совершенно «капельмейстерские» произведения его сына, про которые московские музыканты поговаривали, что будто и писал-то их не Зигфрид, а сам Гумпердинк. Серая, ординарная музыка, серое исполнение. Кусевицкий, на мой взгляд, вынес впечатление, что он не только ординарный, но и ненормальный человек, почти дегенерат, и потом говорил мне:

— Ну и удружил он мне, вагнеров сын.

МОСКОВСКИЕ АРТИСТИЧЕСКИЕ КЛУБЫ

КЛУБ «АЛАТР»

Московские артисты всех наименований долгое время не имели вообще своего клуба, посещали «общие» клубы, а больше собирались по ресторанам, среди которых наибольшей популярностью пользовались «Прага», «Славянский базар», «Тестов» и «Эрмитаж», не считая модных загородных ресторанов.

Первой попыткой организации «артистического клуба» был «Литературно-художественный кружок», помещавшийся на Большой Дмитровке в доме Вострякова. Когда он был основан — не помню, но как будто еще в прошлом веке, посетителем же его и членом я сам сделался примерно в 1904-1905 годах. О нем я поговорю в другой раз.

А теперь мне хочется вспомнить про другой артистический клуб, основанный много позднее и просуществовавший недолго (из-за революции, война не оказала на него смертоносного действия).

«Алатр» был организован неким Попелло-Давыдовым — человеком, вращавшимся в литературных кругах и артистическом мире, но лично не принадлежавшим ни к какой художественной профессии. Причины его возникновения были довольно интимного свойства: он был женат на Сац, принадлежавшей к известной в Москве фамилии, в которую входил и композитор Илья Сац, и будущая жена Луначарского — Розенель (рожденная Сац).

Жена Попелло-Давыдова была маленькая артистка, которую он, имея артистические связи, устроил в Императорский Малый театр — она же была и певица с небольшим голосом. Успеха она не имела, и для того чтобы ее «лансировать» [115], Попелло-Давыдов решил организовать специальный артистический клуб, в котором она могла бы выступать в интимной обстановке. Все это происходило в 1914 году зимой. И весной этого же года состоялось торжественное открытие клуба, который был наименован «Алатр» — слово, которое долженствовало происходить от легендарного мистического камня «Алатыря». Но открытие его для публики долженствовало быть перенесено на осень.

Как известно, в июле началась мировая война с Германией и всеобщая мобилизация, которая в известной мере постигла и художественный мир, который долженствовал быть субстратом для клуба. Но все уладилось более быстро, нежели ожидали, — часть художественного мира призывного возраста была вовсе освобождена от военной службы, другим удалось разными приемами освободиться, третьи стали «земгусарами» — в общем же «Алатр» благополучно родился осенью 1914 года в помещении дома генерала Толмачева на Тверской, очень недалеко от Московского Художественного театра — под шуму начавшейся войны...

Надо вспомнить, что в эту эпоху был самый яркий расцвет всевозможных увеселений, характеризовавший эпоху «довоенную». Москва покрылась сетью танцевальных школ типа «босоножек», в поэзии появились Игорь Северянин и футуристы, впервые стали проникать в Москву «экзотические» танцы типа «танго» — в общем, можно было сказать, что эта эпоха действительно была эпохой угарной, типичной эпохой политического упадка, которая, в сущности, не *была* прервана ни войной, ни революцией Февральской, ни революцией Октябрьской — она продолжалась и при большевиках, только несколько изменив формы и вовлекая в известной степени в себя и коммунистический новорожденный мир.

Посещался «Алатр» очень бодро и усиленно — он открылся под первые и трагические уже впечатления войны. Фактическими его инициаторами были (равно и первым составом правления) — Попелло-Давыдов, Собинов, Казин, Сахновский, Гунст, гр. Илья Львович Толстой и пишущий эти строки. Посетителями же были довольно разные

слои населения. Конечно, главную массу составляли артисты разных наименований: тут были актеры всех московских театров: Большого, Малого, Художественного, Камерного, оперы Зимина, музыканты (их было сравнительно мало), художники, поэты и поэтессы, некоторые писатели и журналисты, немногочисленные в те времена «кинодеятели», рассказчики.

Среди постоянных посетителей — «завсегдатаев» клуба вспоминаю Собинова, художника Коровина, Ракшанина (незаконного сына журналиста Дорошевича), Сахновского, Ханжонкова (кинодеятели), сестер Рейзен — Раису (драматическую артистку Малого театра) и Марию (солистку балета Большого театра) — они были сестрами ныне прославленного певца Рейзена, — Нину Кошиц, Никандра Туркина (журналиста), «тангистов» [116] — Эльзу Крюгер и Мака, скрипача Могилевского и его жену — танцовщицу-босоножку Журу Алин, поэтессу и временную «подругу» Бальмонта — Агнессу Рубинчик, Свободина, Бориса Красина (тогда — малозаметного музыканта, любившего возвращаться в обществе «великих»: Собинова, Шаляпина. Горького).

Определенной программы никогда не было — все происходило в порядке импровизации, причем подчас эти импровизации бывали очень талантливы. В общем, стиль был в известной степени подражанием петербургской «Бродячей собаке». Игры какие бы то ни было, кроме шахмат и «детских», были строжайше запрещены в «Алатре» — оттого «играющая» часть артистов (а она в Москве была очень значительная) «Алатр» мало посещала, но это отсутствие игр придавало известную бескорыстную окраску этому учреждению.

Многие карьеры зачались в «Алатре». Среди них вспоминаю Вертинского, тогда только начинавшего всходить, он был ежедневным посетителем и часто выступал со своими композициями, музыкальную часть которых сочинял очень даровитый Бакалейников (брат известного альтиста) [117], но считалось, что Вертинский их «сам» сочиняет.

Тут же, в «Алатре», зародилась слава артистки Веры Холодной. Вошла она в «Алатр» просто как посетительница «с улицы» со своим мужем (офицером). Между прочим, отчасти благодаря мне началась эта ее краткая, но в своем жанре блестящая карьера: я ее познакомил с Ханжонковым, и это был ее первый и скорый шаг к славе. В жизни она на меня производила впечатление очень недалекой, хотя и хорошенькой женщины, но лишенной всякой артистичности. Впрочем, для тогдашнего «синема» ее и не требовалось — наружности было достаточно.

Помимо артистической публики, в «Алатре» был еще постоянный «фон» совершенно посторонних искусству лиц, главным образом из среды крупной буржуазии, которые, в сущности, и пополняли преимущественно кассу клуба — среди них вспоминаю шумные компании Крашенинниковых и С. Поповой, которая потом вышла замуж за какого-то магараджу.

Война в первые месяцы вызвала, как известно, запрещение продажи крепких напитков, но тем не менее в «Алатре» они все время подавались, сначала в скрытом виде (водка под именем минеральной воды, а коньяк под псевдонимом чай — и даже в чайниках — и пили его из чашек), но потом уже и без псевдонимов, тем более что полицейские власти любовно относились к «Алатру» и у дирекции были хорошие связи «в сферах». В общем, атмосфера была уютная, свободная, оживленная и даже веселая; клуб был открыт с вечера до утра — дежурный директор покидал помещение порой к восьми часам утра. Порой в эту атмосферу вливались свойственные вообще той эпохе нотки упадочности и даже легкой развратности, но это была дань «предвоенной эпохе» — климат войны вообще отяжелял постепенно московский быт, но до февральских дней все еще было на старый лад.

Бывали порой и трагические случаи. Помню, например, одного приехавшего с фронта офицера, который как-то прилачился к той компании, в которой обычно я сам находился (художник Коровин, Сахновский, сестры Рейзен), и мы с ним провели там почти всю ночь — ему надо было утром ехать на фронт. На другой день я узнал, что этот офицер утром застрелился.

Тот мотив, который вызвал к жизни «Алатр», — устройство для г-жи Попелло-Давыдовой уютного «собственного театра интимного стиля» — так, в сущности, и не воплотился в жизнь. Правда, на третий год его бытия было сделано переустройство помещения — устроена сцена и нечто вроде «ямы для оркестра», вообще «театрализация помещения», и это стоило больших денег, но на деле это только понизило уютность помещения и его интимность, самые же опыты выступления Попелло-Давыдовой в качестве артистки и тут не имели успеха. И после одного «опыта» прекратились.

В последний год своего существования «Алатр» стал местом, в котором можно было узнать всякие военные и политические новости гораздо раньше, чем то делали газеты, благодаря присутствию в нем видных журналистов. Тут впервые я узнал об эпопее смерти Распутина. Сведения передавались тут «ранее» цензуры, тут же узнали мы о начале революции и ее перипетиях, об отречении государя. В «Алатре» же один из его постоянных посетителей, некто Китцнер, оказался провокатором и украшал собою первый выпущенный список ему подобных: выяснилось что он именно был прикомандирован для наблюдения за «артистическим миром». Это был, между прочим, внешне очень симпатичный и даже культурный человек, убогий — он ходил на двух костылях. Он вскоре покончил самоубийством.

«Алатр» закрылся, как всегда, «на летний сезон» 1917 года в мае, а осенью уже не открылся: ленинский переворот уничтожил все эти прежние проявления московской жизни — Россия вступала в иной жизненный «зон».

Тем не менее дух и стиль «Алатра» перекочевал в некоторые учреждения, организованные уже советской властью, — в частности во Дворец искусств, где царила атмосфера, подобная «Алатру», но в несколько сморщенном и приbedненном стиле. Стиль «Алатра» продолжался и при большевиках, ибо артисты имели верного друга в лице наркома Луначарского, который сам был, в сущности, артистической богемой.

Культурного значения «Алатр», конечно, никакого не имел, но он был приятным местом отдыха, и я о нем сохранил добрую память.

«ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРУЖОК»

Многие ли теперь помнят московский «Литературный кружок» на Большой Дмитровке, в просторном особняке Вострякова? Я сам не помню даты его возникновения, но помню годы его расцвета и его кончину. Он скончался в годину Октябрьской революции, затопленный, как тогда полагалось, каким-то правительственным учреждением с маловразумительным и труднопроизносимым названием [118]. А это было славное, симпатичное и уютное учреждение, которое в известной мере объединяло если не всю культурную Москву, то ее значительную часть.

Злые языки, которых в Москве много было, правда, утверждали, что его наименование должно было бы быть «литературно-фармацевтический кружок» — на том-де основании, что большая часть его посетителей будто бы были «фармацевты». Но это было несправедливо: фармацевты, правда, попадались в значительном количестве, но они интересовались главным образом «железкой» [119], которая процветала в задних комнатах, — и не они создавали атмосферу. А атмосфера была литературная, артистическая, научная и журналистическая.

Высокая буржуазия и примыкавшая к ней «аристократия» художественного мира не жаловали «Кружок» — думаю, что более из гастрономических соображений: кухня ресторана была недостаточно изысканна. А литературно-художественная и журналистическая братия находила ресторан «Кружка» как раз по карману, и «Кружок» был вечно переполнен, в особенности после спектаклей и концертов, и засиживались в нем до поздней ночи.

Большой, поместительный, но несколько простоватый зал служил одновременно и для концертов, лекций, литературных выступлений — и для ресторанных целей; из храма искусства он перестраивался в храм гастрономии с большой легкостью и скоростью.

Можно сказать, что главная масса всех литературных манифестаций: литературных докладов, чтений, чествований — протекала именно в «Кружке», если и не в большом его зале. Это была духовная пища тогдашних москвичей, и было очень удобно, что и «недуховная» пища была тут же рядом, «не выходя из помещения».

Кого только не приходилось видеть среди посетителей! За большим столом, стоявшим у стены, неизменно помещалась группа «почтенных» людей — стол иногда назывался «профессорским». Там почти ежедневно сживали проф. ботаник Худяков, Григорий Алекс. Рачинский — один из столпов «неохристианства», проф. Никитский, философ Лев Лопатин, который приходил поздно, около полуночи, часто рассказывал соседям страшные рассказы спиритического характера, потом сам ими бывал напуган и боялся один идти домой: его надо было провожать. Там же неизменно сидел всей Москве известный Иван Иванович Попов — с длинной рыжей бородой, стопроцентный российский интеллигент с безукоризненным «комплексом интеллигента», он издавал журнал прогрессивного направления «Женское дело» и имел несчастье не выговаривать звучных согласных — так что его разговор приобретал немецкий и комический акцент. Он упорно

пропагандировал свой журнал, и у него потому бывали такие разговоры со случайными встречными в «Кружке».

— Фам не случилось фидать «Шенское тело»? — говорит Иван Иванович.

Случайный собеседник смущается, мнется, недоуменно отвечает:

— Д-да... конечно, случилось...

— Не прафда ли, очень интересно?

Постоянной фигурой в «Кружке» был хорошо москвичам известный доктор Николай Николаевич Баженов — психиатр, любитель литературы, театра и дамского пола. Он пользовался славой очень ученого врача — но про него рассказывали, что в своей квартире он устраивал некие пиршества, «афинские ночи» и «античные оргии». Для любителя женщин он обладал в высшей степени неподходящей наружностью: про него говорили, что он похож на «карикатуру на свинью» — в чем была значительная доля истины. Однако разговаривать с ним было чрезвычайно приятно — он был умница и чрезвычайно культурный человек «прошлого поколения»: новой литературы и поэзии не признавал и утверждал, что все «декаденты» — типичные параноики, что и доказывал в своих статьях, ссылаясь на свой авторитет психиатра.

Сиживал в «Кружке» частенько покойный Куприн. Тут в «Кружке» произошла его анекдотическая встреча с поэтом Балтрушайтисом. Балтрушайтис, тогда еще начинающий поэт, очень хотел познакомиться с Куприным, но как-то все не выходило. Наконец случайно он застаёт его в «Кружке» за столиком и решается сам ему представиться. Но, как обычно, Куприн был уже «в градусе». Балтрушайтис остановился перед его столиком и отрекомендовался:

— Балтрушайтис.

Куприн взглянул на него мутным взором и промолвил:

— Спасибо... я... уже... набалтрушался...

Что он хотел этим выразить — осталось неизвестным, но с тех пор вошел в московских литературных кругах в употребление новый глагол «набалтрушаться» в смысле здорово напиться — он был тем более удачен, что и сам Балтрушайтис способен был хорошо набалтрушаться.

Между столиками прохаживался стариковской походкой, раскланиваясь с бесчисленными знакомыми, маститый Боборыкин — всегда джентльмен и «европеец», отлично всегда одетый и ко всем благожелательный. Ему было уже под восемьдесят лет, и он искренне считал себя великим русским писателем в ряду Тургенева и Толстого...

Напротив, прославленный в те годы и модный Арцыбашев — автор «Санина» — редко показывался в общей зале, а обычно «сохранялся» в подвальной бильярдной комнате, откуда не выходил, и ему туда приносили и еду, и какие-то специальные, им любимые напитки: он был неугомонным бильярдистом.

Много было журналистов, начиная с знаменитого Дорошевича — который появлялся со стайей мелких сателлитов, вечно окружавших «светило журналистики», и обычно они занимали сразу несколько столов. Всегда бывал патриарх журналистики — Гиляровский, называемый «Дядя Гиляй», — настоящий гоголевский Тарас Бульба, коренастый, небольшого роста, но невероятной силы — он гнул подковы и серебряные рубли и носил, для вящего сходства с Бульбой, висячие «запорожские» усы. Он был мастер на стихотворные экспромты — которые не всегда были на высоте поэзии, но всегда остроумны, пил без счету, но пьяным я его никогда не видел.

Артисты Малого и Художественного театров тоже часто бывали в «Кружке», и многие пытались счастья в «железке». Меньше посещали «Кружок» артисты Большого театра и вообще музыкальный мир — у них были свои, более излюбленные места. Не видал я там и главных корифеев художественной верхушки — Шаляпина, Горького, Л. Андреева — они предпочитали посещать буржуазные салоны. Наш музыкальный, очень небольшой кружок посетителей состоял главным образом из меня, музыкального критика Сахновского, композитора Александра Крейна и основателя Общества камерной музыки энергичного музыкального деятеля Е. О. Гунста.

Это им основанное «камерное общество» московские музыкальные остроумцы прозвали «Гунсткамерой», и он очень обижался на эту кличку.

В «Литературном кружке» наш музыкальный мир зачастую чествовал приезжавших в Москву представителей западной музыки; так, на моей памяти там чествовали Дебюсси после его концерта, которым он дирижировал, если память мне не изменяет, в 1912 году. Дирижер Дебюсси был вялый и скучный, а его композиции слишком монотонны, чтобы легко было прослушать целый концерт из них: «большая публика» скучала, и

чествование носило очень интимный характер — присутствовали только музыканты «левого направления», а их было немного.

Там же «поймали», обманном порядком, на чествование моего профессора Сергея Ивановича Танеева. Это было по случаю его пятидесятилетия. Танеев, нелюдимый и скромный, ненавидел всякого рода чествования и заранее от всех их отрекся (в противоположность Глазунову, который, напротив, очень любил быть чествуемым). Почитатели Танеева — главным образом музыкальный критик Энгель, проф. Д. С. Шор и А. Гольденвейзер — сначала обратились к нему открыто, но он категорически отказался и даже на всякий случай уехал из Москвы. Но почитатели были упорны. Они решили его все-таки изловить. Они организовали концерт из его произведений в «Кружке» и с его участием — тут уже ему было неудобно отказаться от участия, но он обусловил его тем, что никакого чествования не будет. Тем не менее после первого же квартета, которым начинался концерт, выступил Энгель и стал говорить о том, что С. И. Танеев — «это наша музыкальная совесть». Ясно стало для всех, что начинается настоящее чествование по всем правилам подобного рода церемоний. Ясно стало и Танееву, что его «подвели и обманули», — он сидел злой и красный как рак...

Энгель кончил. Тогда встал Гольденвейзер и сказал, что «С. И. Танеев «не только наша музыкальная совесть, но и вообще — наша совесть».

Тут вдруг Танеев усмехнулся и, перебив оратора, проговорил своим тихим и ядовитым голосом:

— То-то мне так совестно стало.

И торжественность мгновения сразу была ниспровергнута дружным хохотом всей публики и самого юбиляра.

Хорошие то были времена — тихие, добродушные, несмотря на все казавшиеся тогда «огромными» домашние политические бури и борьбу партий в искусстве. Но скоро началась война, и атмосфера в «Кружке» изменилась. Прежде всего внешним образом изменилось то, что в нем был открыт госпиталь для раненых и «литературно-художественно-ресторанная» площадь довольно сильно сократилась. Потом открылся другой художественный клуб, «Алатр», который оттянул часть публики, — но все-таки «Кружок» кое-как дотянул до революции и даже до большевиков, когда его помещение было целиком реквизировано. Но тогда уже не было речи о «клубах» и вообще было не до них — наступала новая эпоха...

ГИМНАЗИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Когда в начале 1905 года я оказался преподавателем математики в старших классах реального училища Ивана Ивановича Фидлера, что в Москве на Чистых Прудах [120], то застал там непривычную и довольно неожиданную атмосферу — ультралевую. Я даже не предполагал, что преподавателей среднего учебного заведения может постигнуть такая «краснота»: с легкой руки Чехова считалось, что педагоги — люди в футлярах. Только позднее, когда я осмотрелся, я понял, что Чехов был прав. И эти были в футлярах — только в красных.

По-видимому, тут было явление «искусственного подбора», но я так и не понял, кем руководим был этот подбор — думаю, что отнюдь не милейшим Иваном Ивановичем Фидлером; для этого он недостаточно интересовался политикой. Но буквально все педагоги были самые левые — эсдеки, эсеры, анархисты. Даже законоучитель-батюшка был революционер и снабжен был мощной наружностью в стиле оперного Стеньки Разина. Самый правый едва годился в левые кадеты. Это был инспектор, но и он был в высшей степени снабжен наружностью террориста: весь черный, густосмуглый, заросший бородой до глаз, с ярко-пунцовыми губами, он был похож на Синюю Бороду и внушал страх ученикам одним своим появлением. Но был добродушнейший человек, вне школы интересовавшийся картами и выпивкой. Впрочем, все они, мои новые коллеги, при ближайшем рассмотрении оказывались в высшей степени мирными и добродушными людьми.

Сам директор и владелец училища Иван Иванович Фидлер, красивый и представительный блондин чрезвычайно барственного и буржуазного вида, тоже считал себя чрезвычайно левым, я полагаю, больше «за компанию». На самом деле это был человек, любящий широко и вкусно пожить, большой делец и крупный домовладелец в Москве, не без налета легкого аферизма. Денег, впрочем, у него большею частью не бывало, но всегда были планы, проекты, и всегда он как-то выкручивался... Помню, как раз у него был кризис: учителям не платил и даже у кого-то из них занял денег, и на всех

лестницах его дома сторожили бесчисленные кредиторы, и бедный Иван Иванович сидел в своей огромной квартире как в «бесте» [121] или в осажденной крепости, но и в этот осадный период он как-то изловчился купить еще новый дом у Красных Ворот.

Я был тогда весьма молод. Среди моих учеников было человек пять старше меня; остальные большей частью были мои ровесники, потому что в наше реальное училище сдавали многих «не успевших» в иных школах; среди них настроение тоже было весьма левое, хотя состав учеников был, в сущности, мелко и крупнобуржуазный — сыновья торговцев, крупных и мелких, технической интеллигенции, инженеров, архитекторов, в общем, публика очень разношерстная и по культуре, и по среде.

Среди наших педагогов были фигуры красочные и даже впоследствии знаменитые: Павел Никитич Сакулин — «душа» нашего педагогического совета — преподавал русский язык и литературу. Тогда он был доцентом, а впоследствии профессором и даже ректором Московского университета. Всеобщий любимец и учеников и педагогов, он был вообще чрезвычайно популярен в Москве. Французский язык преподавал В. Фриче — впоследствии «наркомвнудел» в период младенчества большевизма, но уже тогда он был вполне сформированным большевиком [122]. Он был «штрафной» в глазах Министерства народного просвещения, и ему было запрещено преподавать его специальность — литературу, которую он все-таки преподавал под флагом «французского языка». Впрочем, преподавал ее он очень редко, так как почти все уроки пропускал, да еще имел чрезмерную склонность к выпивке, что, очевидно, вполне уживалось с крайне левыми политическими убеждениями. Другой знаменитый человек был Влад. Петр. Потемкин, сделавший потом большую советскую карьеру [123]. Тогда он был меньшевиком-интернационалистом. Чрезвычайно эффектный мужчина, с красивой шевелюрой и бородкой «а-ля Троцкий», он обладал очаровательным баритональным голосом, которым, как и своим безусловным ораторским талантом, сильно кокетничал. Он хотел раньше делать научную карьеру — историка и социолога и был оставлен при университете, но его левизна сделала его одиозным в глазах министерства, и, как говорил он сам, его «провалили» на магистрантском экзамене «правые» профессора. Ему было запрещено преподавать историю в средних учебных заведениях, и потому он, подобно Фриче, вынужден был преподавать тоже французский язык, под соусом которого он в старших классах читал курс всемирной революционной литературы, конечно на русском языке.

Была у нас еще одна знаменитость, точнее, «брат знаменитости» — это был В. Д. Соколов — брат того, который был автором знаменитого приказа № 1, с которого началось в 1917 году разложение русской армии [124]. Он тихо преподавал космографию, но очень редко, подобно Фриче пропуская почти все уроки. Эти два «редких» педагога, по-видимому, сохранялись исключительно из-за их революционного аромата.

Среди учеников были тоже знаменитости. Был между прочим Членов — сын московского врача, любимец Потемкина, впоследствии секретарь парижского полпредства — дальнейшей судьбы его не знаю. Был сын Максима Горького от первого брака, и был недолго, и за это время я имел удовольствие беседовать с Ек. Пав. Пешковой по поводу «неуспехов» ее потомка. Он был какой-то несмышленный, с инфантильной психологией. Помню, как на экзамене истории тот же Потемкин спрашивает его:

— Назовите деятелей русского революционного движения.

Тот долго мнетя... соображает... потом сразу выпаливает:

— Граф Аракчеев.

Все это было полвека тому назад. Вешние воды первой революции текли по стране. Весна Святополка-Мирского уже окончилась, прошло девятое января с Гапоном, убили великого князя Сергея — бацилла революции распространялась со скоростью эпидемии. Фидлеровская гимназия впоследствии гордилась тем, что с нее началось знаменитое декабрьское вооруженное восстание. Я не вполне уверен, что это было именно так, но во всяком случае брожение и неразбериха в ней начались еще задолго до самого восстания. Началось с того, что различные более или менее неопределенные «левые» стали осаждать Ивана Ивановича Фидлера с просьбами, а потом и с требованиями предоставить им рекреационный зал гимназии под модные «митинги». То было время «свобод явочным порядком». Иван Иванович, не желая пятнать свое «левое реноме», не мог им отказать. Потом он начал раскаиваться, что не отказал сразу, но было уже поздно — «левые» привыкли уже к тому, что фидлеровский зал — естественное место для митингов и сборищ, — и даже перестали спрашивать его разрешения. Произошла как бы «экспроприация» этого зала.

В школе каждый день параллельно шли и занятия и митинги; ученики, разумеется, тоже посещали митинги, углубляя «революционную сознательность». Потом митинги стали

разбухать, а занятия иссякать. На уроки мало кто ходил. Это стало дурным тоном. Устраивали дежурство у входа в школу, чтобы давать отпор черной сотне, которая, впрочем, на моей памяти ни разу не появилась. Помню, как ученики моих классов — правда, больше из «двоечников» — по вечерам и ночам мрачно сидели у входа с револьверами. Потом начали организовывать лазарет для имеющих пострадать в предстоящем восстании. Лазарет устроили в учительской, и занятия сошли окончательно на нет. Так как я ни в какой мере «вооруженно не восставал», то с этого момента я стал пассивным зрителем, наблюдавшим течение событий.

В сущности, так и осталось неясным, в какой мере действительно восстали мои гимназисты и даже успели ли они восстать настолько, что гимназия действительно имела тенденцию обратиться в некий стратегически укрепленный пункт. Уже там фигурировали не только гимназисты, но появились и «гимназистки», и совершенно посторонние лица. В день, назначенный для вооруженного восстания, на дровяной склад, находившийся против входа в школу, заявился взвод солдат с небольшой пушкой под командой молодого офицера со знаменитой фамилией Рахманинов (потому-то я ее и запомнил). Офицер предложил стражам и лазаретчикам сдаться. Так как тогда вся эта молодежь была еще преисполнена революционного мужества, то постыдное предложение было отвергнуто.

Пушка выстрелила в направлении учительской, где был лазарет, стена была пробита, и один из наших гимназистов был ранен. Остальные немедленно выкинули белый флаг, и директор Иван Иванович, который жил тут же и тоже был обстрелян, пошел вести мирные переговоры за своих воспитанников, да и за себя лично, потому что как директор и домовладелец он был ответственен за происшедшее.

Потом он рассказывал, что когда он вышел, то некий «provokator» выстрелил в него из револьвера и ранил его в ногу. Может быть, никакого provokatora и не было, а была простая неопытность «восставших» в обращении с огнестрельным оружием. Как бы то ни было, все были арестованы, начиная с Ивана Ивановича.

Так он пострадал за свою левизну. Страдание, впрочем, не было велико. В камеру, куда его посадили, он пригласил своего знакомого художника, и тот написал маслом его портрет — сидит Иван Иванович на тюремной койке в желтых ботинках и розовой сорочке... Его скоро выпустили под залог, обязав невыездом... до суда. Чтобы внести залог, он заложил свой дом по второй закладной. Портрет им был вставлен в раму, украшенную осколками той шрапнели, которая пробита стену его дома. Одним словом, весь этот эпизод был «художественно оформлен» и революционно преподнесен.

Вскоре он, однако, вовсе исчез из России, несмотря на залог и на подписку о невыезде. Когда дело было назначено к слушанию, выяснилось, что залоговая квитанция, которую он внес в прокуратуру, была «липовая», — и прокурор с товарищами заплатили десять тысяч рублей из своих карманов.

Казалось бы, тут что-то не совсем «увязывается» с моральным кодексом — но я отлично помню, что никто из знавших обстоятельства дела тогда не осуждал Ивана Ивановича — напротив, все были в полном восторге, как он провел «царских чиновников» и «царский суд». Фиддер был уже в Швейцарии, и ему туда даже послали поздравление с успешным избавлением от опасности.

Мы встретились уже в эмиграции в Ницце. Он был уже преклонных лет, но все такой же бодрый и деятельный и такой же оптимист. Одного из его сыновей, который учился в нашем реальном училище, я иногда встречаю: он стал чем-то вроде «странника»: ходит с котомкой по Франции и распространяет какие-то религиозные брошюры. Ушел целиком в богоискательство и... прекрасно играет на фортепиано сочинения Скрябина.

Да, странные люди водились на Руси... И тут нельзя даже утешиться обычным объяснением, что это «ам слав» [125], потому что семья Фидлеров — чистокровные немцы.

АЙСЕДОРА ДУНКАН В СОВЕТСКОЙ РОССИИ

Посещение Айседорой Дункан Советской России в начале двадцатых годов нашего века было одним из немногочисленных «красочных» эпизодов на серо-тусклом и, в сущности, трагическом фоне тогдашней московской жизни, голодной, холодной и недоуменной.

Я хорошо помню все перипетии этого «мирового» (как думала Айседора сама про это свое деяние) события, потому что в некоторой степени оказался лицом,

«пострадавшим» от этого происшествия.

Дело было в том, что как раз в это время мне удалось в сотрудничестве с Н. А. Гарбузовым, молодым инженером и музыкантом, организовать при Музонаркомпросе Государственный институт музыкальных наук (ГИМН — его сокращенное и подходящее к его музыкальному назначению наименование), преобразованный из бывшего «теоретического отдела» и долженствовавший объединить музыкально-теоретическую работу в РСФСР (тогда СССР еще не родился). Только что назначенный управляющим Музо Борис Красин чрезвычайно сочувствовал этой идее. Это был очень милый и симпатичный человек, музыкант очень слабый, но любивший музыкантов и артистов и их компанию, приятель всех «великих» артистов — и удобный тем, что он был брат Леонида Красина, друга и соратника Ленина (отчего его прозвище в Москве было «наркомбрат»), и потому имел связи и некоторое влияние в Кремле.

Он выхлопотал для ГИМНа помещение в просторном и даже роскошном особняке А. К. Ушкова на Пречистенке [126]. В доме этого Ушкова сам Красин обитал и, желая сделать услугу Ушковым, которые решили покинуть Россию, обещал устроить так, чтобы их дом был устроен в «чистые руки» для какого-нибудь приличного учреждения.

Но недолго пришлось ГИМНу обитать в этом особняке. И именно приезд Дункан был тому причиной. Айседора (между прочим, отчего Айседора? Сама она себя и все иностранцы именовали ее Изадора) приехала совершенно неожиданно с огромными багажами и свитой «ближайших учениц» и уже сидела на вокзале, совершенно не ожидая, что в Москве в ту эпоху совершенно не было помещений: все было или населено, или занято под учреждения. Луначарский совершенно сбился с толку и решил отдать помещение ушковского дома для Айседоры. Я пытался как мог защитить наше «достижение», ездил ко всем возможным «властям предрержащим», к Малиновской, к Марье Ильиничне Ульяновой, сестре Ленина, чтобы она подействовала на Ленина.

Марья Ильинична, женщина типично «нигилистической» наружности, очень скромная и, по-видимому, милый человек, поручение мое исполнила, но сказала, что брат ей ответил так: «Дункан мне совершенно не нужна, пусть Луначарский выпутывается как хочет — это была его фантазия: завлечь Дункан в Россию». Но тем не менее моему ГИМНу было дано правительством помещение, которое по странной игре судьбы оказалось той самой квартирой на Б. Дмитровке, где я провел почти все свое детство. В компенсацию же за «понесенные тревоги и замедления» мне был прислан почетный билет для посещения «Храма танца» Дункан в любое время дня (и ночи — возможно, но об этом не упоминалось).

Вследствие подобного стечения обстоятельств мне пришлось из дипломатических соображений присутствовать на торжественном вечере у Айседоры — открытии ее школы, в которой она хотела научить российский пролетариат ритмическим движениям для более успешного построения коммунистического строя во всем мире.

На этом «вечере—ночи» (окончился он утром) собралась в особняке Ушковых та странная мешанина людей, которая вообще тогда характеризовала все «артистические» собрания. Тут были, конечно, и артисты, и даже в значительном количестве, всех наименований и специальностей, были и некоторые «представители власти» — в данном случае, между прочим, очень скромные и второстепенные (по всей вероятности потому, что главные большевики вовсе не сочувствовали путешествию и явлению Айседоры), и еще значительное количество лиц таинственного, но вполне известного назначения, которые всегда бывали там, где оказывались иностранцы.

На этом памятном вечере и произошло знакомство Айседоры с Есениным — и я был сам свидетелем этого знакомства [127]. Роман был необычайно стремительный и краткий. Айседора спросила:

«Кто этот молодой человек с таким развратным лицом?» — спросила не без аппетита, — на что мой друг С. А. Поляков, издатель всех «символистов», немедленно ответил: «Я сейчас вас познакомлю». И предание этой ночи свидетельствует, что в эту же ночь они стали уже супругами.

Айседора (или Изадора) была невероятно хаотическим созданием, как физически, так и умственно и психологически. Я несколько не сомневаюсь в том, что она действительно *верила* в свою миссию и в построение коммунизма посредством ее танцев — голова у нее была путаная — и, видимо, даже склонна была думать, что танцы будут именно одним из наиболее мощных слагающих построения коммунизма.

Что касается до «молниеносной любви», наподобие Тристана и Изольды, вспыхнувшей между двадцатилетним мальчиком, полуобразованным и уже алкоголиком, и пожилой уже женщиной, которая была «по площади» больше его раза в три, то я

совершенно уверен, что это была любовь однобокая — только с ее стороны. Есенин же пошел на всю эту авантюру из озорства или спьяну, как он делал почти все свои поступки в жизни. Его известный стих:

Подошла и прищуренным глазом
Хулигана свела с ума

есть не более как опыт поэтического самооправдания и, может быть, в меньшей степени — опыт запоздалого комплимента. Их «совместная» жизнь была некрасива, тяжка и груба. Он ее бил: уже позднее, когда я увидел Айседору в Москве, она мне сказала на своем самобытном русском языке (она любила говорить по-русски и говорила очень плохо, но смело, как и все, что делала)... Она мне сказала: «Как он меня рюгаль, как колотить!.. он меня называл старий кобыль!» Это было уже потом, на вечере у художника Якулова, уже перед ликвидацией ее «коммунистическо-хореографическо-кой» авантюры [128].

Есенин не только с ней грубо обращался — как-то утрированно-грубо, но он над ней издевался, учил ее неприличным русским словам, выдавая их за приличные, так что получались совершенно дикие положения. Во время этого второго (и последнего) моего с ней свидания я увидел, что этот запоздалый роман на нее произвел глубокое и очень тяжелое впечатление: это было уже началом ее окончательного увядания.

Но «хореографически» она увяла уже тогда, когда приехала в Россию и устроила в ней свою «школу». Я ее больше в этой школе не посещал — было неинтересно. Из коммунистов ее поддерживал только Луначарский — остальные сохраняли мрачный нейтралитет. Некоторое время в Кремле создалась непродолжительная мода на то, чтобы «дети кремлевской аристократии», наркомов и иных высоких особ, учились в школе Дункан: они как бы поддерживали ее бытие, помимо того, что она, по-видимому, получала от правительства субсидию. Дягилев уже в Париже (когда я уже был в эмиграции) говорил мне, что вся авантюра Дункан с коммунистической Россией была вызвана ее «экономическим кризисом», а вовсе не идеями: идея была только кое-как прилажена к событиям. Дягилев вообще был циник и «дунканизм» не любил — он был поклонник классического балета и считал дунканизм «любителеством», в чем, возможно, был и прав.

Очень возможно, действительно, что приезд ее в Россию, и притом какой-то неожиданный и спешный и даже неорганизованный, был продиктован тем, что она в западных странах оказалась в безвыходном положении, что естественно как следствие ее старения. Тем не менее в Москве она все же свершила свое «выступление» [129]. Это было в начале ее пребывания в Москве. Выступление было более декоративное, чем содержательное. Так как она уже не могла танцевать, то она ограничилась тем, что прошла по диагонали сцены Большого театра с каким-то младенцем на руках, который, как мне объяснили, символизировал рождающийся интернациональный коммунизм, с красным флагом в руке и под звуки «Интернационала». По-видимому, правительство было довольно этой демонстрацией, но эстетического содержания было маловато. Потом, насколько припоминаю, были танцы ее учениц и какая-то симфоническая программа для заключения.

Остальное ее пребывание в РСФСР постепенно тускнело, и школа ее вырождалась и как-то в один день исчезла вовсе [130]. Так вяло и печально закончилась последняя страница ее художественной жизни, в общем хотя и эффектной, но глубоко трагической. Сама она исчезла из России раньше, оставив школу на т. н. Ирму Дункан (ее ближние ученицы все именовались Дункан), чтобы найти свою смерть в автомобильной катастрофе.

ТУХАЧЕВСКИЙ РЕАЛЬНЫЙ И ТУХАЧЕВСКИЙ МИФИЧЕСКИЙ

<...> Он находил в своей внешности сходство с Наполеоном I, и, видимо, это наводило его на мысль о его будущей роли в России. Он снимался фотографией в «наполеоновских» позах, со скрещенными руками и гордым победоносным взглядом. У него было предчувствие и мания «великого будущего» <...>. Насколько я могу понять из его высказываний, он имел в виду, подобно Наполеону, воспользоваться революцией и хаосом в политике, а также своим положением в армии (маршал и одно время председатель Реввоенсовета), совершить переворот «бонапартистского типа», иными

словами, объявить себя диктатором и свергнуть вообще советскую власть. Потом в разговорах он часто возвращался к отрывкам из этого плана. В Кремле его (по отзывам моих кремлевских главных корреспондентов — Потемкина, Красина, Керженцева, Пешковой, Стасовой, М. И. Ульяновой и др.) ценили как только «военспеца», но вовсе не как политического деятеля <...>.

<...> Современная реабилитация Тухачевского, конечно, есть не столько реабилитация именно его, сколь вящее очернение памяти Сталина, но тип и ход мысли у Хрущева и у Сталина в делах реабилитаций и ниспровержений — один и тот же.

<...> Возвращаясь к Тухачевскому, могу сказать, что общее мое впечатление от него было чрезвычайно хорошее; это был человек очень благородный, отважный, культурный, не лишенный чудачеств и склонности к сатире. Помню его «художественное произведение», которое он сам изображал в лицах — уже во время советской власти. Оно называлось «Советская файв-о-клокня» и было злой пародией на православную обедню и одновременно на советскую власть: там были «тропари», «кондаки», всякие возгласы и песнопения, вплоть до приглашения: «Услышим святого Карла-Марла чтение» (потом следовали отрывки из «Капитала») — было все сделано талантливо — и кощунственно, и чрезвычайно смешно.

Он был большим любителем музыки и постоянным посетителем симфонических концертов (брат его, рано умерший, подавал надежды быть композитором).

Он делал очень много добрых и хороших услуг людям своего круга в тяжелые времена военного коммунизма, выручал из объятий ВЧК многих, но всегда «некоммунистов». У него был свой план жизни, в котором коммунизм был только поводом и средством временного характера. Но в герои коммунизма его записывать было бы ложью, ему самому противной.

В САНАТОРИИ «УЗКОЕ»

Это происходило в 1922 году. Незадолго до этого советская власть, обеспокоенная фантастическим повышением смертности среди ученых, которые начали мереть с голоду, как кролики, в частности смертью от истощения знаменитого ученого Николая Егоровича Жуковского, создателя русской авиации, приняла ряд мер, чтобы предотвратить и пресечь эту эпидемию. Были организованы т. н. академические пайки, сравнительно обильные, был основан ЦЕКУБУ — Центральный комитет по улучшению быта ученых и при этом ЦЕКУБУ — Дом ученых. Дом ученых поместился на Пречистенке, переименованной в улицу Кропоткина, в бывшем особняке Коншиной, старом добротном доме екатерининских времен.[131] Старуха Коншина там жила одна, отгороженная от мира тройными(!) рамами в окнах. Там поместилась и канцелярия ЦЕКУБУ. Санатория же поместилась в реквизированном имении бывшего предводителя дворянства, князя П. Н. Трубецкого, сводного брата (от разных матерей) знаменитого философа и общественного деятеля, проф. Сергея Николаевича Трубецкого. Имение называлось «Узкое», и к нему, как помню, надо было ездить через Калужскую заставу — железной дороги не было...

К голодающим и вымирающим ученым присоединены были и художники, артисты и музыканты, которые и голодали и вымирали в несравненно меньшей пропорции. Все были поделены на «категории»: в высшую, пятую, попали «лица с мировым именем». Среди них числились Собинов, Шаляпин — хотя они вовсе не голодали, а из ученых физик Лазарев, Отто Юльевич Шмидт, академик Ферсман и другие.

Наши композиторы тоже были распределены: в пятую категорию попал Глазунов, я же должен был удовольствоваться четвертой. И действительно, «мирового имени» у меня не было. К тому же было и неловко: я был членом комиссии, распределявшей ученых по категориям в области «художественной», председателем же музыкальной комиссии был наш музыкальный министр Борис Красин — брат наркома, очень милый и обязательный человек, вовсе не коммунист и человек не очень далекий.

Вот в качестве художественного деятеля «четвертой категории» я и попал на отдых в «Узкое». Это было для меня чрезвычайно кстати, потому что я в ту эпоху был совершенно изнурен работой и разыскиванием в новых условиях средств для существования.

«Узкое» встретило нас чрезвычайно приветливо. Надо заметить, что вообще эти учреждения ЦЕКУБУ были каким-то оазисом старого мира или, по крайней мере, напоминанием о старом мире. Даже возглавлявший ЦЕКУБУ коммунист Халатов (по социальному положению — неокончивший студент) был чрезвычайно симпатичным

существом, мягким и деликатным. Что касается до самого «Узкого», то это был настоящий «кусочек старого мира».

Старое типично дворянское имение, большой просторный, но несколько не шикарный дом, огромный тенистый парк при нем. В доме все было свежо воспоминаниями о скончавшемся в нем Владимире Соловьеве, который был другом семьи Трубецких. Мне даже показывали в большой длинной зале диван, на котором он умер. Но потом я получил сведения (от одного из семьи Трубецких), что это не тот диван, а только копия с него.

Встретившие нашу группу отдохнувшие заведующие домом — чета Константинович — уже совсем перенесли нас в прошлую Россию: он — бывший губернатор, она — внучка Пушкина. Стало совсем уютно.

За большим табльдотом началось взаимное ознакомление вновь прибывших. В нашей группе был между прочим знаменитый математик Лузин, когда-то мой коллега по университету, а теперь ученый пятой категории — что-то вроде тайного советника от науки. Были два его ученика — молодые ученые-математики, профессор — ботаник Крашенинников и была, наконец. Вера Николаевна Фигнер — реликвия русской революции.

Она и держала себя как настоящая реликвия и как «историческое лицо»; «гранд дам де ля Революцион» — как ее называли. В этой ее позиции, как это ни странно, было что-то общее со стилем «особы царствующего дома». Впрочем, надо ей отдать справедливость — она была со всеми проста и ласкова. Тем не менее впечатление «великой княгини от революции» не рассеивалось.

В длинные зимние вечера нашего отдыха в «Узком» она нам читала свои записки за время своего более чем двадцатилетнего заточения. На меня эти чтения (она очень хорошо читала) производили тяжелое впечатление, да и не на меня одного. В разговорах она была очень свободна и смела: отпускала много яду по адресу «управителей государства» и, видимо, знала, что ей все простится — за нее стоял Ленин, тогда еще живой, — но было ясно, что ленинская революция ей не по душе.

Вообще атмосфера в «Узком» была как-то легче, нежели вне его, как-то свободнее высказывались мнения, не чувствовалось боязни, хотя формально никакой разницы между пребыванием в стенах «Узкого» и вне их, казалось бы, не было. Среди нас был еще другой «шлиссельбуржец», коллега Фигнер — Морозов. Ему было под восемьдесят, если не больше, но он был чрезвычайно бодр и, видимо, в полном обладании духовными способностями. Он тоже читал нам по вечерам... свои «химические» стихотворения — довольно странный вид поэзии, посвященной чисто научным вопросам. Он был пожалован советским правительством в «краспомы», что означало «красный помещик». Ему не то вернули его имение, не то дали какое-то другое, но он мог жить у себя в деревне, наслаждаясь былыми прелестями помещичьей жизни, конечно с поправкой на современность.

На совершенно особом положении гостила в «Узком» сестра знаменитого Свердлова — Авербах. Она жила в особых покоях наверху и не сходила вниз к табльдоту. Держалась она особняком, как настоящая кремлевская дама, часто уезжала в Москву, за ней присылали большой «мерседес». Среди нашей «нижней» публики ее прозвали «Свердлейшая». Когда «Свердлейшая» нисходила вниз, в залу, к художественно-ученому пролетариату, то атмосфера натягивалась и все молчали или говорили трафаретные любезности. Обычно с ней разговаривали только Константиновичи, как официальные лица, и представители ЦЕКУБУ — Халатов и Шухгальтер. Впрочем, она была всегда очень любезна и нередко подвозила на своем «мерседесе» тех, кто хотел съездить в Москву. Мне объясняли потом, что ее пребывание в санатории было своего рода «взяткой» — любезностью, имеющей целью запастись симпатиями власть имущих на предмет получения средств для санатории и вообще на ЦЕКУБУ, которое все время должно было бороться за свое существование. В Кремле была значительная партия противников «подкармливания ученых», в которых видели противников режима и во всяком случае скрытых контрреволюционеров. В этом, надо признаться, была доля истины. Показательно, например, то, что в группе, пребывавшей в санатории в мое время и состоявшей из тридцати человек, был только один коммунист.

Эта санатория просуществовала до моего отъезда из России. Не знаю, существует ли она теперь [132]. Теперь, видимо, о подкармливании ученых уже нет и речи, но санатории для них, наверное, существуют. Тогда же это был вопрос существования для очень многих.

Miscellanea

ПИСЬМА О МУЗЫКЕ

Наше время отличается тем, что в нем невероятно много музыки. Она лезет во все щели, звучит из всех окон, слышится там, где ее никогда раньше не слыхали. Есть экономический закон, что когда какого-нибудь продукта очень много, то он *дешевеет*. Так происходит и с музыкой — она дешевеет как таковая, ее слишком много. Она дешевеет и, кроме того, вульгаризируется, она, подобно евангельскому бисеру, «мечется перед свиньями», и уважаемые «свиньи» попирают ее ногами. Радио есть могущественный инструмент для метания музыкального бисера пред свиньями. Оно (радио) не только вульгаризирует музыку, но и приучает к неуважению к ней. Ее можно ежесекундно прекратить простым поворотом кнопки, будь там поет сам Шаляпин или играет Артур Рубинштейн. Да и играет не он, а музыкальный консерв, именуемый диском. Таким образом акт слушания музыки — акт, который раньше был как бы священным (конечно, для настоящих любителей и знатоков музыки), — этот акт ежесекундно во всем мире миллиарды раз профанируется.

Во всех явлениях искусства характерно то, что в них важен не *максимум*, а *оптимум*. Преизбыток художественных явлений губелен для искусства. При этом и в актах выполнения и исполнения, и <в актах> слушания необходимо «сотворчество» всех. В наше время не стало или уменьшилось число «талантливых слушателей»; слушают кое-как между делом или вместе с делом, безо всякого внимания, небрежно. Слушают бездарно, ибо самая техника новых музыкальных инструментов, наводнивших мир и обративших его в какую-то сплошную музыкальную эстраду, способствует этой бездарности.

Музыка сама по себе рождается из великой тишины. Теперь во всем мире же не существует этой великой тишины — есть великий гвалт, и шум, и треск. Из этого гвалта никакое творчество не в состоянии родиться. А то, что рождается, есть какая-то функция этого гвалта, а вовсе не отражение психики творящего.

В начале и середине XIX века, когда создавались величайшие творения музыкального искусства, — в каждый данный момент существовало не более двух десятков крупных композиторов во всем мире. Примерно столько же было и крупных инструменталистов-исполнителей. Певцов было несколько больше — но крупные все-таки исчислялись десятками. Теперь композиторов — миллионная армия, крупных же новых почти вовсе не появляется. Исполнители тоже исчисляются миллионами — но исполнители большого калибра малочисленны. В XIX веке Антон Рубинштейн, как-то давший в Америке и Европе сотню концертов в год, утверждал, что это уже перестает быть искусством, а становится промыслом. Теперь совершенно естественно, что крупный пианист или дирижер выступает чуть ли не ежедневно и летает из одной страны в другую. Есть ли это еще искусство? Или промышленность особого вида?

Все-таки исполнители еще существуют в мире. Но вот что-то не видно нарождающихся крупных композиторов. Ведь все, что имеется, — это дети прошлого века, в лучшем случае начала нынешнего. Молодым композиторам теперь считается тот, кому нет шестидесяти. Почти все крупные уже перешли на тот свет. В западном мире остался Стравинский, да и тот уже что-то мало пишет. Англосаксонские страны вообще всегда мало поставляли музыкальных творцов. Германия, потеряв всех своих крупных, безмолвствует музыкально, Россия — всегда бывшая обильной композиторскими силами — осталась при Шостаковиче и Хачатуряне, которых при всей моей к ним симпатии никак не могу признать за «крупных» — это типичные «ниже среднего» композиторы, без индивидуальности, но плодотворные. А ведь в России «приобщены к культуре новые многомиллионные слои населения» — русский народ музыкален. Где же композиторы? Их не видно.

По-видимому, дело с музыкальным творчеством обстоит не совсем благополучно. Это неблагополучие еще более рельефно вырисовывается, когда мы усматриваем, что исполнительскими силами, и первоклассными. Советская Россия оказывается даже богата (Ойстрах, Гилельс и др.) Видимо, в атмосфере не только Советской России, но и всего мира есть что-то, препятствующее возникновению именно творческих элементов. Мы проходим некий «антимузыкальный зон» [133].

Музыка была ведущим и характернейшим искусством христианской культуры. Она играла одну из главнейших ролей. Сейчас ведущая роль переходит к балету и

кинематографу. Музыка становится все более и более подсобным искусством для других искусств (театра, кинематографа, увеселительных искусств), становится более занятием, чем искусством, техническим пособием. Многие тысячи мелких композиторов заняты фабричным изготовлением музыки для надобностей развлекающегося человечества — все это в плане «продукции», но не творчества. А главное, творческое русло музыки все мелеет и мелеет. Тут, конечно, не обходится без вездесущих «экономических факторов».

Основное русло, «творческое русло» музыки требует от человека героизма и самоотвержения. Оно экономически невыгодно, композитор серьезный и в доброе старое время, и теперь обречен на экономически жалкое существование. Чем значительнее и оригинальнее композитор, тем ему было и есть труднее жить. Музыкальное творчество — искусство громоздкое, особенно в своих монументальных формах — оно берет много времени и занимает всю жизнь, а человека не обеспечивает. Несмотря на все технические усовершенствования в области музыки — продвижение композитора на пути известности и признания никаких усовершенствований не испытало. Напротив: теперь еще труднее даровитому новатору продвинуться сквозь многотысячную толпу бездарностей, завистливых и обычно практически несравненно более сметливых. И героев становится в области искусства все меньше: большинство предпочитает дешевую славу и немедленные деньги.

С другой стороны, и искатели новых путей в музыке тоже испытали общую судьбу современных искусств — они находятся в тупике. Ясно, что не имеет смысла писать «по старинке, как прежде писали», — это уже написано и это труд бесплодный. Но в поисках новых родников музыкального творчества композиторы много времени не были счастливы. Как, впрочем, и в других областях искусства. Потеряв путь к прямому источнику творчества, гениальность покинула мир. В частности, с музыкой происходит странный процесс: ищут новых звуков и новых звуковых сочетаний, но не ищут того, что порождает именно эти сочетания, — не ищут и не находят в себе самих душевного и духовного мира, который должен был в этих звуках отобразиться. Обеднела психика современного человека, потому что нет уединения, нет молчания в мире, есть суета и прыготня, погоня за скоростью и за мелкими раздражениями нервной системы. Таким образом никогда не может создаваться великое искусство.

Многие в восторге оттого, что теперь можно у себя в комнате слушать оркестр и величайших солистов. На самом деле именно в этой предельной доступности и заключена истинная профанация. Исчезает праздник искусства, его особость, его иерархичность — оно становится буднями, музыкальными буднями. Между прочим, ошибочно мнение, будто распространение радиомызыки способствует распространению новых произведений. Это большое заблуждение. Радио вульгаризирует главным образом произведения доброго старого времени, и его клиенты, по моим наблюдениям, систематически игнорируют все не только вполне новое, но и умеренно новое.

Радио стабилизирует культ, если так можно выразиться, школьной, общепонятной музыки, но к пропаганде нового оно не способно. Для того чтобы оценить *новое*, если оно само того заслуживает, нужно в него вслушиваться, и долго вслушиваться. Иногда вслушивание даже у больших музыкантов протекает в течение многих лет. Ведь Танеев — превосходный музыкант — только к концу своей жизни «вслушался» в Вагнера, а до Мусоргского так и не дослушался. Все это процессы спокойные и по природе своей медлительные. А теперь некогда. Сразу не понравилось, повернул кнопку — и музыка долой! Так ни во что не вслушаешься.

В общем, я смотрю пессимистически на музыкально-творческое будущее. Я его просто не вижу. Музыка приближается к своему изнурению, подобно архитектуре, искусству наиболее ей родственному. Архитектура уже, в сущности, скончалась. Она обратилась в техническое ремесло, в комплекс знаний и умений, имеющих практическое применение. Музыка сейчас по дороге к такому состоянию. Она тоже становится более прикладным ремеслом «для житейских надобностей», а ее самобытное существование, автономное, достигнутое ею в течение ее тысячелетнего развития — начинает померцать.

По-видимому, количество, если так можно выразиться, музыкальной энергии в мироздании конечно и постоянно. Когда музыки становится слишком много, то она теряет в качестве. Своего рода закон Бойля-Мариотта [134]. Думаю даже, что этот закон вызывается другим законом, более общим. Ибо музыка есть в своих высших формах — отображение душевно-духовного мира композитора. Ее иные «ипостаси», или «лица»: музыка как звукоподражание, музыка как звуковая игра — имеют подчиненное значение. Но мне представляется, что и душевно-духовная, творческая субстанция человечества тоже конечна и постоянна. Когда людей становится слишком много на земном шаре, то их

психика тем самым обедняется. Творческих проявлений, может быть, становится и больше, но они становятся мельче и вялее.

В сущности, это именно то, что мы сейчас наблюдаем в искусстве — оно внутренне чахнет, у него начинается сухотка, оно уже почти лишилось духовности и душевности и приближается к простой игре, к техническому умению, к эквилибристике. Оно больше не питается из глубоких родников.

Да и жизнь сама становится как-то далека в особенности от такого искусства, как музыка. В ней что-то чувствуется уже старомодное, прошлое, прежнее. Наш прозаический век уже не понимает, в сущности, зачем это искусство существует. Это «романтично» и «сентиментально» — в общем, в этом совестно признаваться. Человек нового поколения не понимает, к чему это общение творческого мира композитора с другими людьми. Кому какое дело до его чувствований и переживаний? Открытость внутреннего мира, нужная и необходимая для художника, теперь вызывает усмешку и иронию — современный человек становится герметически закупоренным сосудом, наподобие коробки с сардинками. Сквозь эту оболочку никакое искусство не сможет проникнуть. Да и сам композитор современный большею частью в своих сочинениях не присутствует — он его написал, но не сотворил и души своей в него не вложил, потому что и у него она тоже находится в герметической коробке и оттуда не откупоривается. Наблюдается душевный и духовный артериосклероз в мире, какая-то закупорка психических сосудов.

Есть ли это трагические последствия двух войн и многих революций, результаты несомненного, но, может быть, временного и излечимого душевного огрубения, которое влекут за собою обычно исторические военные эпохи? Или же причины лежат еще глубже?

МЫСЛИ О МУЗЫКЕ. НЕМНОГО МУЗЫКАЛЬНОЙ СОЦИОЛОГИИ

По совести говоря, русская музыка вовсе не так богата композиторами, как надлежало бы ожидать, основываясь на количестве народонаселения и на молчаливо всеми признаваемой «музыкальности» русского народа. Споры нет. Когда-то русский народ был певучим и любящим песню народом. Но каков он теперь, сохранил ли он эту певучесть, которая входила в быт, давно уже начинавший угасать и деформироваться, — это нам трудно сказать. Скажу только, что самый пышный расцвет русской музыкальности, начиная с начала прошлого века, отчасти обязан и своей идеологией, и своим богатством именно тому факту, что было замечено, что русская песня выдыхается, исчезает, что ее уже надо искать. Именно этой боязнью исчезновения русской песни объясняется пробуждение интереса к собиранию русских песен, которым было отмечено начало прошлого века.

И этой же боязнью объясняется и самое появление «русской национальной школы» Глинки, «Могучей кучки» и прочих — композиторы хотели сохранить в своих произведениях тип, стиль и самое бытие художественной русской напевности. Ведь не секрет, что русские композиторы не только сами сочиняли мелодии «под русский стиль», но и прямо брали их из появившихся сборников этнографических записей.

Во всяком случае, о выдыхании песенной стихии русского народа много говорилось уже в конце века. Это выдыхание шло катастрофическим темпом. Народная песня уступала место частушке и популярным, большей частью салонным опереточным напевам западноевропейского происхождения и музыке «кабацкого» стиля. Во всяком случае в радиусе около 400 километров кругом Москвы я уже в советские ранние годы не слышал ни одной подлинно национальной песни. И само советское правительство было в известной степени обеспокоено этим фактом (хотя сохранение народного творчества и не было задачей первой важности для него) и способствовало довольно энергично всяким экспедициям в целях спасения остатков этого мира.

Не лишено интереса и то наблюдение, что русские композиторы вообще почти все совершенно не были «выходцами из народа». В XIX веке почти все они выходцы из дворянского класса. Русская музыка в этом смысле даже аристократичнее русской литературы. Мало того, в значительной мере она пополняется выходцами из Европы, стало быть, людьми нерусской крови: Кавос, предшественник Глинки, автор «Ивана Сусанина», — итальянец, Кюи, Рубинштейны, позднее, уже ближе к нашим временам, — такие музыканты, как Конюсы, Глиэр, даже Метнер (уроженец Прибалтики), Гедике, Катуар, — всех не перечтешь. Что они все совершенно обрусели — в этом нет никакого сомнения, но к народным русским массам они не имеют никакого отношения.

Более того, значительное количество русских композиторов имело смешанную русско-европейскую кровь, или русско-еврейскую, или русско-восточную. Бородин, как известно, был сыном грузинского князя. Балакирев имел примесь восточной крови. Глинка — польской. Серов — еврейской. Видимо, смешение крови вообще благотворно действует на музыкальность. Вспомним западноевропейские примеры: Моцарта, Баха (полуславянина), Бетховена (немецко-голландского корня), Вагнера (германо-еврейского), Шуберта, Шопена (польско-французского). Если же постараться вспомнить, каких композиторов дала России «деревня», крестьянское и рабочее сословие, то задача окажется необычайно трудной — я, по крайней мере, достоверно не вижу ни одного композитора из крестьян (конечно, «настоящих», а не воображаемых). Наиболее демократичен Гречанинов, но все-таки и тут крестьянства нет. Крестьянство утратило свою былую музыкальность. Видимо, она сохранялась по инерции в течение веков, когда, в сущности, это сословие было вне политической, общественной и культурной жизни. С появлением первых социальных «бризов» вся она сдулась как прах.

Может быть, и великий «неурожай» или недород композиторов, который явлен ныне в Советской России, обусловлен в значительной мере тем, что музыкальное сословие, которым в России были дворяне и «европейцы», революцией уничтожено. Буржуазия русская еще не успела творчески приобщиться к музыке, как ее смыла революция, и только один Глазунов остался ее памятником. Музыкальное творчество склонно обитать в социологических слоях, жизненный уровень которых является *хотя бы средним*, а культурный уровень сравнительно высоким. Очень возможно, что именно таких слоев в настоящее время в России нет.

Поголовье композиторов испытало катастрофическое понижение. Я, конечно, не включаю в поголовье тех «музыкальных поделок мастеров, которые работают ремесленную продукцию» — и на наличный музыкальный (очень, по-видимому, низкий) вкус, — таких, возможно, и много. Но их всегда было больше, чем настоящих композиторов. И их цели совершенно иные — они органически стоят за бортом искусства. Они именно должны «выполнять заказы», официальные или частные, даже художественные, но всегда прикладные, не самобытные, не творческие.

В СССР, по-видимому, доминирует заказ социальный, частного не существует (в предреволюционную эру заказчиком частным были обычно буржуазные классы) — и заказ практический, прикладной: сочинение музыки на всякие случаи, для кино, для праздников, для театра, для клубов — вся эта музыка по своей сущности никогда не может возвыситься до искусства. Ее было всегда довольно много, но она не котировалась на «бирже высоких музыкальных ценностей». Представители этого рода «музыкальной работы», по-видимому, в СССР даже довольно хорошо зарабатывают и числятся в советской бытовой аристократии. По-видимому, представление о различии художественного веса этих музыкальных категорий уже испарилось там в «социальном сознании общества».

В Советской России *народное* искусство становится или уже стало окончательно «музейным экспонатом», стариной, которую хранят и поддерживают в порядке археологии. То же примерно, что там случилось и с религиозными памятниками: все это рассматривается под углом зрения научной археологии — это уже не жизнь песни и не жизнь религии, а музей того и другого. Нечего думать о воскресении народного искусства — это вообще пройденная историей стадия. Она уже давно пройдена во всей Европе. Сейчас можно было бы думать о «воспитании музыкального вкуса» среди «приобщенных к культуре новых масс».

Но это приобщение наталкивается на теоретическую идеализацию народного вкуса, который считается как бы непогрешимым, тогда как в действительности он только всего-навсего первобытен. Между прочим, как странно, что в *социологических* установках, принятых в современной России, народный вкус вовсе не считается не только непогрешимым, но даже и имеющим право на высказывание, — так явствует из основоположений теории марксизма. Диктует социальные вкусы «авангард партии». Что, если бы этот принцип распространить и на музыку! Вкусы бы диктовал сознательный, просвещенный музыкальный авангард (как то и бывало ранее). И это была бы более «марксистская» установка.

Но по отношению к музыкальному искусству (и вообще к искусству) в СССР принята *демократическая* установка — ставка на вкус широких масс. Это, если угодно, натурально, потому что правящие круги там сами стоят на иерархически самой низкой ступени вкуса. Этот примитивный, дурной вкус — их вкус. И они его защищают и пропагандируют. При этом забывают, что разные вкусы в искусстве вполне совместимы и

до известной степени могут мирно друг с другом уживаться, тогда как в политике и в религии они обычно несовместимы и возбуждают дикие страсти и столкновения. Тут вопрос идет о том самом «сосуществовании», идея которого так популярна на востоке Европы. Если возможно и *желательно* «мирное сосуществование» разных политических систем в разных государствах, то почему невозможно подобное же мирное сосуществование различных направлений в искусстве? И даже в пределах одной страны? Тем более что я, несмотря на все мое уважение к музыкальному искусству, совершенно не согласен с мнением советского правительства о его способности воздействовать на массы «политически». Если литература и поэзия еще способны как-то действовать политически (хотя и в очень ограниченных размерах), то музыкальное искусство, лишенное способности выражать «идеи», политически абсолютно безопасно и вообще совершенно безвредно. И самое лучшее было бы вообще его оставить «в политическом и социальном покое».

Так называемая «серьезная музыка» в особенности безопасна, хотя бы потому, что доступна ограниченному кругу лиц, как и высшая математика. Она антидемократична, так же как и высшая математика, иерархична по существу и безвредна для масс, ибо до них не доходит до того момента, когда они станут на достаточную иерархическую высоту. А до тех пор она не только их оставляет равнодушными, но даже вызывает неприятные эмоции.

Пока же атмосфера для процветания музыкального творчества мало выгодна и мало благоприятна. Исполнительское искусство находится в лучшем положении — оно как-то в меньшей зависимости от политики, и оттого мы видим, что оно во всяком случае не упало по сравнению с все-таки великим русским прошлым.

Чрезвычайно важным фактором в деле угнетения творчества оказывается то, что государство является и единственным музыкальным издателем. Между прочим, не всегда так было. В первые годы коммунизма уже ставшее государственным издательство, напротив, проявляло великую терпимость ко всем направлениям музыки и даже особо покровительствовало левым течениям. Стало быть, в основном символе веры коммунистов этого параграфа о несоответствии какой-то определенной музыки генеральной линии не было. Это пришло потом, когда начала вырисовываться, к удивлению мира, глубоко реакционная сущность новой мировой религии. На музыку обращали меньше внимания, потому что она никогда не была в центре внимания «вождей», в общем — личностей глубоко антихудожественных, но и ей здорово досталось в те годы, когда новый, дотоле неведомый лик коммунистической реакции и архаичности начал проявляться.

Можно было бы прийти в отчаяние в предвидении дальнейших судеб русского творчества музыки. Но каким-то нелепым утешением оказывается то, что и в остальном мире музыкальное творчество, как бы по взаимному уговору, почти прекратилось. Все крупные композиторы или перемерли, или на днях перемерут, в музыкальном мире царит растерянность и смятение вкусов. Музыкальное варварство проникает в прежние «высшие сферы искусства», как бы свидетельствуя о начавшемся процессе варваризации мира.

Я чрезвычайно опасаясь, что музыкальное искусство и вообще искусство в данном случае играет роль предвестников будущего, своего рода пророков. В этом случае уже не играет такой роли судьба музыкального творчества в России, все равно, советской или иной, а на очереди уже судьба вообще культуры. Возможно, музыка и вовсе кончится как искусство — к тому есть уже указания. Варвары уже приготовлены, надо только им вызреть.

И тогда перевернется последняя страница великой книги европейской культуры, сроки которой, по-видимому, пришли, и надо будет миру начинать некую, неизвестную пока, новую книгу, созидать новую культуру, созидать действительно с азов, с новых примитивов, ибо старые «письмена» станут невразумительны и язык их непонятен.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В ЭМИГРАЦИИ

Может быть, точнее было бы озаглавить эту статью: музыкальное творчество *зарубежной* России. Менее иных групп русского рассеяния композиторы имеют право именоваться «эмиграцией».

Многие и в юридическом смысле вовсе не представляют собою эмигрантов. Какой же эмигрант Стравинский, живущий во Франции с 1912 года и ныне благополучно французский гражданин? Среди них есть и «невозвращенцы», и просто «беженцы». Но с другой стороны, куда же зачислять всех их? Ведь все-таки никто не согласится с тем, что

Стравинский — «французский» композитор, как и с тем, что он советский автор. И так, в наше искусственное объединение входят русские композиторы, которых никак нельзя зачислить в советские.

Если оценить художественный актив зарубежья, то первое впечатление, несомненно, в пользу зарубежья. Музыка в этом смысле утешительна для внутреннего самочувствия эмиграции. Одно мировое в подлинном смысле слова имя Стравинского чего-нибудь да стоит. А кроме Стравинского у зарубежья есть Рахманинов, и Метнер, и несомненно чрезвычайно популярный Гречанинов. Есть тут и Н. Черепнин, на нынешнем фоне музыкального искусства вырастающий в величину едва ли не первоклассную. Есть и относительная молодежь, более или менее удачно изображающая «подростающее поколение», которому, впрочем, в среднем около тридцати— сорока лет. Настоящей, совсем юной молодежи, правда, нет, и это трагично и заставляет задуматься над музыкальной судьбой зарубежья. Впрочем, не будем очень задумываться — ибо мы уже приближаемся к предельным срокам жизни всякой эмиграции, после чего она или впитывается обратно в свою страну, или ассимилируется в чужой. Излишне надеяться на то, что русская жизнь так и будет вечно делиться на два состава — внутренний и зарубежный. Да эта перспектива вовсе и не так увлекательна...

В общем надо сказать, что нашему композиторскому зарубежью все время сопутствовало фатальное невезение. Оно имело определенные и логические причины, которых просто не учли. Прежде всего, композиторы оставили в России всю свою публику, которая не последовала в эмиграцию. Ее не было так много: ведь публика, интересовавшаяся новинками музыкального творчества, образовывалась только в самые последние годы перед войной. Средний тип эмигранта оказался вовсе не музыкальным в том смысле, как это нужно для композитора. Правда, в эмиграции музыку бесспорно любят, но какую и как? В подавляющем большинстве это любовь дилетантская, любовь совсем не к той музыке, которую производит какой бы то ни было композитор. В меньшинстве, когда мы имеем дело с любителями серьезной музыки (и таких не много), это все-таки любители прежней музыки. Им важен (как и большинству в эмиграции) момент воспоминания, для них желательная музыка — это «Патетическая» Чайковского или Девятая Бетховена; вообще то, с чем они уезжали из России. Но их мало интересуется дальнейшее движение музыкального творчества. Что с этой аудиторией делать композитору, которого музыка не только «ничего не напоминает», но даже и была бы очень плоха, если бы что-нибудь чрезмерно напоминала? Наконец, последний фактор: вся эта публика в массе бедствующая (богатая эмиграция насчитывается единицами), концертных зал наполнить не в силах — ее трагически мало. На публичных выставках Российского музыкального общества за рубежом, где исполнялись новые произведения, набиралось до... двухсот человек, и то на две трети бесплатных. И это в центре музыкальной эмиграции — в Париже, куда стекались почти все композиторы зарубежья, за единичными исключениями...

Можно было и должно, конечно, предполагать, что эмигрировавшие композиторы и не рассчитывали на эту аудиторию: их взорам рисовалась, конечно, европейская публика или американская, а не беженская. Но тут мы имеем другое «невезенье». Наши композиторы попали в Европу именно тогда, когда тут произошел огромный и, по-видимому, и для европейской музыки роковой сдвиг: в ней погасли последние огни музыкального просвещенного меценатства. А без меценатства вообще музыкальное творчество в Европе никогда не могло обойтись: нежное и тепличное искусство, не выдерживающее открытой экономической конкуренции, оно гибнет, выпущенное на экономическую волю: точнее, выживают только грубые и общедоступнейшие формы ее. В России прежних лет, стране естественного и беспримерного меценатства и сравнительно «богатых» композиторов, все эти материальные предпосылки творчества были незаметны. Но и там — и необходимо это вспомнить теперь — звание композитора ничего само по себе не давало, и композиторы обычно жили на побочный заработок. Но мало одного затухания меценатства — за рубежом русский композитор застал уже Европу погруженной в практическую деловую жизнь — музыка стала тут одним из производств, утратила атрибуты искусства, ведущего культуру, которой она была в XIX веке. Музыка стала необходимым атрибутом цивилизованного житья наравне с ванной и водопроводом, но тот почти религиозный пафос, та «одержимость мелосом», которая некогда вызвала к жизни всю европейскую музыку, уже иссякли, подсохли — стали анахронизмом. Теперешний культурный и музыкальный европеец интересуется музыкой, особенно новой и любопытной, но он не влюблен в нее, и для его суховатого и эстетского взора вовсе не те стороны музыки представляют значимость и ценность, как для русского, еще не

изжившего романтику в своей душе композитора. Русский композитор застал в Европе иное музыкальное «понимание», иное звукозвучание, несравненно более урбанизированное, потерявшее последние связи с этническими родниками.

Прибавим к этому, что не так-то легко было «предъявить» себя европейскому музыкальному миру. В капитализированном без остатка европейском мире для этого предъявления существуют строго определенные пути и определенные стоимости этих путей. Притом музыкальный мир тут распадается на враждующие кружки, своего рода музыкальные политические партии, и для самовнедрения в этот мир надо примкнуть к одной из этих ориентации, а не быть «диким». Но, как легко видеть из предыдущего, русские авторы, при всем различии их художественных ориентации, плохо подходили к этим европейским классификациям. Именно большинство и осталось «дикими», конечно, в ущерб себе. Не так-то дружелюбно встречали тут новых гостей (особенно даровитых) — а главное, для того, чтобы себя показать, нужны были немалые материальные средства, которых не было.

Люди бывалые знали, конечно, положение музыкальных европейских дел: для них не было секретом, что мировые репутации многих композиторов, в том числе Стравинского, Прокофьева, да и всех русских прежних авторов, уже принявших посмертную славу — Мусоргского, Римского-Корсакова, созданы были не столько непосредственным обаянием их творчества, сколько некогда имевшим место их гениальным преподнесением Европе, что было делом мага и волшебника этой области — покойного Дягилева, великого мастера создания мировых шумов и успехов. Не случайно, что те современные же авторы, которые не попали в орбиту Дягилева, так и остались без славы. Не будь Дягилева, не было бы Стравинского, и Римский-Корсаков не стал бы мировым именем. Но наши зарубежные авторы застали Дягилева уже уставшим и его некогда вещую зоркость притупленной. Другого Дягилева не было, а кустарный метод составления репутаций, единственно применявшийся в России, тут вовсе не давал результатов. В итоге очень скоро зарубежные авторы почувствовали, что их положение менее выгодно, чем оставшихся в СССР советских композиторов, даже в рассуждении европейской известности. Все «советское» попало так или иначе в сферу некоторого снобического интереса, эмигрантское же осталось в стороне.

К сожалению, музыкальное творчество имеет такую природу, что самый процесс ознакомления с ним несравненно более громоздок, чем, например, с литературным творчеством. Поэт может просто прочесть свои стихи — композитор должен «устроить» дорогостоящий концерт, никогда не оправдывающий затрат. Хорошо, если его творчество имеет интимные формы, если оно камерное — фортепианное или вокальное, композитор-пианист сам может «показать» свои сочинения. Но если композитор — симфонист, то затраты становятся непреодолимыми для частного и небогатого лица. Издавать литературное произведение иногда возможно и в эмигрантских ресурсах, но издавать произведение музыкальное требует затрат непосильных. Несмотря на то что вместе с композиторами эмигрировали четыре русских издательства (Беляева, Бесселя, Кусевицкого и основанное уже за рубежом Рахманинова), фактически зарубежный композитор издаваться не может. Некоторые из издательств основывались в свое время как меценатские (Кусевицкого, Беляева), но утрата свободных капиталов повлекла то, что они вынуждены были перейти на самокупаемость, а практически — на издание в гомеопатических дозах и преимущественно уже известных авторов. Остальные авторы печатались изредка и случайно.

Композитор, попав в зарубежье, вынужден был творить без резонанса слушателя, без исполнения, без издания, без отклика критики (между прочим, и русская зарубежная критика, по правде сказать, необычайно редко обмолвливалась словом о зарубежных авторах). Я уже не говорю о том, что никаких благ от этого творчества он не получал. Если при этих условиях все-таки оказалось, что в зарубежье не перевелись композиторы, что они все-таки пишут музыку, то нельзя иначе квалифицировать это явление, как проявление подлинного художественного героизма, вне всяких оценок их творчества по существу.

Конечно, с годами этого героизма становится меньше и меньше. Многие писали в начале эмиграции, одни надеялись пробиться, было больше надежд и иллюзий, да и не все предвидели столь долгую эмигрантскую одиссею. Потом многие поотстали и замолкли. Всякому героизму есть предел, и чтобы продолжать бороться за свое творчество в таких условиях, необходима абсолютная уверенность в своем значительном даровании (а от отсутствия резонанса эта уверенность неминуемо гаснет), и необходима еще уверенность в нужности вообще музыкального творчества в наше странное и антимзыкальное,

начиненное иными интересами и энергиями время. Этой уверенности у очень многих было еще меньше, чем уверенности в своем даровании. Веры в нужность свершаемого подвига не было, не было обычной для композитора прежних эпох «ставки на потомство», и этим наша эра трагически отличается от прежних и положение зарубежных авторов (вне оценки ранга дарований) — от положения «великих нищих» прошлых эпох.

Писать о зарубежных авторах трудно для критика. Трудно прежде всего по причинам вышеизложенным. В таких условиях от критика ждут только одного — ободрения. Но обстоятельства не дают поводов для ободрения, потому что и критику ведь ясно, что русские зарубежные композиторы, пересаженные из черноземной музыкальной почвы России в суховатый и экономный европейский сад, просто задыхаются от отсутствия всего того, что только может быть нужно композитору. И сами они себя чувствуют тут чужими, ненужными, париями, какой-то сорной травой, и европейское мнение, привыкшее считаться только с «победителями», игнорирует их. Что не все благополучно в этом европейском музыкальном саду, показывает бегство в СССР такого все-таки признанного и имевшего успех автора, как Прокофьев: и ему не хватило воздуха и русского понимания, и ему захотелось к своей публике. Ведь русский мир музыкального «понимания» был и есть огромный и совершенно самобытный мир, равноправный с европейским — он имел глубокий, уже давно утраченный европейским народный этнический резонанс.

Композитор обычно «закладывается» в раннем детстве, годам к десяти и складывается и образовывается в годы от пятнадцати до двадцати, становится действительно композитором примерно к двадцати пяти годам. Так бывает нормально. Иными словами, те авторы, которые имеют сейчас от двадцати до тридцати лет, должны были складываться и музыкально воспитываться как раз в годы Гражданской войны и самые тяжкие годы советской жизни. Более того — к этому сроку надо присчитать еще лет пять-шесть, потому что и годы мировой войны не были благоприятны для музыкального мирного образования. И действительно, мы видим, что в «урожае» композиторов имеется перерыв, особенно заметный в зарубежье: композиторы почти все старше сорока лет, и очень мало, почти нет настоящей молодежи — это поколение музыкантов почти начисто разрушено политическими событиями. Она не успела получить музыкальное образование, для композитора более специальное и необходимое, чем для поэта и писателя. Тут, конечно, сказались многочисленные причины: и необеспеченность родителей, и дороговизна музыкального образования, непрактичность самой карьеры композитора, и, наконец, тот простой расчет, что композиторы рождаются редко даже среди музыкантов, что в России довоенной, «у себя дома», и при полном спокойствии и 125-миллионном населении рождалось примерно по композитору в год. Пропорционально зарубежье должно было иметь по этому расчету за двадцать лет около 0,02 композитора. На самом деле положение лучше теоретического: мы имеем двух или трех. Но опять-таки, при такой малой продукции разве возможно ожидать от всего этого немногочисленного композиторского населения какой-то особенной, «руководящей» гениальности? Годы политических и военных потрясений никогда не бывают годами урожая на композиторов (вспомним пустоту, которая создалась в музыкальном мире в Европе в эпоху 1775-1800 годов, когда не родилось ни одного значительного композитора)... Самое утешительное, что они все-таки, несмотря ни на какие отрицательные соображения, имеются и пишут. Спору нет — это не дарования из типа делающих эпохи и руководящих — это честные художественные работники, работающие по мере сил в усвоенных ими направлениях и культурная функция которых — поддерживать то горение музыкального творчества, без которого наступил бы перерыв в музыкальной культуре. На большее вряд ли многие из них и претендуют сами. Положительным феноменом в их бытии за рубежом является и то обстоятельство, что все-таки многие из них так или иначе котируются на мировой европейской бирже, исполняются, иногда и издаются — и тем поддерживают идею о неразрывности русской и европейской музыкальных культур.

Но все-таки положение их тяжело. Причина этой тяжести и этой, если угодно, шаткости и неопределенности заключается в самой «метеорологии» современной музыки. Музыка в последние годы (с 1910 года) переживает период исканий (как их называют друзья) или блужданий (как говорят враги) — во всяком случае, достижениями их мало кто считает. Сущность этих исканий аналогична тем, которые царили еще недавно в поэзии и в живописи — это конструктивный теоретизм, который стал направлять творчество. Музыка всегда несколько отстает в своих «модах» от иных искусств, и кубизм, уже сданный в архив в живописи, пока еще не сдал своих позиций в современной музыке, хотя уже сильно поблек и стусеивался. Не породив, в сущности, ничего великого,

музыкальный «конструктивизм» имел то неизгладимое влияние, что после него стало невозможно писать музыку в прежней манере, но одновременно и сам этот стиль надоел и опротивел до крайности. Получилась творческая пустота. Натуральный музыкальный мир, «широкая публика», мстит этому периоду музыкального обнищания тем, что как бы молчаливо признает музыку окончившейся лет двадцать-двадцать пять тому назад. Программы живых концертов наполняют ныне классики, великие романтики — и, может быть, еще прежние русские авторы. Остальных не играют. Ими интересуются в момент их появления, чтобы потом забыть навсегда.

Зарубежный русский автор должен был поставить себя в какое-то отношение к этим течениям — или отвергая их, или принимая. Старшее поколение авторов, естественно, оказалось не приемлющим этого рода новизны. Среднее, к которому относятся руководящие фигуры зарубежного горизонта, оказалось разбитым на две отчужденные взаимно секции.

Одна примкнула к самому передовому направлению музыкальной мысли или, точнее, создала это самое направление. Это были *Стравинский* и *С. Прокофьев*. Я не буду сейчас писать о Прокофьеве, так как он выпадает из нашего рассмотрения по чисто формальным причинам — ныне он советский автор и в качестве такового был нами в свое время рассмотрен (см. «Совр. зап.», кн. 57). Стравинский же по своей значительности заслуживал бы более подробного рассмотрения, чем то, которое возможно в настоящем по необходимости сжатом очерке. Но о нем все-таки необходимо сказать несколько слов.

Стравинский занимает сейчас первенствующее положение не только среди русских композиторов, но и среди композиторов всего мира — это признанный «властитель музыкальных дум» современности, авторитет почти непререкаемый. Русское национальное самолюбие должно было бы быть максимально удовлетворено сознанием, что на долю русского композитора выпало такое положение, сравниться с которым могло бы разве в свое время положение Рихарда Вагнера.

Если, однако, многие русские музыканты не испытывают этого чувства «национальной гордости» по поводу Стравинского в чистом и беспримесном виде, то это происходит именно потому, что главная масса русских музыкантов зарубежья далеко не уверена в том, что Стравинский подлинно представляет собою объект национальной гордости. Какой-то английский критик недавно назвал его «Лениным» музыки. В этом много правды. И по той же причине, почему русский зарубежный житель не испытывает прилива гордых чувств от сознания, что Ленин всемирно знаменит и, если угодно, «признан», — по тем же мотивам русский музыкант часто скорее испытывает неловкость за славу своего бесспорно замечательного современника. Если откинуть небольшое количество крайних левых в композиторской зарубежной семье, то окажется, что слава и популярность Стравинского питаются главным образом европейскими кругами. Этот холодный и суховатый, расчетливый звуковой пиротехник (недаром его первое сочинение и называлось «Фейерверк») сделан из совершенно иного психического материала, чем вся серия предшествовавших русских композиторов. Я бы сказал, что люди подобного склада, во всяком случае ранее, музыкой обычно не занимались. Тем не менее ему было суждено стать величайшим композитором нашего антимзыкального и антилирического века. И я думаю, что в этом нет случайности, ибо безусловно есть какое-то стилевое соответствие между обликом музыки Стравинского и нашей эрой. Если так можно выразиться, Стравинский историчен — он попадает во время и его холодная и бездушная музыка последних лет, музыка «бесчеловечная» есть подлинно звуковое отображение психики людей нашей радио-авиа-спортивной эпохи. Впрочем, слава Стравинского создавалась еще в эпоху, когда его музыка была «человечнее», когда он казался (и был) достойным преемником русского национального романтического импрессионизма. Но и тогда она была не столь выразительной, сколько изобразительной, красочной, остроумной, эффектной и не лишенной своеобразного динамического темперамента («Жар-птица», «Петрушка»). Блестящий звуковой наряд и небывалое звуковое мастерство увлекли слушателей и заслонили несомненную бедность его лирической стихии. Впрочем, я до сих пор держусь мнения, что только эти произведения Стравинского переживут его и нашу эпоху.

Начиная с «Весны священной» (1913) Стравинский становится вождем самого левого максималистского течения музыки, подлинным «Лениным и Троцким» музыки, законодателем музыкальных мод передовой элиты. Его роль в музыке вполне аналогична роли Пикассо в живописи. Он подлинно явился тем великим «искусителем», который твердой, но едва ли не коварной рукой вел корабль музыкальных исканий, за извилистым и беспринципным ходом которого не поспевали многочисленные сателлиты и эпигоны.

Как Протей, он был неуловим, изменчив и неутомим в искании принципов, которым сейчас же изменял. Единственным принципом, который проходит через все его творчество, оказывается отрицание в музыке примата «выразительности» — музыка для Стравинского есть род «серьезной игры», звуковая «конструкция», и всякое проявление психологизма он квалифицирует как манифестацию дурного вкуса. Сначала он «конструирует» в области гармонических и колористических возможностей и на этом пути действительно становится величайшим колористом эпохи. Потом пышность звуковых одеяний ему надоедает, и он обращается к детализованному звуковому конструктивизму. С полным сознанием и редким мастерством он преподносит слушателю тщательно организованные «слуховые неприятности», которые воспринимаются пресыщенной музыкальной элитой мира как шедевры звуковой изобретательности и остроумия. Начиная с Фортепианного концерта стиль его музыки становится все суше и «бездушнее», звуковая ткань формальнее — в этом, по-видимому, сказывается выявление его личного стиля, освобождающегося от прежних воздействий русской «кучки» и западного неоромантизма. Комментаторы квалифицируют этот период как «возвращение к Баху». Это, конечно, только эффектный лозунг. Во всяком случае, если это Бах, то дурно и неполно понятный. Его последние произведения, каждое из которых производит музыкальную сенсацию, — Соната, «Царь Эдип», Скрипичный концерт, «Симфония псалмов» — дают картину постепенной мумификации его музыки. По-видимому, знаменитый мастер, пресыщенный роскошью своих же прежних звуковых миров, ищет простоты, но не находит ее, ибо, овладев всеми тайнами мастерства, он не имеет ключей к святой святых музыки — к подлинному музыкальному чувству и мелодии.

Теперь Стравинский стал уже академиком, типичным «бессмертным», и его последние произведения встречаются скорее уже с почетным успехом, чем с энтузиазмом. Как ни мало симпатично лично мне его направление и как ни велика ответственность его в деле разложения музыкальной «морали» и эстетики, но все-таки, оглядываясь кругом, я не вижу другой столь значительной и столь оставившей след фигуры на современном музыкальном горизонте, хотя бы даже по ширине и глубине тех опустошений, которые он произвел в музыкальной культуре. Это подлинно демонический талант, «великий инквизитор» музыкального горизонта, но фигура импозантная и, по-видимому, исторически необходимая, хотя я очень скептически отношусь к вопросу о жизненности его последних «достижений» — все это, по-видимому, обречено быть сданным в архив истории вместе со всеми явлениями кубо-футуристически-конструктивной эпохи. Музыка тоже «возвращается на круги своя».

Что касается до другой группы, составленной из *Рахманинова*, *Метнера* и *Гречанинова*, то, напротив, ее представители твердо и убежденно стояли на своих позициях старозаветной музыки, на которых они пребывали уже в прежней России.

По отношению к первым двум никак и нельзя было ожидать никакого сдвига. Рахманинов — автор, пользовавшийся колоссальной популярностью в России, за границей оказался в тени как композитор, выдвинувшись как гениальный пианист. Органические черты его медлительного и слишком русского творчества мешают его проникновению в плоть европейской музыки. Его манера слишком связана с прошлой музыкой, а его психологический генезис от Чайковского, слишком открытая эмоциональность его музыки служат скорее факторами, мешающими его признанию. Более чем кто-либо Рахманинов стоит в противоречии со всем течением современной европейской музыки. Одно время Рахманинов, казалось, замолк и перестал писать. По этому поводу выражались предположения — видели в этом трагический результат разомкнутости с родиной или с «родной публикой», видели и признание своей анахроничности. Но Рахманинов «проснулся» и вновь стал писать (Третью симфонию, Четвертый концерт), очевидно, причины молчания были проще (занятость пианистической концертной карьерой). В своих последних произведениях Рахманинов, как и надо ожидать, не меняет своего уже сложившегося стиля — это все та же насыщенная лиризмом, страстная и глубоко пессимистическая музыка, над которой навис колорит какой-то мрачной пышности. И при том это музыка глубоко русская, русская не столько по этнографическому использованию народных тем (этого у Рахманинова почти никогда и не было), сколько по общему настроению. Рахманинов является полнейшим антиподом Стравинского — и по эстетике своей, и по обращению с музыкальным материалом, и по той предельной душевной обнаженности, которая в глазах современности является едва ли не его наибольшим пороком, а в оценке людей, для которых музыка еще не закрыла своего «второго смысла». — его самым большим достоинством.

Еще менее склонен считать себя анахронизмом вполне и убежденно

консервативный *Н. Метнер* — один из самых последовательных и непримиримых врагов новых направлений. Он ненавидит священной ненавистью всех современных новаторов и убежден в их преходящести. Замкнутое и изолированное, как и он сам, его творчество стоит особняком в среде русских авторов, примыкая к старым *немецким*, романтикам и почти не обнаруживая генетического родства с русскими течениями музыки. Это музыка вдумчивая и философическая — вдохновителями ее являются Ницше, Гёте, Тютчев, Фет и Пушкин. Композитор редкого формального совершенства, Метнер имеет много преданных друзей, но этот круг замкнут и не сливается с обычной музыкальной публикой — широкая публика его почти не знает (тем более что он пишет в интимной сфере фортепиано и вокальной музыки), и вообще это музыка из породы той, которая, по словам Листа, «требуется, чтобы к ней шли. а не сама идет к слушателю». Интересно, что даже среди музыкантов консервативного направления есть много лиц, которых это творчество не удовлетворяет — его считают сухим и рассудочным. Точнее было бы приписать ему иной тип эмоциональности, непривычный в русской музыкальной культуре. Еще менее он привычен во Франции, где все музыкальное созерцание основано на совершенно иных принципах. В последние годы Метнер, упорно пишущий все время и довольно плодовитый, переселился в Англию, музыкальный климат которой ему несомненно более по духу. Трагически переживая современный ему «упадок» музыки, он тем не менее бодрости не теряет и верит, что кончится «царство музыкального антихриста» и наступит новая светлая эра. Учитывает ли он при этом те новые факторы, которые так мощно направляют ныне нашу и мировую жизнь? Учитывает ли он то, что стиль нашей жизни более отличается от стиля излюбленной им эпохи романтизма, чем она в свое время отличалась даже от эры египетских фараонов? Видит ли он, что, как бы ни относиться к стилю музыкальной современности, между ней и эпохой есть некое соответствие и что в наш век радио и авионов [135] германская романтика становится не только анахронизмом, но и диссонансом, как лошадиная упряжка, запутавшаяся среди автомобилей на парижской улице? Но трудно не преклониться перед цельностью и непоколебимой верой этой глубоко художественной натуры, несмотря на утопичность ее идеалов.

Напротив, *Н. Н. Черепнин* оказывается несравненно более гибким и оттого как-то укладывающимся в самую свежую современность. Превосходный мастер композиции, владеющий блестяще всеми ресурсами композиторской техники, Черепнин, подобно Стравинскому, уже неоднократно менял свой музыкальный стиль. Возникший и выросший в художественной среде, он всегда был не лишен известного «эстетского» уклона и всегда любовно следил за сменяющейся модой. В эру зарубежья он созидает новую манеру, возникающую отчасти из раннего Стравинского («Петрушка»), но имеющую корни в еще более ранних проявлениях русской школы: у Даргомыжского. Песенность Даргомыжского и его бытовые реалистические симпатии он сочетает со свободой и гармонической непринужденностью, даваемой современными ресурсами. В таком духе им написаны его последние короткие оперы — «Сват» (на сюжет Островского) и «Ванька-ключник» — партитуры, во всяком случае, чрезвычайного интереса.

Старейший из композиторов зарубежья *Гречанинов* занимает особое положение. В сущности, всегда Гречанинов работал на некоторого «среднего» слушателя, того, который не ищет в музыке ни новизны, ни откровений, ни трагедии и глубин, а просто музыки приятной, легко усваиваемой и легко исполнимой. Такого рода средний слушатель имеется повсюду: Гречанинов имел его (и, наверное, имеет по сию пору) в России, он без труда нашел его и во Франции, в Англии и в Америке, где успел снискать себе авторитет и популярность, ибо действительно его музыка обладает всеми вышеперечисленными качествами. В зарубежье им написаны между прочим новые симфония и скрипичный концерт.

Главнейшие и наиболее известные фигуры зарубежья этим исчерпываются. Потом уже идут те, которым менее посчастливилось, которые не успели, даже относясь иногда к старшему поколению, составить себе известность в довоенной России. Большая часть из них примыкает к консервативным группам. Из них *Винклер* и *Арцыбушев* уже давно были известны как периферические члены Беляевского кружка, *Акименко* до войны уже создал свою манеру, изящную и несколько салонную, *Юферов* продолжает писать в стиле «кучки», *Шамье* культивирует музыку, навеянную мыслями раннего Скрябина, *Ф. Гартман*, тонкий и элегантный автор, обнаруживает меньше консервативности, чем остальные: ему принадлежат написанные в зарубежье симфония и балет. К сожалению, его, как и даровитого *Левина*, отвлекает современное кино, все более поглощающее композиторов талантливых и способных к быстрому и легкому творчеству. К категории

замолкших или замолкающих относятся *Штример* (автор известного переложения «Шмеля» Р.-Корсакова), Вл. Поль и *Е. Гунст*. Наконец, Л. *Ковалев*, композитор с большой техникой немецкого типа, только недавно написал трио, премированное на конкурсе Беляева. Все перечисленные авторы — прекрасные музыканты, с глубокой и подлинной культурой. но в их творчестве особенно трагично сказывается то роковое положение, которое вызвано современным кризисом стиля: писать по-старому уже нельзя, а новый стиль разлагается, не успев дать ничего гениального, и они им не владеют.

Авторы, примкнувши в той или иной мере к текущей моде, были просто счастливее по внутреннему самочувствию, ибо они хоть одно время думали, и имели к тому полное основание, что плывут к новым берегам искусства и способствуют его прогрессу. Правда, это первичное бодрое ощущение скоро сменилось растерянностью, которая усугубилась, когда и сами вожди (Стравинский) повернули руль и стали возвращаться к Баху и Глинке, хотя и по довольно корявым дорогам. Среди этой группы были и совершенно «дикие», своего рода анархисты, шедшие своими путями. Так, *Обухов* сочинял музыку на путях музыкального теоризма, родственного скрябинскому (построение музыкальной ткани на основе двенадцатизвучных аккордов, что давало впечатление аморфной и густой, вязкой звуковой массы), а в области «идеологии» — на путях мистицизма, граничащего с психопатологией. Его «Книга жизни» — род оратории, сюжет коей сводится к спасению России и мира путем нового Мессии, который есть не кто иной, как император Николай, предполагающийся живым и «грядущим». Я бы не останавливался на этом творчестве, более любопытном для психиатра, чем для музыкального критика, если бы его «Книга жизни» не была торжественно исполнена, при протекции снобизированных парижских музыкальных кругов, в Гранд-опера — факт очень характерный для уяснения современных блужданий [136].

Несравненно более симпатии вызывает облик другого крайнего новатора и искателя — *И. Вышнеградского*, поборника музыки «четвертитонной». Вышнеградский религиозно предан своей идее — для нее он построил на свой счет дорогое стоившие специальные инструменты с 24 клавишами в октаве, для нее составил теорию и разработал знакоположение и, наконец, единолично написал целую библиотеку музыки. Можно быть разных мнений об этой затее с точки зрения музыкальной эстетики — лично я когда-то очень интересовался этой проблемой, возникновение которой относится еще к очень старому времени, — но нельзя отрицать того, что музыкально-культурные явления не создаются по прихоти теоретиков. Создание нового музыкального языка, к чему сводится проблема Вышнеградского, напоминает проблему создания международных языков. Это будет всегда своего рода музыкальным эсперанто для удовольствия нескольких любителей, но никогда не сможет стать общекультурным феноменом, потому что не считается с историей развития. Тем не менее надо отдать должное упорству и преданности, с которыми Вышнеградский борется за свои мысли. Музыкальное содержание его композиций обнаруживает известное родство их со скрябинскими, только без творческой силы последнего. Во всяком случае, среди своих собратьев по идее (ибо в Европе есть и иные поборники «24-ступенной музыки») [137] Вышнеградский является самым теоретически сильным и самым музыкальным.

Из младшего поколения более плодовит и интересен даровитый и музыкальный *Александр Черепнин* (сын). Он поставлен в сравнительно благоприятные условия творчества, и его портфель насчитывает массу композиций. Там уже имеется ряд симфонических произведений и несколько опер. Стиль творчества Черепнина эклектичен — в нем отражены смешанные влияния, преимущественно новых германских авторов и Прокофьева — от Стравинского он очень далек. Несмотря на присутствие определенных методов составления музыкальной ткани (у Черепнина есть излюбленная им «гамма», в которой он иногда пишет свои мелодии и гармонии), это бодрое и деятельное, многозвучное и подвижное, но бездумное творчество мне представляется лишенным того, что можно было бы именовать личностью в музыке и что бесспорно присутствует у всех авторов старшего поколения (независимо от их направления). В итоге оно сводится к исканию и нахождению любопытных и пикантных звуковых комбинаций. Примерно в этом же стиле оказывается и творчество другого, тоже одаренного композитора — *Набокова*, в котором, впрочем, влияния Прокофьева сильнее выражены. К этой же генерации относятся *Горчаков* (последователь и ученик Прокофьева), *Вера Виноградова* (единственная женщина-композитор в зарубежье) — при всем даровании и музыкальности во всех их не видно личности, и творчество сводится к изобретению, а не к «отпечтлению». Здесь, конечно, имеется общее веяние эпохи, боящейся психологического и эмоционального содержания. Несмотря на свое нежелание иметь

какую бы то ни было психологию и несмотря на боязнь ее, вся эта музыка все-таки имеет нечто психологически общее — бодрость, отсутствие лирики и мелодизма, склонность к пикантности и гротеску и общую «бездумность». Не всегда соответствуя личному облику своих авторов (часто очень интересных и любопытных психологически), она в какой-то степени очень точно соответствует общему неуловимому тону их поколения.

Самый, быть может, одаренный и самый молодой из зарубежья — *Игорь Маркович* оказывается более втянувшимся в европейский, даже более точно — парижский стиль музыки. Он — не «дикий», напротив, он является уже всецело детищем «европейского мира» и парижской культуры и одно время подавал такие надежды, что его уже звали «Игорем II» (Игорь I — это Стравинский). Ему, как и всем, попавшим в этот план, угрожает опасность быть навсегда плененным той манерой, которая сама накануне крушения. Если его музыкальность сможет преодолеть эти влияния, то он сможет выдвинуться, ибо у него есть качество, редкое в наше время, — настоящая звуковая фантазия.

Другой из этой категории акклиматизированных вполне относится к старшему поколению, это — бывший музыкальный министр Сов. России *Артур Лурье*, оказавшийся в зарубежье. Умный и культурный, тонкий эстет, по типу напоминающий литературную передовую богему предреволюционного Петербурга (куда он и относился), Лурье является полным выражением того, что может дать культура и вкус при отсутствии чисто музыкального дара. Его композиции представляются скорее рядом умозаключений и выводов культурного и тонкого человека из окружающих его явлений музыки, чем творчеством в подлинном смысле слова.

Наконец, *Требинский* и Константинов представляют собою авторов эклектического типа. в сущности лишенных руководящих принципов. Их творческий дар бесспорен, они незаурядно музыкальны и обладают приличным мастерством. Но писательство им дается слишком легко и без достаточной самокритики. В особенности это относится к талантливому Константинову, у которого наблюдается известного рода звуковая болтливость, точно ему всегда мало уже написанных звуков и он вечно рассыпается в каскадах неоправданных звучаний. Это могло бы быть извиненным молодостью автора, но, увы, он уже перешел грань подлинной юности.

Закончим наш обзор упоминанием двух авторов, относящихся к специальному отделу еврейской музыки. Это осколки пышно расцветавшей в России перед войной «еврейской национальной школы», дальнейшее развитие которой внутри России было задержано событиями, *Соминский* и *Ахрон*, из которых первый — очень плодовитый и по своему очень передовой композитор, бывший одним из основателей этого направления в России. Оба, выкинутые эмигрантской волной в Соединенные Штаты, там продуктивно продолжают свою работу в национальном еврейском направлении.

Наш очерк, возможно, и даже наверное, неполон. Неполнота его обусловливается той трудностью, с которой связано в условиях зарубежного творчества ознакомление с новыми произведениями. Обычно, если автор не Стравинский, и не Рахманинов, и не Метнер (которые всегда издаются), то знакомство с его творчеством возможно только при непосредственном контакте — надо услышать произведения от самого автора. Оттого почти все авторы, не проживающие в Париже, оказываются величинами почти теоретическими. Правда, их мало, этих живущих в иных странах. Но при общем падении издания и исполнения ознакомление с произведениями часто невысказано даже при наличии горячего желания. На этот дефект и надо было бы прежде всего обратить внимание. Если невозможно сейчас претендовать на издание крупных произведений, то долг музыкальных кругов зарубежья — организовать исполнение и ознакомление. Не так много пишут эмигрантские авторы, чтобы дело шло о каких-то циклах концертов: достаточно наличия одного симфонического концерта в год и двух-трех камерных, чтобы в эти рамки поместить всю зарубежную музыкальную продукцию, включая все направления. К сожалению, дружбы в музыкально-композиторском мире среди зарубежья мало — отчего нет и возможности совместных организаций. А между тем такая «внепартийная» организация с целью смотра сделанного и свершенного могла бы не только окрылить авторов, показав им хоть призрак некоей перспективы, но и встряхнуть более широкие круги публики. Правда, сейчас положение таково, что спроса на новую музыку вообще нет — это факт. Но в жизни не только спрос рождает предложение. но и предложение приучает к спросу. В искусстве это всегда так. Если бы удалась такая организация, то это самое означало бы, что композиторы имеют корни в эмиграции, что художественно тощая ее почва все-таки может их растить. Если же окажется, что нет, что зарубежное творчество не встречает резонанса за рубежом, что для эмигрантской среды

нужны только воспоминания о прекрасном прошлом, но не попытки созидания прекрасного в настоящем, — тогда это должно означать, что функция композиторов в зарубежье только консервирующая — донести остатки свободной музыкальной культуры, находящиеся за рубежом, до того момента, когда они смогут быть влиты в общий резервуар русской, уже единой культуры.

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ В ПРИРОДЕ, В ИСКУССТВЕ И В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

Многие, может быть, и не знают, что такое золотое сечение, — это будит далекие воспоминания школьных дней, уроки геометрии, деление линии «в среднем и крайнем отношении». Большинство все это позабыто. Чтобы не отягощать читателей, которые наверняка все это позабыли, скажу кратко: золотое сечение есть деление известной протяженности таким образом, чтобы большая часть относилась к меньшей, как целое к большей. Это деление применимо и к пространственным явлениям, и к временным. Оно было известно со времени античной древности — им занимались эллинские философы. И именно они заметили, что золотое сечение каким-то образом связано с «эстетическим восприятием» стройности, гармоничности пропорций, соразмерности частей. Уже античные мыслители заметили, что оно распространено в явлениях природы, в строении минералов, в пропорциях частей растений и членов тела животных и людей. Они же заметили распространенность этого типа соразмерности в произведениях искусства — в архитектурных пропорциях, в скульптуре, и всюду <это> связано с тем же эстетическим ощущением стройности, что, по мнению философов типа «эмпириокритицизма» (Авенариус, Мах), объясняется тем, что в условиях золотого сечения количество созерцаемых и наблюдаемых отношений сводится к минимуму и обуславливает наибольшую «легкость» восприятия.

Самое положение точки золотого сечения на отрезке прямой линии выражается иррациональным числом, приближительная величина которого 0,618 длины отрезка.

Значительно позднее феномен золотого сечения был обнаружен в явлениях «временного характера», а не пространственного, в искусствах «длящихся», как поэзия и музыка, в произведениях литературы. И здесь наличие золотого сечения выражается в положении «кульминационного пункта» произведения или даже отдельных частей произведения. Если кульминационный пункт произведения или его органического отрезка падает на золотое сечение — то опять же это совпадение отмечается в восприятии ощущением максимальной «стройности».

Долгое время все эти рассуждения о золотом сечении имели не научный характер, являлись просто «любопытным или занятным» феноменом, не более того. На научную почву его было суждено поставить русскому «музыковеду» — моему покойному другу Эм. Карл. Розену, который произвел первое тщательное исследование этого феномена главным образом в музыкальных произведениях и только отчасти в литературных. В музыке легче точно установить именно «кульминационный» пункт произведения, которым обычно является либо кульминация динамики, либо пункт наибольшей «значительности», а чаще всего оба вместе.

В 1924 году я произвел точное исследование всех этюдов Шопена с этой точки зрения (работа опубликована в журнале Государственной академии художественных наук в Москве) [138] — из них минимальное число оказалось не имеющих золотого сечения на надлежащем пункте линии времени (в трех из 25), а огромное большинство со значительной точностью подтверждало теорию. Интересно, что при этом приходилось иметь дело не с «метрическим временем» при вычислении отрезков произведения, не с «нотным» временем, а с реальным временем исполнения, учитывающим задержки и колебания темпа экспрессивного типа. Для этой цели я пользовался лентами механического инструмента «миньон», записывающего живую игру пианиста, — измерение нужных отрезков времени сводилось тогда к измерению пространства на ленте. Это была вполне научно точная работа, но параллельно я не мог не отмечать совершенно четких проявлений этой же закономерности и в произведениях почти всех гениальных композиторов.

При этом исследовании выяснилось, что обычно в музыкальных произведениях имеется не одно золотое сечение, а по меньшей мере два. Одно — главное — находится на расстоянии, выше указанном мною (0,618), от начала произведения, другое же — несколько менее важное, но всегда отмеченное каким-нибудь «эстетическим событием» — на том же расстоянии от конца. Распространенность этого явления среди гениальных

композиторов необычайно велика. Я произвел с этой целью «осмотр» едва ли не всей «гениальной и высокоталантливой» музыкальной литературы, так что даже перечень имен не представляется нужным. Исключения редки и обычно относятся к «негениальным» произведениям и к композиторам, чуждым инстинкта «стройности». Интересно, что даже такие гигантские произведения, как, например, «Нибелунги» Вагнера, имеют «правильно поставленные» кульминации, и не только в каждой части тетралогии, но и во всей ее совокупности: кульминации эти падают на моменты усыпления Брунгильды и «пробуждения» ее.

Я не стану обременять читателя массой примеров, но скажу, что и в области литературы я отметил то же явление. В поэзии кульминация (как и в музыке) главным образом интонационная, и так как интонация поэтом не фиксируется, а остается в «импровизационном плане», то тут точного исследования быть не может.

Четче, определеннее и легче исследуется этот феномен в произведениях литературы, где кульминация имеет характер смысловый (кульминационный пункт «событий»). Но хочу отметить тот факт, что интонационный «кульминационный пункт» при чтении стиха естественно попадает именно на золотое сечение. В обычном, четырехстрочном отрывке он находится в середине третьей строфы. Отмечу, что и самая форма сонета (8 строк плюс 6) как бы сама приспособлена к золотому сечению и кульминация падает на начало 9-й строки.

Когда я усиленно работал над этим феноменом, мне пришла в голову мысль, может быть чрезмерно смелая, о том, что если принцип золотого сечения так распространен и в природе, и в искусстве, то нельзя ли ожидать его проявления и... в человеческой жизни? Ведь в природе, по всей вероятности, этот принцип является следствием законов роста организмов, но ведь и человек — тоже организм. Я решил подойти ближе к этому вопросу. Я выбрал для исследования биографии «великих» людей в разных областях — гениев политики, науки, искусства. Выбрал я «великих» потому, что, во-первых, их биографии легче детально знать; во-вторых, потому, что великие люди обычно имеют свою центральную идею жизни и ее реализация имеет обычно точно известную дату, да и вообще гениальные люди, творящие «с необходимостью законов природы», как раз подходят для такого исследования, ибо тут есть наибольшая вероятность найти подтверждение закона, который меня интересовал. Так и вышло.

Я исследовал около 800 биографий, и процент «невыполнения» закона был всего между 3—4%. Как и в музыкальных произведениях, я натолкнулся на многократность золотых сечений (нормально их два) — обычно одно соответствует выходу гения на путь своей гениальности, другое — кульминации жизни и ее достижений. Закономерность эта, конечно, является скорее своеобразной статистической закономерностью и как таковая не может претендовать на абсолютную математическую точность, но ее необычайная распространенность доказывает, что с ней можно и надлежит считаться. Из случайно выбранных биографий фреквенция в 96% что-нибудь да значит. Почему в самом деле Ньютон написал (завершил) свои «Principia» в год золотого сечения своей жизни? Почему Наполеон короновался императором в тот же день золотого сечения? А Петр Великий основал Петербург? Отчего Пушкин в годы золотого сечения своей жизни написал именно свои величайшие вещи («Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Пророк»), отчего Мусоргский закончил вчерне «Бориса» в тот же знаменательный момент? а Гёте в соответствующем пункте своей жизни закончил первую часть «Фауста»? Менделеев в этом пункте создал свою «Периодическую систему». Возьмем примеры более нам хронологически близкие: Ленин основал партию большевиков в год своего золотого сечения, тем самым предопределив свою кончину именно в 1924 году. Сталин в год своего золотого сечения стал генеральным секретарем партии, т. е. диктатором — выполнил «задачу жизни». Любопытно то, что характер смерти, ее естественность или «неестественность», по-видимому, не имеет значения, как видно из примера Пушкина: лишняя вода на мельницу «фаталистов» — его смертный приговор был им самим написан вместе с «Евгением Онегиным» и с «Борисом». С Львом Толстым дело обстоит сложнее и тоже чрезвычайно интересно. Его первое золотое сечение точно совпадает с появлением «Войны и мира» — вторая же (важнейшая) кульминация, хотя около того же времени написана была «Анна Каренина», точно совпадает не с литературными событиями его жизни, а с его «обращением». И надо понять, что это и правильно, ибо для Толстого, как мы все знаем, «обращение» было более важным событием его психики, чем его литература, о чем он не устал повторять во весь конец своей жизни.

Я не могу утомлять читателя еще другими подтверждениями закономерности — материала слишком много. Теперь перейду к иному моему экспериментированию в этой

же области. Дело в том, что если известна дата рождения «гения» или выдающегося человека и если есть данные для того, чтобы уже при его жизни утверждать факт достижения им кульминационного пункта жизни, то достаточно небольшого арифметического вычисления, чтобы предсказать и конец его жизни. Такого рода вычисления я и производил, когда вышеописанные условия были налицо. Конечно, я ничего не говорил заинтересованным лицам, чтобы не повергать их в плохое состояние духа. Я сделал вычисления с двумя объектами, которые давали повод, чтобы считать, что их кульминация уже достигнута и что начинается жизненный и психический «спуск». Эти два лица были — Рахманинов и Глазунов.

Уже в начале десятых годов нашего века я почувствовал, что Глазунов уже перешел свою кульминацию творчества, которой я считал его последние две симфонии, и что дальнейшее творчество уже является «спуском». Исходя из этой даты кульминации, падавшей на годы 1907-1908, я вычислил его дату смерти — она должна была произойти в 1935 году, и он точно последовал предсказанию (о котором я ему ничего не говорил). Приблизительно то же произошло и с Рахманиновым. Когда я убедился, что кульминационный подъем им достигнут — на мой (и на рахманиновский) взгляд, это был год написания им его лучшего произведения — «Колоколов» (кантата на текст Э. По), совпадавший и с кульминацией его славы как пианиста, то без труда вычислил, что его кончины можно ожидать в году 1942-43. Так и вышло.

Конечно, тут есть известная неуверенность именно в определении значимости данного момента как кульминационного, но если эта уверенность очень четко выражена, то «предсказание» не представляет никакой трудности. Достаточно возраст данного лица в момент кульминации помножить на 0,62 (округляю цифру для простоты, так как все эти вычисления по необходимости приблизительны) и произведение прибавить к его возрасту, тогда сумма выразит его возраст в момент смерти. Тут нет никакого ни колдовства, ни мистики — одна арифметика. И вся таинственность всего явления, по видимому, имеет корни в законах физиологического и психологического роста и развития, достижения возможной вершины и потом нормального и естественного увядания. И вот — статистическое исследование показывает, что эти периоды — роста и увядания — между собою образуют отношение золотого сечения.

Почему это так — неизвестно, как и вообще неизвестны причины статистического типа закономерностей. Но самое явление заставляет задуматься хотя бы над «фатальностью» этой закономерности, при которой конец жизни оказывается предопределен задолго до его осуществления.

Приложения

ЛЕОНИД САБАНЕЕВ (1881-1968)

Леонид Леонидович Сабанеев родился в Москве 2 октября 1881 года (19 сентября по старому стилю) в семье, принадлежавшей к очень старому дворянскому роду татарского происхождения. Отец его, Леонид Павлович Сабанеев, шталмейстер императорского двора, был зоолог, этнолог, путешественник и исследователь стран Средней Азии, присоединенных к России, и других стран вне пределов России: Памира, Тибета, Индонезии и др. Человек науки, он был в личной переписке с Дарвином, принцем Монакским Альбертом I, основателем Океанографического института в Париже. Он всей душой любил природу, дружил с И. С. Тургеневым, оба страстно любили охоту. Леонид Павлович окончил Пажеский корпус в Санкт-Петербурге, где он был дружен с тогдашним наследником престола Александром Александровичем; впоследствии, будучи императором, Александр III запросто бывал в доме Сабанеевых, когда он приезжал в Москву; их соединяла настоящая дружба. В 1877 году Леонид Павлович создал журнал «Природа и охота», имевший большой успех во всей России, в 1892 году «Охотничий календарь» и еще ряд научных трудов, изданных в свое время. Он был также основателем Охотничьего клуба в Москве. Леонид Павлович родился 10 декабря 1844 года в Ярославле и умер в Крыму в 1898 году.

Жена его, Юлия Павловна Сабанеева, урожденная Дельсаль, по крови француженка, из фамилии, уже более ста лет проживавшей в России. Она была потомок офицера русской службы, погибшего в Бородинском бою и усыновленного чрезвычайно уважаемым в Москве лицом — генерал-инженером Ахшарумовым, почему именовалась Дельсаль-Ахшарумова. Она как сирота была отдана в Николаевский сиротский институт.

У них было два сына — Борис, впоследствии профессор органа в Московской консерватории (1880-1917). и мой отец, Леонид.

Леонид Леонидович, вместе с братом Борисом Леонидовичем, получил домашнее прекрасное образование у преподавателей московского Лицея цесаревича Николая; в этом же лицее он получил аттестат зрелости в возрасте шестнадцати лет, и для поступления в Московский университет ему потребовалось специальное разрешение министра народного просвещения графа Делянова из-за молодости лет.

В университете он был на двух факультетах: физико-математическом, в котором он был оставлен для подготовки к профессорской кафедре, и на факультете естественном. Одновременно он слушал лекции на историко-филологическом факультете и защитил диссертацию на степень доктора чистой математики, читал лекции на высших курсах университета в звании приват-доцента, а с 1918 года профессора. Леонид Леонидович имел четыре труда по математике и пять по зоологии.

Параллельно с этим научным образованием с пятилетнего возраста он также получал и музыкальное образование у Н. С. Зверева, П. Шлецера по фортепиано, у С. И. Танеева по гармонии, композиции и контрапункту. По окончании Московской консерватории еще занимался по композиции и оркестровке у Н. Римского-Корсакова. Когда он стал совсем самостоятельным композитором, его музыкальное развитие и вкусы эволюционировали в сторону модернизма.

Человек науки, как его отец, и в то же время пианист и композитор, Леонид Леонидович часто говорил: «Этот основной дуализм так и остался на всю мою жизнь, и в ней было немало периодов, когда я так и не знал, что я в самом деле, ученый или музыкант?»

Пятнадцатилетним юношей он стал убежденным вагнеристом, один из первых увлекся музыкой Вагнера, которая не только не находила в то время отклика в русском музыкальном мире Москвы, но даже встречала ехидные и порой злостные замечания.

Большой друг А. Н. Скрябина, он бывал у него в доме почти ежедневным посетителем и очень сблизился с ним как с композитором и мистиком, называя его «своим кумиром и другом». Оба композитора часто засиживались до поздней ночи. и Скрябин, который любил и уважал Л. Л., посвящал его в свои сокровенные музыкальные и теософские идеи.

В ту пору Л. Л. встречался со многими интересными людьми, приехавшими в Россию: поэтом Верхарном, композиторами Дебюсси, Сибелиусом, знаменитым математиком Анри Пуанкаре и др.

Его первые музыкальные композиции появились в свет в 1902 году. Им написаны: фортепианная соната (памяти Скрябина) — 1919; два трио для фортепиано, скрипки и виолончели — 1910 и 1924; «Трагическая эпопея» для оркестра — 1928; чакона для оркестра — 1930; пассакалия для фортепиано — 1935; сюита для двух фортепиано — 1938; много мелких вещей для фортепиано, несколько романсов.

С 1926 года он работает над сочинением, задуманным в чрезвычайно широком масштабе: это род симфонической кантаты для оркестра и органа, голосов соло и хора, на латинский текст «Апокалипсиса», оркестровка полностью окончена самим автором, осталось только выписать отдельные партии для инструментов, органа и голосов. Это огромное сочинение не издано и находится с 1973 года в США на хранении.

Его музыкальные сочинения опубликованы издательствами Юргенсона, Бесселя, Кузевицкого. Беляева, Breltkopf, Hortel, Universal Edition.

Как музыкальный писатель и критик Леонид Леонидович Сабанеев выступил с 1906 года и долгое время занимал в России положение руководящего лидера прогрессивного музыкального направления. В этой области он приобрел большую известность и считался лучшим музыкальным критиком во всей России. Им опубликованы следующие книги и трактаты: "Рихард Вагнер и синтетическое искусство" — 1914; «Скрябин», монография — 1916; «Музыка речи» — 1922; «История русской музыки» — 1924; «Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения» — 1924; «Воспоминания о Скрябине» -- 1925; «Дебюсси» — 1925; «Равель» — 1925; «Психология музыкально-творческого процесса» — 1925; «Modern Russian Composers» — 1927, New York; «Music in the cinema» — 1930, London; «Воспоминания о С. И. Танееве» — 1930, «Таир», Париж; «Еврейская национальная школа в музыке» — 1924 (переведенная на пять языков и переизданная в 1970 году в Тель-Авиве).

В ежедневной прессе он писал в газетах «Голос Москвы», «Утро России», «Русское слово», «Вечерняя Москва», «Одесские новости».

В периодической прессе он писал в журналах «Музыка», «Музыкальный

современник», «Мелос» и «Аполлон». Писал также в берлинском журнале «Der blaue Ritter».

В 1919 году он женился на моей матери, выпускнице Петербургской консерватории Тамаре Кузнецовой, талантливой молодой пианистке, ученице А. Н. Есиповой.

После революции Л. Л. был одним из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН). С 1922 года он состоял действительным членом Музыкальной секции Академии художественных наук в Москве и президентом Ассоциации современной музыки, членом которой был композитор Д. Шостакович. Он был также председателем Центральной комиссии по улучшению быта ученых, главная задача которой была дать возможность ученым и служителям искусства существовать и продолжать свою деятельность в тяжелых условиях того времени.

В 1926 году Л. Л. с женой и малолетней дочерью покинул Россию и переселился во Францию, в Париж, где одно время был профессором Русской консерватории имени Рахманинова. Он сотрудничал в газете «Последние новости» по музыкальным вопросам, в журнале «Современные записки», а также в иностранной печати: «Musical Times» (London), «Musica», «Encyclopedia of Chamber Music», «Russian Review», «The Music Quarterly», «Psyche» (New York).

В те годы он написал балет «Авиатриса», который был представлен в Театре на Елисейских Полях (1930).

Л. Л. быстро освоился с новым образом жизни в Париже. Тогда он познакомился с композиторами Морисом Равелем, Флораном Шмиттом, Паулем Хиндемитом, Дариусом Мийо, а также со шведскими композиторами Йёстой Нистрёмом и Юхансоном.

С русскими композиторами он общался очень часто. У нас дома бывали: Глазунов, Метнер, Гречанинов, Ковалев, братья Крейны. Мой отец также был знаком с известным драматургом и театральным деятелем Н. Н. Евреиновым.

Л. Л. обладал совершенно изумительной памятью. Так, на пари он сыграл на фортепиано наизусть «Тристана и Изольду». В его окружении многие были поражены его исключительной эрудицией, его называли «живая энциклопедия». Он обладал большим трудолюбием и тщательностью во всякой своей работе.

В 1933 году Л. Л. с семьей переехал в Ниццу, где писал музыку для фильмов фирмы «Гомон». Среди его новых друзей и знакомых были: Вахмейстер, известный шведский композитор, Лаунис, финский композитор, и писатель М. А. Алданов.

С Марком Александровичем Алдановым он встречался очень часто. Они были связаны многолетней дружбой и вели интересные беседы, при которых я любила присутствовать. Иногда к ним присоединялся Георгий Адамович, когда он приезжал в Ниццу. Встречи эти продолжались до самой смерти М. А. Алданова в 1957 году.

Последние пятнадцать лет своей жизни мой отец был сотрудником «Русской мысли» в Париже, «Нового русского слова» и «Нового журнала» в Нью-Йорке, «Мостов» в Мюнхене.

Человек многогранных знаний, глубокой научной философской мысли, большой художник и знаток в области музыки, талантливый писатель и пленительный собеседник, Леонид Леонидович Сабанеев был очень добрым, вел тихую и скромную жизнь, и его все любили и уважали.

После долгой и активной жизни Л. Л. скончался 3 мая 1968 года (ему было восемьдесят шесть лет) и похоронен на русском православном кладбище в Ницце.

Леонид Леонидович Сабанеев был типичным представителем своей эпохи, наследником культурного и гуманного XIX века. Имя его увековечено в Музыкальном словаре Римана, а также в итальянском Энциклопедическом словаре и французском Dictionnaire de la Musique de Marc Honegger (Bordas).

В 1969 году моя мать послала в русский архив Колумбийского университета в Нью-Йорке все литературные труды на музыкальные темы Леонида Леонидовича Сабанеева, который был когда-то сотрудником русского отдела при этом университете.

В. Сабанеева-Ланская

Л.Л.САБАНИЕЕВ НА СМЕРТЬ БРАТА

Почему... оттуда
Ни звука... ни слова?
Иль душа к приятию тайн не готова,

Или вечны, незыблемы мира оковы
И нет в мире чуда?

Иль Бог безумный стеною-твердыней
Миры разделил от юдоли...
Души тоскуют в темницах-святынях,
Души мнутся в эдемах пустынных
В узах священной неволи?..

Или же братья, ушедшие горе,
Сопричастные вечному Свету,
Тайны Бога узревшие в новом просторе,
Безучастны к нашему горю,
Глухи к нашим молящим обетам?

Иль в великом Ничто растворились души
Навек, навсегда... И в просторе времен,
Где-то тайны хранящем,
Тот, кто Времени грани разрушит,
Он прочтет ли страницы письмен?..

И оставят молящего слабые силы...
Гнет загадок в себе заглуши...
Не ответит никто, о чем сердце молило,
Есть ли жизнь за великою тайной могилы,
Есть ли бог за порогом души?

25 декабря 1918 года

Sergei Rachmaninoff
505 West End Avenue
New York City

24 декабря 1940 г.

Дорогой Леонид Леонидович,

Ваше письмо, датированное 31-м октябрём, пришло ко мне сегодня, через Швейцарию, куда Вы его адресовали. Я бы охотно помог П. А. Люблинскому, если бы на то имелась хотя бы малейшая возможность.

Может ли быть, что Вы не знаете о том, что почта не функционирует с оккупированной Францией. С разрешения Американского Правительства, я могу посылать моей дочери, живущей возле Парижа, 50 долларов в месяц. Для этого я должен был доказать, что денежные посылки производились мною до объявления войны. Многим живущим во Франции хотел бы помочь, если бы это было возможно.

С приветом, С. Рахманинов

P.S. Пользуюсь случаем, чтобы выразить Вам мою благодарность за то огромное удовольствие, которое получил от Вашей статьи в Современных Записках — Толстой в музыке. Всем говорю о ней и никто ее здесь к сожалению достать не может.

СПИСОК
ОСНОВНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ Л. Л. САБАНЕЕВА

Кантата «Апокалипсис» (1940)

Симфоническая поэма «Flots d'azur» («Морская лазурь») (1936)
«Трагическая эпопея» для оркестра (1928)
Чакона для оркестра (1930)
Балет «Авиатриса» («Летчица») (1928)
Два трио для фортепиано, скрипки и виолончели — 1907 и 1924
Соната для скрипки и фортепиано (1924)
Фортепианные сочинения, в т. ч.: Соната (памяти Скрябина) (1915),
Пассакалия (1935), Сюита для двух фортепиано (1938), миниатюры Романсы для
голоса с фортепиано Музыка к кинофильмам

СПИСОК ОСНОВНЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРУДОВ Л. Л. САБАНЕЕВА:

Скрябин. М., 1916; 2-е изд.: М., 1923
Клод Дебюсси. М., 1922
Музыка речи. Эстетическое исследование. М., 1923
Психология музыкально-творческого процесса // Искусство. 1923. № 1
1924 Морис Равель. Характеристика его творческой деятельности и очерк его жизни. М.,
История русской музыки. М., 1924; нем. перевод: Lpz, 1926
Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного
обоснования законов формы // Искусство. 1925. № 2
Еврейская национальная школа в музыке. М., 1924; переведена на пять языков.
Всеобщая история музыки. М., 1925
Что такое музыка. М., 1925
Воспоминания о Скрябине. М., 1925
Музыка после Октября. М., 1926
Modern Russian Composers. N. Y., London, 1927
Александр Абрамович Крейн. М., 1928
С. И. Танеев. Мысли о творчестве и воспоминания о жизни. Париж, 1930
Music for the films. London, 1935

КОММЕНТАРИИ

Статьи и воспоминания Л. Л. Сабанеева печатаются главным образом по прижизненным изданиям, хранящимся в виде вырезок из газет и журналов в личном архиве В. Л. Сабанеевой-Ланской. В отдельных случаях даты публикаций установить не удалось. Ряд материалов печатается по авторским машинописным оригиналам.

«Я возымел идею написать воспоминания...»

Л.Л. САБАНЕЕВ О ПРОШЛОМ

[000] Граф Николай Павлович Ланской (1892-1977) родился в Санкт-Петербурге, получил образование в кадетском корпусе и военной школе. Его ждала блестящая карьера офицера русской армии. Во время Первой мировой войны участвовал в сражениях, был дважды ранен. Оба его брата погибли. Во время революции и Гражданской войны потерял всех близких и, попав на последний корабль, спасавший части армии Врангеля, оказался в Константинополе. Несколько лет жил в Белграде, потом переехал во Францию. Приобрел множество профессий, умел делать все. (Говорил только, что не может работать в шахте, под землей.) Это только сухие факты, вехи одной человеческой жизни. которая, как осколок разбитого зеркала, отразила трагизм русской истории

«С КАКОГО ПУНКТА НАЧИНАТЬ...»

Печатается по авторской недатированной машинописи. Вероятно, написано в конце

20-х — начале 30-х гг. как вступление к неосуществленной книге воспоминаний о годах, проведенных в Советской России.

[001] Цитата из стихотворения Вл. Соловьева «Дракон. Зигфриду» (1900), использованного также А. Блоком в качестве эпитафии к пятому стихотворению из цикла «На поле Куликовом».

ВОСПОМИНАНИЯ МОСКОВСКОГО СТАРОЖИЛА

Печатается по авторской недатированной машинописи. В оригинале обозначение рубрики: «Из прошлого»

[002] Родоначальником считается некий Сабан Али Хан, чей сын мурза Сабан Алей перешел из Золотой Орды на службу к великому князю Василию Темному (XV в.).

[003] Если «Цыганы» («Алеко» у Сабанеева) действительно начаты в Одессе и закончены в Михайловском в 1924 г., то «Метель» датируется 20 октября 1830 г.

[004] Имеется в виду Иван Васильевич Сабанеев (1770-1829), участник походов Суворова и войн с Наполеоном. Пушкин познакомился с ним в 1822 г. в Кишиневе и встречался позднее в Тирасполе и Одессе. По воспоминаниям современника, «Сабанеев был маленький, худой, умный и деятельный живчик. Не думая передразнивать Суворова, он во многом имел с ним сходство» (Вересаев В. Спутники Пушкина. Т. 1. М., 1937. С. 265). Возможно, что не только пушкинская «Метель», но и сюжет «Мертвых душ» тоже до некоторой степени связан с одним из устных рассказов И. В. Сабанеева (эта история была впоследствии сообщена Пушкиным Гоголю). Суть ее в том, что в Вендорах, населенных беглыми, «никто не умирал»: как только кто умрет, так его паспорт переходит к другому беглецу — получалось, что по паспортам все бессмертны. (См.: *Черейский Л.* Пушкин и его окружение. Словарь-справочник. 2-е изд. Л., 1989.)

[005] Русско-французский союз был оформлен соглашениями 1891-1893 года

[006] На самом деле возвышение С. Ю. Витте не было напрямую обусловлено этим случаем. В момент крушения царского поезда в октябре 1888 г. Витте уже занимал пост управляющего юго-западными железными дорогами России.

О русской музыке и музыкантах

М. И. ГЛИНКА

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово», 1954, 30 мая. В оригинале подзаголовок: «К 150-летию со дня рождения».

«ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ»

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1961, 3 июня. В оригинале подзаголовок: «К 150-летию сочинения оперы»

[007] Взгляды Сабанеева на творчество Глинки и на его первую оперу ко времени написания настоящей статьи претерпели кардинальные изменения. Ср.: «Значение этой оперы — чисто провинциальное, местное. Ни по замыслу, ни по музыкальным мыслям это творение не может идти в сравнение с теми художественными монументами, которые в то время воздвигал Запад» [*Сабанеев Л.* История русской музыки. М., 1924. С. 35).

[008] Имеются в виду Сталин, Зиновьев и Каменев, фактически руководившие страной во время болезни Ленина и в первое время после его кончины.

[009] В 1939 г. опера была поставлена с новым либретто С. Городецкого сперва в Москве, Ленинграде и Саратове, а затем и во многих других городах СССР.

РОБЕРТ ШУМАН И РУССКАЯ МУЗЫКА

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1957, 21 января.

[010] Сабанеев перефразирует здесь слова Римского-Корсакова из его воспоминаний: «Моцарт и Гайдн считались устаревшими и наивными, С. Бах — окаменелым, даже просто музыкально-математической, бесчувственной и мертвенной

натурой, сочинявшей как какая-то машина» [*Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М., 1980. С. 24*].

[011] В данном случае все же скорее можно говорить не о влиянии, а о совпадении.

ИЗ МОИХ ЛИЧНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ ОБ АНТОНЕ ГРИГОРЬЕВИЧЕ РУБИНШТЕЙНЕ

Печатается по недатированной авторской машинописи. Опубликовано: «Русская мысль», 1964, 25 февраля.

[012] Пианист Иосиф Левин не учился у Зверева, а поступил в Московскую консерваторию сразу в класс Сафонова.

[013] Подробнее см. об этом: *Зилоти А. И. Мои воспоминания о Ф. Листе // Воспоминания о Листе. М., 2000.*

[014] См. «П. И. Чайковский» в настоящем издании, а также «Воспоминания о Танееве» (М., 2003).

[015] О характере такого «массового сумасшествия» дает представление глава «Концерты Гофмана и Кубелика» из книги О. Э. Мандельштама «Шум времени».

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово», 1952, 3 февраля. В оригинале обозначена рубрика: «Мои встречи».

[016] Известно об одной попытке самоубийства осенью 1877 г. Чайковский тогда сознательно погрузился в холодные воды Москвы-реки, с тем чтобы заболеть воспалением легких и умереть. Об этом рассказывает в своих мемуарах Н. Кашкин (*Кашкин Н. Д. Из воспоминаний о П. И. Чайковском // Прошлое русской музыки. Т. 1. Пг., 1920*).

[017] Об этом Сабанеев подробнее рассказывает в другом своем мемуарном очерке о Чайковском: «Танеев был человек очень общительный и любил ходить, как все москвичи, в гости. <...> У него также была тенденция вводить в любезные ему семейства своих друзей.

С тех пор у нас в доме установилась традиция: каждую субботу, когда происходили репетиции в Благородном собрании на Дмитровке — репетиции симфонических концертов Музыкального общества, — у нас по утрам собирались некоторые музыканты, чтобы потом вместе с нами идти на репетиции, ибо слушание этих репетиций было требованием Танеева.

Обычно приходил сам Танеев, почти всегда с Чайковским (когда он был в Москве) и с концертмейстером оркестра Муз. об-ва — Гржимали. Приходили к утреннему чаю, потому что мы жили в двух шагах от Благородного собрания. На этих "утренниках" я насмотрелся на Петра Ильича, хотя по моему возрасту, конечно, не мог участвовать в разговорах ... "старших", а иметь только функцию "наблюдателя". Это мне было очень по душе» (Сабанеев Л. Л. Мои встречи с П. И. Чайковским // «русская мысль», 1963, 3 октября).

[018] В другом варианте воспоминаний о Чайковском история с разорванной рукописью Пятой симфонии Чайковского звучит несколько по-иному: «Он (Чайковский. — С. Г.) принес ее Танееву, с которым всегда советовался, и просил его сказать свое мнение. Танеев со свойственной ему педантичностью начал указывать ему то, что считал недостатками, чем поверг П. И. в еще большее отчаяние. Он схватил партитуру и написал на ней красным карандашом поперек — "Страшная гадость". Не довольствуясь этим наказанием, он разорвал партитуру пополам и бросил на пол. А сам выскочил из комнаты и ушел вовсе. Танеев с сокрушением поднял партитуру и сказал мне: — Как Петр Ильич все близко к сердцу принимает — ведь он сам же просил меня сказать свое мнение.

Эта партитура имела дальнейшую историю. После смерти Чайковского Танеев мне ее подарил, как он выразился, "в напоминание той сцены и в память о Петре Ильиче". Она находилась у меня до самого моего отъезда из России в 1926 году. Уезжая, я ее подарил библиотеке Московской консерватории, где она, по всей вероятности, и ныне находится, если только то лицо, которому я, уезжая, поручил это "подарение" выполнить, его действительно выполнило. Но эта партитура не была рукописью самого П. И., а переписанным экземпляром, так что ценности автографа она не представляла» (Там же).

[019] Ср. дневниковую запись Чайковского от 20 сентября 1886 г.: «Мое

отношение к нему напоминает мне то, что в детстве я испытывал насчет Бога Саваофа. Я питал (да и теперь чувства мои не изменились) к нему чувство удивления, но вместе и страха (Чайковский Л. И. Дневники 1873-1891. М., 1923. С. 212).

[020] В последнем утверждении мемуарист несколько «сгущает краски, что вообще характерно для его литературного стиля.

[021] Подробнее см. об этом ниже, в очерке Сабанеева «Детский оркестр А. Эрарского».

[022] См. прим. [016].

[023] Сабанеев повторяет тут легенду о самоубийстве Чайковского, возникшую вскоре после смерти композитора. В последние десятилетия оживилась полемика на этот счет в связи с публикациями в зарубежной прессе статей музыковеда А. А. Орловой. В них утверждалось, что Чайковский сам принял яд или заразился холерой, вынужденный к этому шантажом со стороны своих бывших соучеников по Училищу правоведения. Ряд известных исследователей продолжает отстаивать официальную версию — случайной смерти от холеры. Опираясь практически на один и тот же фактологический материал, биографы делают диаметрально противоположные выводы. С их доводами можно ознакомиться, например, в кн.: Холден Э. Петр Чайковский. М., 2003; Познанский А. Самоубийство Чайковского: Миф и реальность. М., 1993. В целом нельзя не признать, что нынешний широкий интерес к щекотливым подробностям жизни и смерти Чайковского в значительной мере отвечает запросам современного «массового сознания* с его мифологическими представлениями о «трагической судьбе гения», «загадочной русской душе» и т. п.

ЧАЙКОВСКИЙ И АЛЕКСАНДР III

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово», 1956, 23 сентября.

[024] Александр III играл также на валторне.

[025] Политические взгляды Чайковского были скорее либеральными: «Как бы оживилась Россия, если б государь (имеется в виду Александр II. — С. Г.) закончил свое удивительное царствование дарованием нам политических прав! Пусть не говорят, что мы не дозрели до конституционных форм. <...>

Когда вводились новые суды, как часто слышались сетования, что у нас нет ни прокуроров, ни адвокатов. Однако ж и то и другое оказалось. Найдутся и депутаты, найдутся и избиратели» (Чайковский Л. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. Л., 1934. С. 259).

[026] Возможно, в этом анекдоте отразилось назначение Чайковскому в 1888 г. ежегодной пенсии в 3000 рублей. Интересно, что аналогичную пенсию в 3000 рублей получал с 1882 г. драматург А. Н. Островский.

[027] См. прим. [023] к очерку «П. И. Чайковский».

[028] Имеется в виду легенда, распространившаяся после смерти императора Александра I, о том, что на самом деле тот не умер, а удалился в сибирский скит под именем старца Федора Кузьмича.

А. П.БОРОДИН

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1962, 24 февраля. В оригинале подзаголовок: «К 75-летию его кончины 28 февраля 1887».

[029] Фамилия отца А. П. Бородина — Гедианов.

О МУСОРГСКОМ

Печатается по недатированной авторской машинописи. Опубликовано: «Современные записки», 1939, № 68.

[030] Поиск математических соответствий в музыкальных и исторических явлениях — характерная черта Сабанеева, критика и музыковеда. В этом сказывалось его математическое образование.

[031] Ср. в этой связи высказывание Антона Рубинштейна о критике В. Стасове:

«Хотя он человек, хотя он имеет хорошую одну сторону — оживляет молодежь, подвинчивает ее, но он имеет и плохую — захваливает до смерти, до одурения» (Цит. по: *Баренбойм Л.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 2. Л., 1962. С. 253).

[032] Ср. впечатление Б. Асафьева от игры Балакирева: «В пианизме Балакирева слышалось что-то уже старомодное, я бы сказал "гензельтовское"» (Цит. по: *Алексеев А.* Русские пианисты. М.-Л., 1948. С. 156).

[033] Согласно словарю Ушакова, «идти в Каноссу» (книжн., ритор.) — открыто признавать себя побежденным, покоряться победителю. (От названия замка в Северной Италии «Каносса», где германский император Генрих IV в 1077 г. униженно вымаливал прощение у папы Григория VII, с которым раньше вел политическую борьбу.)

[034] Такое отрицательное отношение к редакции Римского-Корсакова было характерно для многих критиков и музыковедов в 20-е-30-е гг., в том числе и в СССР. Позднее взгляды Сабанеева значительно смягчились (см. следующую его статью в настоящем сборнике — «О Римском-Корсакове»),

[035] Опера «Борис Годунов» в авторской редакции была издана в 1928 г. и тогда же поставлена в Ленинграде.

[036] Опера «Хованщина» в авторской редакции была издана в 1931 г.

[037] *Ame slave (фр.)* — «славянская душа».

О РИМСКОМ-КОРСАКОВЕ

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово», 1958. 22 июня. В оригинале подзаголовок: «Полвека со дня кончины».

[038] В воспоминаниях людей, более близко стоявших к Римскому-Корсакову, в т. ч. В. В. Ястребцева, сохранилось довольно много его высказываний о природе.

[039] Ср. высказывание Римского-Корсакова в письме к В. В. Стасову (1905 г.): «Рождение и развитие нельзя себе представить без умиранья. а чего нельзя себе представить, того и не надо. А как хорошо, что нет будущей загробной жизни (я верю в то, что ее нет). Каково было бы смотреть оттуда, как то, над чем трудился и что любил, умирает и забывается, если и не умирает, то рассасывается и испаряется. Любил я, положим. Глинку, и вот пришло время, когда Глинку забыли, и он стал никому не нужен. И какая справедливая это смерть, этот абсолютный О! Ни наград, ни мщения!» (Цит. по: *Лапшин И. И.* Римский-Корсаков. Два очерка. Пб., 1922. С. 46).

А. СТАНЧИНСКИЙ

Печатается по недатированной авторской машинописи. В оригинале обозначение рубрики: «Из русского музыкального прошлого».

[040] На самом деле Станчинский умер в 1914г. Метнер посвятил ему свои «Три пьесы для фортепиано» ор. 31 (Импровизация, Траурный марш. Сказка).

[041] Имеется в виду теория итальянского врача-психиатра Ч. Ломброзо, изложенная им в книге «Гений и помешательство» (в рус. переводе: СПб., 1892).

[042] Со слов Н. С. Жилиева известно, что «в 1914 году, в Логачеве (где у Станчинских была усадьба. — С. Г.) летом он однажды утром ушел из дому. Кажется, он заходил в деревню, но больше домой не вернулся. Крестьяне видели, как он с каким-то узелком на палке переходил реку вброд. На другой день его нашли в лесу мертвым» (*Александров А. Н.* Воспоминания, статьи, письма. М., 1979. С. 77).

СКРЯБИН-МЫСЛИТЕЛЬ

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1959, 11 августа.

[043] Имеются в виду Брюсов, Блок и Белый.

[044] Русские Пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. Т.6. М., 1919.

[045] Имеется в виду главный теософский труд Е. А. Блаватской «Тайная доктрина».

[046] Подробнее см.: *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000.

РАХМАНИНОВ И СКРЯБИН

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1956, 28 августа.

[047] Рахманинов и Скрябин изучали у одних профессоров лишь теоретические дисциплины. По фортепиано Рахманинов учился в классе А. И. Зилоти, а Скрябин — В. И. Сафонова.

[048] Эволюция взглядов Сабанеева на Скрябина и Рахманинова особенно ясно выступает при сопоставлении этой публикации с ранней статьей критика, озаглавленной «Скрябин и Рахманинов». Характерно, что в самой заглавии «главные персонажи» как бы поменялись местами.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О РАХМАНИНОВЕ (ПРАВДА И «МИФЫ»)

Печатается по недатированной авторской машинописи. В оригинале обозначение рубрики: «Из прошлого».

[049] Подробнее об этом см.: *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Танееве. М., 2003. С. 52-54. Колоритную внешность Зверева Сабанов описывает в другом своем очерке о Рахманинове: «Он (Зверев. — С. Г.) имел очень эффектную наружность: высокий и стройный старик, с длинными седыми волосами. как у Листа, и черными бровями, друг Чайковского и Николая Рубинштейна — и почти всего московского артистического мира, он любил в жизни ресторанный и цыганский угар и драгоценности — его руки были всегда в кольцах с алмазами, и он любовался их игрой» (Из прошлого. Воспоминания о Рахманинове // «Русская мысль», 1962, 28 июля). Там же Сабанеев приводит примеры «московской околмузыкальной мифологии»: «Любопытно, что фигура, осанка и независимый характер Рахманинова и все черты его лица очень были похожи на Зверева, и это подало повод к порождению «мифа» (Москва вообще любила создавать мифы, в частности о незаконных отцах) — мифа о том, что Рахманинов — незаконный сын Зверева. Из других «московских» мифов упомяну о том, что певец Тартаков считался незаконным сыном Антона Рубинштейна, Зилоти — незаконным сыном Листа (у него на щеке были две бородавки, совершенно на том же месте, как у Листа), пианист Буюкли — незаконным сыном Николая Рубинштейна. Таким образом обладавшие пылкой фантазией москвичи распределяли своих пианистов и артистов по знаменитостям».

[050] Имеется в виду большая золотая медаль, присуждавшаяся ученикам, с отличием окончившим консерваторию по двум специальностям.

[051] Рахманинов дал в общей сложности десять концертов из произведений Скрябина в разных городах России.

С. В. РАХМАНИНОВ

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово», 1953, 23 марта.

Н. К. МЕТНЕР

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1959. В оригинале подзаголовок: «К 80-летию его рождения».

[052] Свои взгляды на этот счет Метнер изложил в книге «Муза и мода» (Париж, 1930).

[053] В эсхатологии иудаизма и христианства термин «эон» означает очень продолжительное, но принципиально конечное состояние времени и всего мира во времени.

О ГРЕЧАНИНОВЕ

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово», 1956.

[054] Гречанинов написал музыку к нескольким спектаклям Художественного театра.

[055] В другой своей статье о Гречанинове («Александр Тихонович Гречанинов — к 100-летию его рождения») Сабанеев объясняет это так: «В области <...> церковной

музыки он является даже новатором и, кроме того, склонным к идее "примирения христианских церквей", своего рода "интегральному экуменизму". Он писал с одинаковым увлечением и чисто "православные" духовные сочинения, причем в этом писании была большая смелость и даже новаторство, необычное в этой области, которая является одной из наиболее неподвижных в музыкальном искусстве. Он писал и духовные произведения свободного стиля, с участием органа — инструмента, который он очень любил ("Демественная литургия") и который до сих пор не участвует в русской церковной музыке. Писал и "латинские" мессы, и "духовные хоры" с английским текстом. Этому стилю композиции он посвятил очень много своего творчества — в общем число его "духовных и церковных" композиций — 16, причем большая часть их состоит из целой серии композиций».

[056] Ср. в воспоминаниях А. Т. Гречанинова: «Весть о февральской революции была встречена в Москве с большим энтузиазмом. Народ высыпал на улицы, у всех в петлицах красные цветы, и люди восторженно обнимаются, со слезами на глазах от счастья... Я бросаюсь домой, и через полчаса музыка для гимна уже была готова, но слова? Первые две строки:

Да здравствует Россия,
Свободная страна

я взял из Сологуба, дальнейшее мне не нравилось. Как быть? Звоню Бальмонту. Он ко мне моментально приходит, и через несколько минут готов текст гимна. Еду на Кузнецкий мост в издательство А. Гутхейль. Не теряя времени, он тотчас же отправляется в нотопечатню, и к середине следующего дня окно магазина А. Гутхейль уже украшено было новым "Гимном Свободной России". Весь доход от продажи идет в пользу освобожденных политических. Короткое время все театры были закрыты, а когда они открылись, на первом же спектакле по возобновлению в Большом театре гимн под управлением Э. Купера был исполнен хором и оркестром наряду с Марсельезой. Легко воспринимаемая мелодия, прекрасный текст сделали то, что гимн стал популярным, и не только в России, но и за границей. В Америке мои друзья Курт Шиндлер с женой перевели текст на английский язык, издательство Ширмера его напечатало, и в Америке он быстро получил такую же, если не большую, как в России, популярность. Держалась она долго и после того, как в России никакой уже свободы не было...» (Гречанинов А. Т. Моя жизнь. 2-е изд., Нью-Йорк, 1954).

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово», 1953, 17 марта.

[057] Имеются в виду официальные гонения на «формализм», последовавшие за постановлением ЦК КПСС «Об опере В. Мурадели "Великая дружба"», в котором ведущие советские композиторы, в том числе Прокофьев, были подвергнуты уничтожающей критике.

[058] Возможно, именно этот взгляд Сабанеева на Прокофьева как на композитора, не подверженного эволюции, послужил причиной известного скандала, произошедшего в декабре 1916 г. (в результате Сабанееву пришлось уйти из нескольких газет). Сабанеев, относившийся в то время отрицательно к музыке Прокофьева, опубликовал рецензию на несостоявшееся исполнение в Москве его «Скифской сюиты» (программа концерта была изменена). Невольно напрашивается аналогия со случаем, произошедшим с учителем Сабанеева — Танеевым: «Зашел разговор об одном композиторе, о котором Танеев отозвался очень неодобрительно, но из разговора выяснилось, что он собственно очень мало знает сочинения этого автора. Присутствующих это обстоятельство удивило, но Сергей Иванович пояснил, что вовсе нет надобности обойти пешком всю Москву, чтобы убедиться, что погода дождливая и на улицах мокро и грязно, и для суждения о композиторе иногда достаточно знать одно его "грязное" место» (Энгель Ю. Памяти С. И. Танеева // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856-1946. Сб. статей и материалов к 90-летию со дня рождения. М., 1947. С. 272).

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1962, 17 июня. В оригинале подзаголовок: «К его восьмидесятилетию 17-го июня 1962 г.»

О ШАЛЯПИНЕ

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1957.

[059] Вероятно, речь идет об исполнении революционной «Дубинушки» со сцены Большого театра в октябре 1905 г. и коленопреклонении перед Николаем II в январе 1909 г. на сцене Мариинского театра. Ср. в этой связи фельетон А. Аверченко «Хамелеон».

[060] Имеется в виду так называемая «Сцена с часами» из 3-го действия оперы «Борис Годунов».

Из русского музыкального прошлого

СТАРЫЙ РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР

Печатается по авторскому машинописному и рукописному недатированному оригиналу. В нем перед названием обозначена рубрика: «Из прошлого».

[061] Представление о Гофмане как пианисте «всегда одинаковом» справедливо лишь в том отношении, что по сравнению со многими другими исполнителями начала XX в. его искусство выглядело менее спонтанным. Однако по сравнению с сегодняшними пианистами Гофман в гораздо большей степени был подвержен влиянию минуты.

[062] Видимо, в конце XIX в. эта старомодная манера свидетельствовала о неприятии вагнеровских новаций — как известно, первым дирижером, повернувшимся спиной к публике, был Вагнер.

[063] Имеется в виду соперничество между Московским отделением Русского музыкального общества, основанного Н. Рубинштейном, и Московским филармоническим обществом, основанным в 1883 г. П. А. Шостаковским. Филармоническое общество проводило в Москве многочисленные симфонические и камерные концерты, на которых блистали крупнейшие зарубежные и русские музыканты. Здание весьма авторитетного тогда Музыкально-драматического училища при Филармоническом обществе располагалось напротив консерватории на Большой Никитской.

[064] Интересно, что подобное состояние во многом сохраняется и по сей день.

АБИССИНСКИЙ МАЭСТРО АЛЕКСАНДР ЛАЗАРЕВ

Печатается по авторской машинописи.

[065] См., например, брошюру: *Лазарев А. Лазарев и Бетховен. Творения их и музыкальные заслуги.* СПб., 1860.

В. САФОНОВ

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово», 1953, 13 сентября. В оригинале обозначена рубрика: «Мои встречи».

[066] Поводом послужило распоряжение Сафонова об увеличении до 40 человек числа учеников в классе специальной инструментовки (его вел в консерватории Г. Э. Конюс). См. об этом в кн.: *Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Танееве.* М., 2003. С. 141-143, 183-184.

[067] Этот эпизод так описан С. В. Смоленским (речь идет о репетиции оперного консерваторского спектакля, проходившей «при полной публикою зале Большого театра»: «Уставшие ученицы рискнули попросить трудный и высокий ля-мажорный хор полутонем ниже и услышали: "Хорошо, послушаем вас, дур" <...>. Обиднее всего было то, что нашлись между ученицами такие, которым каламбур показался забавным, и из давно обезличенных барышень не нашлось ни одной возмущившейся грубостью публичного оскорбления, хотя две-три заплакали» (*Смоленский С. В. Воспоминания.* М., 2002. С. 224).

[068] Имеется в виду оригинальная система технических упражнений, опубликованная Сафоновым в брошюре: Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано. Лондон, 1915. (Целиком переиздана в Приложении к кн.: Равичер Я. Василий Ильич Сафонов. М., 1959.)

[069] Ныне хранится в Национальной библиотеке в Париже. Анализ этой партитуры см.: Томпакова О. О вновь найденной партитуре «Прометей» // Ученые записки Музея А. Н. Скрябина. Вып. 3. М., 1998.

ДЕТСКИЙ ОРКЕСТР А. ЭРАРСКОГО

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1962, 29 сентября. В оригинале обозначена рубрика: «Из прошлого».

[070] Оркестр был создан в 1891 г.

[071] Эрарский преподавал в Синодальном училище до 1895 г. и умер в 1897 г.

[072] В наследии Кастальского есть ряд произведений «революционной тематики»: «В. И. Ленину (у гроба)», «Красная Русь» и т. д., однако композитор не был членом партии.

ПЕРВЫЙ ФОНОГРАФ

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово», 1956, 25 ноября. В оригинале обозначена рубрика: «Из воспоминаний».

[073] А.Н. И. Чайковский в разные годы служил вице-губернатором в Ревеле и Нижнем Новгороде.

[074] На самом деле фонограф был привезен Ю. И. Блоком в Россию в 1889 г. (См.: Блок Ю. И. Воспоминания о Чайковском // П. И. Чайковский. Забытое и новое. Воспоминания современников, новые материалы и документы. М., 1995).

О писателях и поэтах

ТОЛСТОЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ МИРЕ

Печатается по авторской машинописи. Опубликовано: «Современные записки», 1939, № 69.

[075] Девичья фамилия Софьи Андреевны Толстой — Берс.

[076] Ср. впечатление Шаляпина о доме Толстых: «Как раз против меня сидел Лев Николаевич, засунув обе руки за ременный пояс своей блузы. Нечаянно бросая на него время от времени взгляд, я заметил, что он с интересом следил за моими лицом, глазами и ртом» (Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Т. 1. М., 1958. С. 322).

[077] Об отношении Скрябина к Толстому см.: *Сабанев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2003. С. 185-186.

[078] Ср. высказывание Толстого, приведенное его сыном С. Л. Толстым: «Музыка не действует ни на ум, ни на воображение. В то время, как я слушаю музыку, я ни об чем не думаю и ничего не воображаю, но какое-то сладостное чувство до такой степени наполняет мою душу, что я теряю сознание своего существования, и это чувство — воспоминание» (Толстой С. Л. Очерки былого. 2-е изд. М., 1955. С. 376).

[079] Характерно, что после того как в апреле 1904 г. такая «неловкость» все-таки обнаружилась (имеется в виду «нелепое», по выражению Танеева, письмо С. А. Толстой), он стал реже с ней видаться. (См. об этом там же, с. 360-361.)

[080] Имеются в виду сложные драматические отношения в семье Толстых, связанные с духовным переворотом в жизни Л. Н. Толстого, приведшим его к разладу с большинством родных и к уходу из Ясной Поляны в 1910г. Подробнее см. об этом в очерке Т. Л. Толстой «О смерти моего отца и об отдаленных причинах его ухода» в кн.: *Сухотина-Толстая Т. Л.* Воспоминания. М., 1980. С. 357-414.

«ДЕКАДЕНТЫ»

Печатается с небольшими сокращениями по тексту газетной публикации: «Новое русское слово», 1953, 5 июля, 19 июля. В оригинале обозначена рубрика: «Мои встречи».

[081] На самом деле «нежный как мимоза Поляков» значится в ряду тех, кому посвящена книга К. Бальмонта «Будем как солнце» (1903); Полякову посвящены также стихотворения Ю. Балтрушайтиса «Рассветные волны качают ладью», «Возврат», «Поклонение земле», «Молитва».

[082] Поляковы владели «Фабрично-торговым товариществом Знаменской мануфактуры». Балансы этого предприятия в начале 1900-х годов колебались между 3 и 4 миллионами рублей. В специально посвященном Полякову мемуарном очерке Сабанеев сообщает некоторые подробности о его родных: «Семья была в известном смысле старозаветная, еще не вполне изжившая традиции "быта Островского". <...> Дед его был — "рабочий порохового завода", неграмотный человек. При большевиках С. А., который, как и все буржуи, "пострадал" в качестве буржуа, отнесся к этому своему разорению с философским спокойствием, но был обижен, что его признали за буржуя. "Я самый пролетарский из пролетариев, — говорил он, — на пороховые заводы набирали самую последнюю сволочь"» (Сабанеев Л. Л. О прошлом. Серебряный век русской литературы // «Русская мысль», 1959, 5 ноября).

[083] «Общество свободной эстетики» существовало в Москве в 1906-1917 гг.

[084] К. Д. Бальмонт — автор брошюры «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина» (М., 1917).

[085] Вот примеры некоторых «политически небезопасных» шуток Полякова. Так, он «пытался развивать тогдашние большевистские мечты о "новой породе людей", о "человеководстве", высказывал мнение, что при построении коммунизма надо брать примеры с насекомых — с муравьев. Сам же лично предпочитал пчелиное устройство — "единую Женщину" — во главе, всеобщую жену. <...> Когда Ленин обмолвился своей знаменитой фразой, что "всякая кухарка должна уметь управлять государством", — он добродушно сказал: "Вот он и управляет как кухарка". Во время всеобщей переписи в начале большевизма он в анкете написал, что родился две тысячи лет до Рождества Христова, что он — женского пола и имеет в квартире три тысячи окон на улицу (там была такая графа). Когда я ему сказал, что подавать такую анкету небезопасно, он успокоительно сказал: "Ничего подобного — все равно никто ее читать не будет". И кажется оказался прав» (Сабанеев Л. Л. О прошлом. Серебряный век русской литературы // «Русская мысль», 1959, 5 ноября). В 30-е годы Поляков снова жил в Москве, умер в 1943 г. в Новосибирске — в эвакуации.

[086] Здесь и ниже цитируется стихотворение А. Блока «Вячеславу Иванову (1912).

[087] Выражение из стихотворения Андрея Белого «Маг» (1903), посвященного Брюсову.

[088] «Фармацевтами» в кругах художественно-литературной богемы называли состоятельных завсегдатаев артистических клубов и кафе, не принадлежавших к артистическому миру, но желавших быть причастными к таковому.

[089] Сабанеев ошибается: стихотворение Брюсова «Два голоса», откуда он цитирует строчку, написано задолго до революции и не имеет никакого отношения к политическим событиям.

[090] Вероятно, имеется в виду старший сын Каменева, Александр, осужденный впоследствии по делу «троцкистско-зиновьевского блока».

БАЛТРУШАЙТИС

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1959, 8 декабря. В оригинале обозначение рубрики: «О прошлом. Серебряный век русской литературы»

[091] На самом деле Балтрушайтис родился в 1873 г.

[092] Стихи Балтрушайтиса на литовском языке публиковались с 1930 г.

[093] Балтрушайтис был послом Литвы в СССР до 1939 г.

[094] Балтрушайтис умер в Париже в 1944 г.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1959. В оригинале обозначение рубрики: «О прошлом. Серебряный век русской литературы».

[095] Драматическая поэма «Человек» была издана в Париже в 1939 г.

[096] Имеется в виду литературный салон в петербургской квартире Иванова на Таврической улице, 25.

[097] На самом деле Иванов не был совсем чужд политической «злобе дня». Вместе с Бальмонтом он написал текст «Гимна Свободной России», положенный на музыку Гречаниновым (см. прим. 3 к статье «О Гречанинове» в настоящем издании). Перу Иванова принадлежит цикл стихов «Песни смутного времени».

[098] Разрешение на выезд Иванов получил в 1924 г. после четырех лет, проведенных в Баку; до 1936 г. он сохранял советское гражданство.

[099] Pudenda (лот.) — внешние половые органы.

[100] Среди них П. Я. Чаадаев, З. Н. Волконская, В. С. Соловьев.

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово», 1955, 13 ноября. В оригинале обозначение рубрики: «Мои встречи».

[101] К числу таких скандалов можно отнести, например, лекцию Соловьева, прочитанную им вскоре после убийства Александра II (в ней он публично призвал нового императора простить цареубийцу), труды Соловьева, посвященные проблемам единства православной и католической церквей.

[102] Имеется в виду книга Соловьева «Оправдание добра» (1897).

О СВЯЩЕННИКЕ ПАВЛЕ ФЛОРЕНСКОМ

Печатается по недатированной авторской машинописи.

[103] В противовес Сабанееву, многие мемуаристы утверждают, что в советские учреждения Флоренский приходил в рясе.

[104] Эти идеи развиты в книге Флоренского «Мнимости в геометрии» (1922).

[105] Флоренский был армянином по материнской линии.

[106] Умное делание», или «исихазм» — в православной аскетике особые приемы для приведения души в состояние религиозного экстаза.

[107] Флоренский был расстрелян в 1937 г.

Мои встречи

«ЧУДАКИ»

Печатается по тексту трех публикаций в газете «Новое русское слово», 1953, 1954. В оригинале обозначена рубрика: «Мои встречи».

[108] На самом деле С. И. Танеев после смерти матери получил соответствующую до. о наследства. Так. Ю. И. Сабанеева в письме к С. И. Танееву от 17 декабря 1903 г. пишет: «Вы говорили как-то, что у Вас есть капитал в десять тысяч в конторе Волкова. ... Вы говорили, что не берете проценты и на капитал нарастают проценты на проценты...» (РГАЛИ, ф. 880, оп. 1, ед. хр. 440, л. 47 об.). При этом между С. И. Танеевым и братом не было столь решительного охлаждения, как пишет Сабанеев. Об этом свидетельствуют многочисленные упоминания о встречах с ним в «Дневни-И.ТХ» С. И. Танеева.

[109] Такое отношение В. И. Танеева к музыке было вызвано, несомненно, давлением отца: «Постоянно принуждая меня играть, притесняя, насилуя, он внушил мне к музыке отвращение» [Танеев В. И. Детство. Юность. Мысли о будущем. М., 1959. С. 81].

[110] Весь этот эпизод передан Сабанеевым в стиле, характерном для эмигрантской печати 20-х-30-х годов (ср. рассказы М. Аверченко, Тэффи и др.). На самом деле «толстой кипы писем», разумеется, не было. По воспоминаниям П. В. Танеева, «у отца был особый бумажник из красного сафьяна, который лежал отдельно от всех других бумаг. В нем лежала фотография Карла Маркса с автографом Владимиру Ивановичу и длинное письмо К. Маркса профессору М. М. Ковалевскому на французском языке с отзывом о Владимире Ивановиче» (Танеев П. В. Из воспоминаний о Владимире Ивановиче Танееве // Танеев В. И. Детство. Юность. Мысли о будущем. С. 705).

[111] См.: Андрей Белый. На рубеже двух столетий. М., 1989.

[112] Лугинин происходил из семьи уральских заводчиков. Помимо химии, он занимался также теорией и практикой сельского кооперативного движения, опубликовав несколько трудов по этому вопросу, однако об участии его в революционной народнической организации «Черный передел» не известно.

[113] Лугинин широко занимался благотворительностью, построив на принадлежавших ему землях, школы, больницы и т. д.

СЫН РИХАРДА ВАГНЕРА И ВНУК ФРАНЦА ЛИСТА

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово». В оригинале обозначена рубрика: «Мои встречи».

[114] Приведенная фраза может быть истолкована двояко: «Зигфрид фон Вагнер лучше, чем Зигфрид Вагнер» и "Зигфрид" Вагнера лучше, чем Зигфрид Вагнер».

КЛУБ .АЛАТР.

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1962, 10 апреля. В оригинале обозначена рубрика: «Из прошлого».

[115] От *lancer* (фр.) — запускать.

[116] Тангистами называли исполнителей танго.

[117] Имеется в виду Николай Романович Бакалейников, флейтист, композитор, брат альтиста Владимира Бакалейникова.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРУЖОК

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово». Заголовок в оригинале: «Мои встречи. Московские артистические клубы».

[118] В доме размещался Московский комитет РКП(б), ныне — Прокуратура РФ. Литературно-художественный кружок был основан в 1899 г., с 1905 г. он арендовал здание на Большой Дмитровке.

[119] «Железка» — под этим названием в России приобрела широкую популярность азартная карточная игра «шмен-де-фер».

ГИМНАЗИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово». В оригинале обозначена рубрика: «Мои встречи».

[120] Лобковский пер., 5 (ныне ул. Макаренко). Теперь в этом здании находится НИИ теории и истории педагогики.

[121] Бест (*перс.* best) — неприкосновенное убежище; сесть в бест — укрыться от преследований, выждать изменения неблагоприятных обстоятельств.

[122] На самом деле литературовед В. М. Фриче короткое время занимал пост помощника наркома иностранных дел».

[123] В. П. Потемкин в 1934—1937 гг. был послом СССР во Франции, потом заместителем наркома иностранных дел. С 1940 г. — нарком просвещения.

[124] Имеется в виду составленный Н. Д. Соколовым Приказ № 1 Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов от 1 марта 1917 г., которым отменялась старая система воинской дисциплины и воинские части переподчинялись Советам.

[125] От «*Ame slave*» (фр.) — «славянская душа».

АЙСЕДОРА ДУНКАН В СОВЕТСКОЙ РОССИИ

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1962, 17 марта. В оригинале обозначение рубрики: «Из прошлого».

[126] В этом доме (Пречистенка, 20) ныне находится Управление по обслуживанию

дипломатического корпуса.

[127] В литературе о Есенине обычно говорится, что Дункан познакомилась с ним на вечере у художника Г. Якулова (См., например: *Шнейдер И. И. Есенин за границей // Воспоминания о С. Есенине. М., 1965*).

[128] А. Дункан покинула Москву в 1924 г.

[129] Выступление Дункан в Большом театре состоялось 7 ноября 1921 г.

[130] Студия Дункан прекратила свое существование через много лет после отъезда Сабанеева — в 1949 г.

ТУХАЧЕВСКИЙ РЕАЛЬНЫЙ И ТУХАЧЕВСКИЙ МИФИЧЕСКИЙ

Печатается по недатированной авторской машинописи. Статья написана, вероятно, вскоре после реабилитации Тухачевского в 1957 г.

В САНАТОРИИ «УЗКОЕ»

Печатается по тексту газетной публикации: «Новое русское слово», 1956, 3 июня. В оригинале обозначение рубрики: «Мои встречи».

[131] Дом ученых поныне располагается в том же здании на ул. Пречистенка, 16.

[132] Санаторий «Узкое» сохранился по сей день. Теперь он оказался на территории Москвы (ул. Профсоюзная, 123а).

Miscellanea

ПИСЬМА О МУЗЫКЕ

Печатается по газетной публикации: «Русская мысль», 1956, 13 ноября.

[133] См. прим. 2 к статье «Н. К. Метнер».

[134] Закон Бойля-Мариотта определяет обратно пропорциональную зависимость между объемом данной массы газа и его давлением.

МЫСЛИ О МУЗЫКЕ. НЕМНОГО МУЗЫКАЛЬНОЙ СОЦИОЛОГИИ

Печатается по газетной публикации: «Русская мысль», 1958, 19 августа.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В ЭМИГРАЦИИ

Печатается по тексту журнальной публикации: «Современные записки», 1937, № 64.

[135] От *avion* [фр.] — самолет.

[136] Мистическая оратория «Книга жизни» так и не была закончена композитором. В данном случае речь идет об исполнении фрагмента — «Вступления к Книге жизни» для четырех солистов и оркестра под управлением С. А. Кусевицкого 3 июня 1926 г.

[137] Кроме Вышнеградского, четвертитоновую систему разрабатывали Р. Штайн и В. Мёллендорф в Германии, А. Хаба в Чехословакии и др.

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ В ПРИРОДЕ, В ИСКУССТВЕ И В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

Печатается по тексту газетной публикации: «Русская мысль», 1959, 15 декабря.

[138] См.: *Сабанеев Л. Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // «Искусство», 1925, № 2.*

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абельман — петербургский врач

Авенариус, Рихард (1843-1896) — философ, основоположник эмпириокритицизма
Авербах, Софья Михайловна (1882-1951) — врач, сестра Я. М. Свердлова
Адамович, Георгий Владимирович (1892-1972) — поэт и литературный критик; с 1923 г. жил во Франции
Акименко, Федор Степанович (1876-1945) — композитор и пианист; с 1923 жил за границей
Алданов, Марк Александрович (1886-1957) — писатель, химик. С 1919 г. в эмиграции. Один из близких друзей Л. Л. Сабанеева в зарубежные годы
Александр III (1845-1894) — российский император
Александр II (1818-1881) — российский император
Александра Федоровна. (1872-1918) — императрица, жена императора Николая II
Александров. Анатолий Николаевич (1888-1982) — композитор и педагог
Алексеев, Александр Дмитриевич (1913-1996) — музыковед, автор трудов по истории фортепианного искусства
Алин, Жура — танцовщица, актриса немого кино
Альберт I (1848-1922) — принц Монакский, основатель Океанографического института
Андреев, Леонид Николаевич (1871-1919) — писатель
Апухтин, Алексей Николаевич (1840-1894) — поэт
Аренский, Антоний Степанович (1861-1906) — композитор
Арцыбашев, Михаил Петрович (1878-1927) — писатель
Арцыбушев, Николай Васильевич (1858-1937) — композитор, член «Беляевского кружка»; с 1920 г. жил в Париже
Асафьев, Борис Владимирович (1884-1949) — музыковед, композитор
Ауэр, Леопольд Семенович (1845-1930) — австрийский скрипач, педагог; в 1867-1917 гг. жил в России
Ахрон, Иосиф Юльевич (1886-1943) — композитор и скрипач, один из основоположников «еврейской национальной школы» в музыке. С 1922 г. за границей
Ахшарумов, Дмитрий Иванович (1785-1837) — генерал, участник Войны 1812 года
Баженов, Николай Николаевич (1857-1923) — московский врач-психиатр и общественный деятель
Бакалейников, Николай Романович (1881-1957) — флейтист, дирижер и композитор
Бакунин, Михаил Александрович (1814-1876) — философ и революционный деятель
Балакирев, Милий Алексеевич (1836/1837-1910) — композитор и пианист
Балтрушайтис, Юргис Казимирович (1873-1944) — поэт, дипломат
Бальмонт, Константин Дмитриевич (1867-1942) — поэт и переводчик
Боратынский, Евгений Абрамович (1800-1844) — поэт
Баренбойм, Лев Аронович (1906-1985) — музыковед, педагог
Бартенев, Сергей Петрович (1863-1930)—пианист, композитор, историк
Батюшков, Константин Николаевич (1787- 1857) — поэт
Бах, Иоганн Себастьян (1685-1750) — композитор, органист
Белый, Андрей (Бугаев, Борис Николаевич; 1880-1934) — поэт, писатель, теоретик символизма
Беляев, Митрофан Петрович (1836-1903/1904) — музыкальный деятель, лесопромышленник-меценат
Бенедиктов, Владимир Григорьевич (1807-1873) — поэт —
Бердяев, Николай Александрович (1874-1948) — философ, публицист
Берлиоз, Гектор (1803-1869) — композитор, дирижер
Вертело, Пьер Эжен Марселен (1827-1907) — французский химик — 167
Бессель, Василий Васильевич (1843-1907) — петербургский музыкальный издатель
Бетховен, Людвиг ван (1770-1827) — композитор, пианист
Бисмарк, Отто фон (1815-1898) — немецкий политический деятель, канцлер Германии — 23
Блаватская, Елена Александровна (1831-1891)—писатель и общественный деятель, основоположник мистического учения «теософии»
Блок, Александр Александрович (1880-1921) — поэт
Блок, Юлий Иванович (1858-1931) — предприниматель, музыкант-любитель, входил в дружеский круг Танеева, Чайковского и др.
Боборыкин, Петр Дмитриевич (1836-1921) — писатель

Бодлер, Шарль (1821-1867) — поэт
Бородин, Александр Порфирьевич (1833-1887) — композитор, химик
Брамс, Иоганнес (1833-1897) — композитор, пианист
Брондуков, Анатолий Андреевич (1856-1930) — виолончелист, музыкальный деятель
Броссен, Луи (1840-1884) — французский пианист, профессор Петербургской консерватории
Брюсов, Валерий Яковлевич (1873-1924) — поэт, переводчик, литературный деятель
Брюсова, Надежда Яковлевна (1881-1951) — музыковед, музыкально-общественный деятель
Брянчанинов, Александр Николаевич (1874-1918?) — общественный деятель, входил в дружеский круг Скрябина
Бугаев, Николай Васильевич (1837-1903) — математик, профессор и декан физико-математического факультета Московского университета
Бутлеров, Александр Михайлович (1828-1886) — химик, профессор Петербургского университета
Буюкли, Всеволод Иванович (1873-1921) — пианист
Вагнер, Зигфрид (1869-1930) — композитор, дирижер, сын Рихарда Вагнера
Вагнер, Рихард (1813-1883) — композитор, дирижер
Вахмейстер — шведский композитор — 226
Венявский, Генрик (1835-1880) — польский скрипач, композитор
Вересаев, Викентий Викентьевич (1867-1945) — писатель
Верлен, Поль (1844-1896) — французский поэт
Вертинский, Александр Николаевич (1889-1957) — русский артист эстрады, поэт; в 1920-1943 гг. в эмиграции
Верхарн, Эмиль (1855-1916) — бельгийский поэт и драматург
Вигом, Гануш (1855-1920) — чешский виолончелист, организатор «Чешского квартета»
Видор, Шарль Мари (1844-1937) — французский органист, композитор, педагог
Вильгельм II (1859-1941) — германский император
Винклер, Александр Адольфович (1865-1935) — русский композитор, член «Беляевского кружка»; с 1925 г. жил за рубежом
Виноградова, Вера Павловна (1892-?) — композитор и пианист, выпускница Петроградской консерватории; с начала 20-х гг. жила за рубежом
Виточек, Евгений Францевич (1880-1946) — русский скрипичный мастер
Витте, Сергей Юльевич (1849-1915) — русский государственный деятель
Волконский, Сергей Михайлович (1860-1937) — театральный деятель, критик; с 1917 г. в эмиграции
Волошин, Максимилиан Александрович (1877-1932) — поэт
Врубель, Михаил Александрович (1856-1910) — художник
Вышнеградский, Иван Александрович (1893-1979) — композитор, и теоретик; один из создателей «четвертитоновой музыки»; с 1920 г. в эмиграции
Вышнеградский, Иван Алексеевич (1830-1895) — экономист, министр финансов России при Александре III
Гайдн, Йозеф (1732-1809) — композитор
Ганслик, Эдуард (1825-1904) — австрийский музыкальный критик
Голом, Георгий Аполлонович (1870-1906) — священник, агент охраны
Гарбузов, Николай Александрович (1880-1955) — музыковед, специалист по акустике
Гартман, Фома Александрович (1885-1956) — композитор, ученик Танеева; с 1921 г. в эмиграции
Гедианов, Лука Степанович (1774-1843) — князь, отец А. П. Бородина
Гедике, Александр Федорович (1877-1957) — органист, композитор и педагог
Гендель, Георг Фридрих (1685-1759) — композитор, органист
Генрих IV (1050-1106) — германский император
Герцен, Александр Иванович (1812-1870) — писатель, деятель революционного движения
Герцен, Наталия Александровна — дочь А. И. Герцена
Гёте, Иоганн Вольфганг (1749-1832) — поэт, естествоиспытатель
Гилельс, Эмиль Григорьевич (1916-1985) — пианист

Гиляровский, Владимир Алексеевич (1853-1935) — журналист, писатель
Главач, Войцех Иванович (1849-1911) — дирижер, композитор чешского происхождения; с 1871 г. работал в России
Глазунов, Александр Константинович (1865-1936) — композитор
Глен, Альфред (Константин) Эдмундович (1858-1927) фон — виолончелист, и педагог; с 1921 г. жил в эмиграции
Глинка, Михаил Иванович (1804-1857) — композитор
Глиэр, Рейнгольд Морицевич (1874/1875-1956) — композитор, педагог
Гоголь, Николай Васильевич (1809-1852) — писатель
Гольденвейзер, Александр Борисович (1875-1960) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории
Городецкий, Сергей Митрофанович (1884-1967) — поэт
Горожанкин, Иван Николаевич (1844-1904) — ботаник, профессор Московского университета, дед Л. Л. Сабанеева
Горчаков, Григорий Николаевич (1903-199?) — русский композитор, ученик и секретарь С. С. Прокофьева
Горький, Максим (Пешков, Алексей Максимович; 1868-1936) — писатель, общественный деятель
Гофман, Йозеф (1876-1957) — польский пианист
Гофман, Карел (1872-1936) — скрипач, возглавлял «Чешский квартет»
Гречанинов, Александр Тихонович (1864-1956) — композитор; с 1925 г. жил за рубежом
Гречанинова, Мария Григорьевна — жена А. Т. Гречанинова
Гржимали, Иван Войцехович (1844-1915) — скрипач, педагог чешского происхождения, с 1869 г. жил в Москве
Григорий VII (между 1015 и 1020-1085) — папа римский
Губерман, Бронислав (1882-1947) — польский скрипач
Губерт, Александра Ивановна (1850-1937) — пианистка, педагог, инспектор Московской консерватории
Гумпердинк, Энгельберт (1854-1921) — немецкий композитор, дирижер, педагог
Гунст, Евгений Оттович (1877-1938) — композитор и музыкальный критик, организатор «Московского общества распространения камерной музыки»; с 1922 г. жил за границей
Давыдов, Владимир Николаевич (1849-1925) — актер петербургского Александрейского театра
Данилов — путешественник, друг Л. П. Сабанеева
Дарвин, Чарльз (1809-1882) — биолог, естествоиспытатель
Даргомыжский, Александр Сергеевич (1813-1869) — композитор *Дебюсси*, Клод Ашиль (1862-1918) — композитор
Дельсаль, см. Сабанеева Ю. И.
Деляков, Иван Давыдович (1818-1897) — государственный деятель, министр народного просвещения при Александре III
Дервиз фон — русский дворянский род немецкого происхождения, известный широкой благотворительностью
Державин, Гаврила Романович (1743-1816) — поэт
Дидерихс — династия фортепианных мастеров, выходцев из Германии; фортепианная фабрика Дидерихса в Петербурге существовала в 1810-1914 гг.
Дорошевич, Влас Михайлович (1864-1922) — журналист, театральный критик
Достоевский, Федор Михайлович (1821-1881) — писатель
Дункан, Айседора (1877-1927) — американская танцовщица
Дюбюк, Александр Иванович (1812-1897/1898) — пианист, композитор, педагог
Дютш, Отто Иванович (1825-1863) — русский композитор датского происхождения
Дягилев, Сергей Павлович (1872-1929) — театральный деятель
Евреинов, Николай Николаевич (1879-1957) — русский режиссер, драматург, театральный деятель; с 1925 г. жил за рубежом
Екатерина II (1729-1796) — российская императрица
Есенин, Сергей Александрович (1895-1925) — поэт
Есипова, Анна Николаевна (1851-1914) — пианистка, педагог, профессор Петербургской консерватории
Жиляев, Николай Сергеевич (1881-1938) — музыковед, композитор, педагог
Жуковский, Василий Андреевич (1883-1852) — поэт

Жуковский, Николай Егорович (1847-1921) — профессор Московского университета, основоположник современной аэродинамики

Захарьин, Григорий Антонович (1829-1897) — врач-терапевт

Зверев, Николай Сергеевич (1832-1893) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории

Зилоти, Александр Ильич (1863-1945) — пианист, дирижер, музыкальный деятель; с 1919 г. жил за рубежом

Иванов, Вячеслав Иванович (1866-1949) — поэт, теоретик символизма; с 1925 г. жил за рубежом

Иванов, П. (Мак) — популярный в 1910-е гг. художник-карикатурист, исполнитель танго, выступал в дуэте с Эльзой Крюгер

Игумнов, Константин Николаевич (1873-1948) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории

Иоанн Кронштадтский (Сергиев Иван Ильич; 1829-1908) — православный священник, в 1990 г. был причислен к лику святых

Погашен, Юлий Иванович (1826-1904) — музыкальный теоретик, педагог и композитор; родом из Дании, с 1848 г. жил в России

Ипполитов-Иванов, Михаил Михайлович (1859-1935) — композитор, педагог, музыкальный деятель

Каблуков, Иван Алексеевич (1857-1942) — химик, профессор Московского университета

Кавос, Катарина Альбертович (1775-1840) — композитор и дирижер итальянского происхождения; с 1799 г. работал в Петербурге

Козин — один из основателей артистического клуба «Алатр»

Каменев, Александр Львович — советский офицер, сын Л. Б. Каменева

Каменев, Лев Борисович (1883-1936) — советский государственный и партийный деятель

Каменева, Ольга Давыдовна (1883-1941) — жена Л. Б. Каменева, в первые годы советской власти руководила культурными учреждениями

Карсавина, Тамара Платоновна (1885-1978) — балерина; с 1919 г. жила за границей

Кастальский, Александр Дмитриевич (1856-1926) — композитор и хоровой дирижер, фольклорист

Катуар, Георгий Львович (1861-1926) — композитор, музыковед, педагог

Кошкин, Николай Дмитриевич (1839-1920) — музыкальный критик, педагог

Керженцев, Платон Михайлович (1881-1940) — советский партийный и государственный деятель

Киркегард (Кьеркегор), Серен (1813-1855) — датский теолог и философ

Китцнер — посетитель артистического клуба «Алатр», агент охраны

Ключевский, Василий Осипович (1841-1911) — историк

Ковалев, П. — русский композитор в эмиграции

Ковалевский, Максим Максимович (1851-1916) — историк, юрист и социолог либерального направления

Коган, Петр Семенович (1872-1932) — историк литературы, критик, президент Государственной академии художественных наук

Константинов — русский композитор; жил за рубежом

Константинович — заведующий домом отдыха ученых

Конюс, Георгий Эдуардович (1862-1933) — композитор, теоретик, педагог, профессор Московской консерватории

Конюсы — семья русских музыкантов французского происхождения

Карелин, Михаил Сергеевич (1855-1899) — историк-медиевист, профессор Московского университета

Корещенко, Арсений Николаевич (1870-1921) — композитор, пианист и музыкальный критик

Коровин, Константин Александрович (1861-1939) — живописец; с 1923 г. жил во Франции

Кошиц, Нина Павловна (1894-1965) — певица, с 1921 г. жила за рубежом

Красин, Борис Борисович (1886-1936) — композитор, возглавлял в 1920-е гг. МУЗО Наркомпроса, брат Л. Б. Красина

Красин, Леонид Борисович (1870-1926) — советский государственный и партийный деятель

Крашенинников, Федор Николаевич (1869-1938) — ботаник, профессор Московского университета

Крашенинниковы — семья текстильных фабрикантов, финансировала артистический клуб «Алатр»

Крейн, Александр Абрамович (1883-1951) — композитор; во многих произведениях разрабатывал еврейский музыкальный фольклор — 181

Крейны — композиторы, братья Александр и Григорий (1879-1955)

Крейслер, Фриц (1875-1962) — австрийский скрипач

Крюгер, Эльза — танцовщица, артистка театра и кабаре, актриса кино, с 1920 г. в эмиграции в Берлине, инициатор «Русского романтического театра*» (1922)

Кузнецова, Тамара Герасимовна (1895-1980) — пианистка, выпускница Петербургской консерватории, жена Л. Л. Сабанеева

Кузнецовы — текстильные фабриканты; финансировали Московское филармоническое общество — 104

Кукольник, Нестор Васильевич (1809-1868) — писатель и поэт

Купер, Эмиль Альбертович (1877-1960) — дирижер, с 1924 г. жил за рубежом

Куприн, Александр Иванович (1870-1938) — писатель; в 1919-1937 гг. жил в эмиграции

Кусевицкая (урожд. Ушкова), *Наталья Константиновна* (1881-1941) — жена С. А. Кусевицкого, совладелица крупной чаеоторговой фирмы

Кусевицкий, Сергей Александрович (1874-1951) — контрабасист-виртуоз, дирижер, музыкально-общественный деятель; с 1921 г. за рубежом

Кюи, Цезарь Антонович (1835-1918) — композитор, музыкальный критик

Лазарев, Александр Васильевич (1819-?) — композитор и дирижер

Лазарев, Петр Петрович (1878-1942) — физик

Лапшин, Иван Иванович (1870-1952) — философ, автор трудов о Скрябине и Римском-Корсакове: в 1922 г. был выслан из РСФСР

Лоунис, Армас Эмануэль (1884-1959) — финский-композитор

Лебедев, Алексей Петрович (1845-1908) — историк церкви, профессор Московской духовной академии и Московского университета

Левин, Иосиф Аркадьевич (1874-1944) — пианист, выпускник Московской консерватории; с 1906 г. жил за рубежом

Левин — композитор русского происхождения, писал музыку для кино

Ленин, Владимир Ильич (1870-1924)

Леопольд II (1835-1909) — бельгийский король

Лесков, Николай Семенович (1831-1895) — писатель

Лешетицьюш, Теодор (Федор Осипович; 1830-1915) — польский пианист, создатель всемирно известной пианистической школы; в 1852-1878 гг. жил в Петербурге

Лист, Ференц (1811-1886) — композитор, пианист и педагог

Лобачевский, Николай Иванович (1793-1856).— математик

Ломброзо, Чезаре (1836-1909) — итальянский психиатр и криминалист, автор книги «Гений и безумие»

Лопатин, Лев Михайлович (1855-1920) — философ, профессор Московского университета

Лугинин, Владимир Федорович (1834-1912) — химик, профессор Московского университета

Лузин, Николай Николаевич (1883-1950) — математик, коллега Сабанеева по Московскому университету

Луначарская-Розенель (урожд. Сац), *Наталья Александровна* (1900-1962) — актриса Малого театра, жена А. В. Луначарского

Луначарский, Анатолий Васильевич (1875-1933) — литератор, критик, публицист, нарком просвещения (1917-1929)

Лурье, Артур Сергеевич (892-1966) — композитор и музыкальный деятель; заведовал музыкальным отделом Наркомпроса в 1918-1920 гг. С 1922 г. жил за рубежом

Лядов, Анатолий Константинович (1855-1914) — композитор, педагог

Ляпунов, Сергей Михайлович (1859-1924) — композитор, пианист и педагог

Мак — см. Иванов П.

Максимов, Леонид Александрович (1873-1904) — пианист, педагог, музыкальный критик; ученик Зверева и Пабста

Малер, Густав (1860-1911) — австрийский композитор и дирижер

Малиновская, Екатерина Константиновна (1875-1945) — театральная деятель, с

1917 г. комиссар, позднее управляющий московских государственных театров
Маркович, Игорь Борисович (1912-1983) — композитор и дирижер; с 1913 г. жил в Европе

Мословы, сестры — Анна Ивановна. Варвара Ивановна и Софья Ивановна, в имении которых Селище, Орловской губернии, часто проводил лето С. И. Танеев

Мах, Эрнст (1838-1916) — австрийский физик и философ

Мекк фон — семья строителей и совладельцев ряда российских железных дорог, вела широкую благотворительную и меценатскую деятельность

Мекк (урожд. Фроловская), Надежда Филаретовна фон (1831-1894), меценатка. покровительствовала П. И. Чайковскому

Мёллендорф, Вилли фон (1872-1942) — немецкий композитор, один из зачинателей четвертитоновой музыкальной системы

Менделеев, Дмитрий Иванович (1834-1907) — химик

Мендельсон-Бартольди, Феликс (1809-1847) — композитор и пианист

Мензбир, Михаил Александрович (1855-1935) — зоолог, профессор Московского университета

Мережковский, Дмитрий Сергеевич (1866-1941) — писатель и поэт; с 1920 г. жил за рубежом

Метнер, Николай Карлович (1879/1880-1951) — композитор и пианист; с 1921 г. жил за рубежом

Мийо, Дариус (1892-1974) — французский композитор, дирижер, музыкальный критик

Могилевский, Александр Яковлевич (1885-1955) — скрипач, педагог; с 1922 г. жил в Париже, с начала 30-х гг. в Японии

Морозов, Николай Александрович (1854-1946) — революционер и поэт

Моцарт, Вольфганг Амадей (1756-1793) — композитор

Мусоргский, Модест Петрович (1839-1881) — композитор

Мясковский, Николай Яковлевич (1881-1953) — композитор и педагог

Набоков, Николай Борисович (1903-1978) — композитор; с 1920 г. жил за рубежом в Европе, с 1933 в США

Наполеон I (1769-1821) — французский император

Направник, Эдуард Францевич (1839-1919) — композитор и дирижер чешского происхождения; с 1861 г. работал в России

Недбал, Оскар (1874-1930) — альтист, дирижер, член «Чешского квартета»

Некрасов, Николай Алексеевич (1821-1877/1878) — поэт

Никитский, Александр Васильевич (1859-1921) — филолог-классик, профессор Юрьевского и Московского университетов

Никиш, Артур (1855-1922) — венгерский и немецкий дирижер, музыкально-общественный деятель

Николай I — (1796-1855) — российский император

Николай Николаевич (1856-1929) — великий князь, внук императора Николая

Нистрём, Йёста (1890-1966) — шведский композитор

Ницше, Фридрих (1844-1900) — немецкий философ

Ньютон, Исаак (1643-1727) — физик, математик и астроном

Обухов, Николай Борисович (1892-1954) — композитор, представитель

Ойстрах, Давид Федорович (1908-1974) — скрипач, педагог

Оленина д'Альгейм, Мария Алексеевна (1869-1970) — певица

Орлова, Александра Анатольевна (р. 1911) — музыковед, автор работ о П. И. Чайковском

Островский, Александр Николаевич (1823-1886) — драматург

Остроумов, Алексей Александрович (1844/1845-1908) — врач-терапевт

Пабст, Павел Августович (1854-1897) — пианист и педагог, профессор Московской консерватории

Павлова (урожд. Яниш), Каролина Карловна (1807-1893) — поэтесса, переводчица

Палестрина, Джованни Пьерлуиджи да (ок. 1525-1594) — итальянский композитор

Пелагея Васильевна — см. Чижова, Пелагея Васильевна

Петр I (1672-1725) — российский император

Пешкова, Екатерина Павловна (1878-1965) — общественный деятель, жена А. М. Горького

По, Эдгар Аллан (1809-1849) — американский поэт, писатель и критик

Лознонский, Александр — музыковед, автор трудов о П. И. Чайковском

Поль, Владимир Иванович (1875-1962) — композитор, пианист; с 1920 г. жил в Париже; один из основателей и директор Русской консерватории в Париже

Поляков, Сергей Александрович (1874-1943) — меценат, владелец издательства "Скорпион*" и журнала «Весы»

Поляков-Литовцев, Соломон Львович (1875-1945) — журналист, с 1910-х гг. жил за границей

Померанцев, Юрий Николаевич (1878-1933) — композитор, дирижер, ученик Танеева, в годы эмиграции директор Музыкальной школы при Русском народном университете

Попелло-Довыдов, М. — основатель клуба «Алатр»

Попелло-Довыдова, Евгения Александровна (1882-1958?) — певица, солистка Большого театра (1909-1914), жена М. Попелло-Давыдова

Попов, Иван Иванович (1862-1942) — журналист, публицист, редактор журнала «Женское дело»

Потемкин, Владимир Петрович (1874-1946) — советский дипломат и политический деятель

Пржевальский, Николай Михайлович (1839-1888) — путешественник, исследователь Центральной Азии

Прокофьев, Сергей Сергеевич (1891-1953) — композитор, пианист

Протопоповы — меценаты, спонсировавшие консерваторию — 104

Пуанкаре, Жюль Анри (1854-1912) — французский физик и математик

Пушкин, Александр Сергеевич (1799-1837) — поэт

Равель, Морис (1875-1937) — композитор

Равичер, Я. — музыковед, автор книги о В. И. Сафонове

Ракшанин — посетитель артистического клуба «Алатр»

Распутин (Новых), Григорий Ефимович (1872-1916) — крестьянин Тобольской губернии, фаворит императора Николая II и императрицы Александры Федоровны

Рахманинов, Сергей Васильевич (1873-1943) — композитор, пианист, дирижер

Рачинский, Григорий Александрович (1859-1939) — философ, литератор, председатель Религиозно-философского общества в Москве

Ребиков, Владимир Иванович (1866-1920) — композитор, пианист

Регер, Макс (1873-1916) — немецкий композитор, пианист

Рейзен, Мария Романовна (1892-1969) — балерина, участница «Русских сезонов» в Париже, солистка Большого театра

Рейзен, Раиса Романовна — актриса Малого театра, сестра М. Р. Рейзен

Репин, Илья Ефимович (1844-1930) — художник

Рерих, Николай Константинович (1874—1947) — художник и мыслитель

Риман, Бернхард (1826-1866) — немецкий математик

Римский-Корсаков, Николай Андреевич (1844-1908) — композитор, педагог

Розен, Егор Федорович (1800-1860) — писатель, автор либретто оперы «Жизнь за царя»

Розенов, Эмилий Карлович (1861-1935) — музыковед, пианист и композитор

Россини, Джоаккино (1892-1868) — итальянский композитор

Российский, Владимир Иллиодорович — художник

Рубинчик, Агнесса — поэтесса

Рубинштейн, Антон Григорьевич (1829-1894) — пианист, композитор, дирижер, музыкальный деятель

Рубинштейн, Артур (1886-1882) — польский пианист

Рубинштейн, Николай Григорьевич (1835-1881) — пианист, дирижер, музыкальный деятель

Сабан Али Хан — родоначальник рода Сабанеевых

Сабанеев, Александр Павлович (1843-1923) — химик, профессор Московского университета, дядя Л. Л. Сабанеева

Сабанеев, Борис Леонидович (1880-1918) — органист, брат Л. Л. Сабанеева

Сабанеев, Иван Васильевич (1770-1829) — генерал, предок Л. Л. Сабанеева

Сабанеев, Леонид Павлович (1844-1898) — зоолог и путешественник, отец Л. Л. Сабанеева

Сабанеева (урожд. Дельсаль), Юлия Ивановна — мать Л. Л. Сабанеева

Сакулин, Павел Никитич (1868-1930) — филолог, ректор Московского университета

Саминский, Лазарь Семенович (1882-1959) — композитор, один из основоположников «еврейской национальной школы»; жил в США

Сафонов, Василий Ильич (1854-1918) — пианист, дирижер, музыкальный деятель
Сахновский, Юрий Сергеевич (1866-1930) — композитор, дирижер и музыкальный критик

Сац, Илья Александрович (1875-1912) — композитор, автор музыки к спектаклям МХГ

Свободин, В. П. — известный в Москве чтец и рассказчик
Святополк-Мирский, Петр Дмитриевич (1957-1914) — политический деятель, министр внутренних дел
Северянин, Игорь (Лотарев, Игорь Васильевич; 1887-1940) — поэт; с 1918 г. в эмиграции
Семенов-Тянь-Шаньский, Петр Петрович (1827-1914) — географ, статистик и общественный деятель

Сергей Александрович (1857-1905) — великий князь
Сережников, Виктор Константинович (1874-1944) — философ, основатель Государственного института слова

Серов, Александр Николаевич (1820-1871) — композитор, музыкальный критик
Сибелиус, Ян (1865-1957) — финский композитор
Скрябин, Александр Николаевич (1872-1915) — композитор, пианист
Скрябина, Вера Ивановна (1875-1920) — пианистка, первая жена А. Н. Скрябина
Смоленский, Степан Васильевич (1848-1909) — музыковед, палеограф и хоровой дирижер, директор Синодального училища

Собинов, Леонид Витальевич (1872-1934) — певец
Соколов, В. Д. — брат Н. Д. Соколова
Соколов, Николай Дмитриевич (1870-1928) — адвокат, деятель Февральской революции 1917 г.
Соловьев, Владимир Сергеевич (1853-1900) — религиозный философ, поэт, публицист

Соловьев, Рафаил Михайлович — племянник В. С. Соловьева
Сологуб (Тетерников), Федор Кузьмич (1863-1927) — поэт, писатель
Сталин, Иосиф Виссарионович (1879-1953)
Стасов, Владимир Васильевич (1824—1906) — художественный и музыкальный критик

Стасова, Елена Дмитриевна (1873-1966) — советский партийный и государственный деятель
Станчинский, Алексей Владимирович (1888-1914) — композитор, ученик С. И. Танеева

Степун, Федор Августович (1884-1965) — религиозный философ, историк и литературный критик; с 1922 г. жил в эмиграции
Стравинский, Игорь Федорович (1882-1971) — композитор
Сук, Вячеслав Иванович (1861-1933) — дирижер и композитор чешского происхождения; с 1880 г. жил в России
Сук, Йозеф (1879-1935) — скрипач, член «Чешского квартета»
Сухотина-Толстая, Татьяна Львовна (1864-1950) — художница, дочь Л. Н. Толстого
Танеев, Александр Сергеевич (1857-1918) — государственный деятель, музыкант-любитель, дядя С. И. Танеева

Танеев, Владимир Иванович (1840-1920) — юрист, брат С. И. Танеева
Танеев, Сергей Иванович (1856-1915) — композитор, пианист, педагог
Танеев, Павел Владимирович (1878-1961) — ботаник, сын В. И. Танеева
Толстая (урожд. Берс), Софья Андреевна (1842-1919) — жена Л. Н. Толстого
Толстой, Илья Львович (1866-1933) — сын Л. Н. Толстого
Толстой, Лев Николаевич (1828-1910) — писатель
Толстой, Сергей Львович (1863-1947) — музыкант, сын Л. Н. Толстого
Требинский, Аркадий — русский композитор, жил в эмиграции
Троцкий, Лев Давыдович (1879-1940) — революционный деятель
Трояновский, Иван Иванович (1855-1928) — врач, коллекционер
Трубецкой, Сергей Николаевич (1862-1905) — религиозный философ, публицист, общественный деятель

Трубецкой, П. Н. — московский предводитель дворянства, сводный брат С. Н. Трубецкого

Тургенев, Иван Сергеевич (1818-1883) — писатель
Туркин, Никандр Васильевич (1863-1919) — журналист

Туркин, Николай Васильевич — редактор-издатель (совместно с Л. П. Сабанеевым) журнала «Природа и охота», друг семьи Сабанеевых

Тухачевский, Михаил Николаевич (1893-1937) — советский военачальник

Тютчев, Федор Иванович (1803-1873) — поэт

Ульянова, Мария Ильинична (1878-1937) — советский партийный деятель

Умов, Николай Алексеевич (1848-1915) — физик, профессор Московского университета — 18

Ушков, А. К. — предприниматель

Ушковы — владельцы крупной чаеоторговой фирмы, меценаты и благотворители

Фемистокл (ок. 525 - ок. 460 до н. э.) — древнегреческий полководец

Ферсман, Александр Евгеньевич (1883-1945) — геохимик и минералог, академик

Фет, Афанасий Афанасиевич (1820-1892) — поэт

Фигнер, Вера Николаевна (1852-1945) — деятель революционного движения

Фидлер, Иван Иванович — директор гимназии в Москве на Чистых Прудах

Фильд, Джон (1782-1837) — ирландский композитор и пианист; с 1802 г. жил в России

Фитингоф (Фитингоф-Шель), *Борис Александрович* (1829-1901) — композитор

Флоренский, Павел Александрович (1882-1937) — философ и богослов, занимался также физикой, математикой, историей искусств и филологией

Фриче, Владимир Максимович (1870-1929) — литературовед и искусствовед

Хаба, Алоис (1893-1973) — чешский композитор и теоретик, один из ведущих представителей музыкального авангарда

Халатов, Арташес Багирович (1894-1938) — партийный и государственный деятель

Хандошкин, Иван Евстафьевич (1747-1804) — скрипач, композитор и педагог

Ханжонков, Александр Алексеевич (1877-1945) — кинодеятель, организатор и руководитель первой русской киностудии

Хачатурян, Арам Ильич (1903-1978) — композитор

Хиндемит, Пауль (1895-1963) — немецкий композитор, альтист, музыкальный теоретик

Холден, Энтони — автор биографии П. И. Чайковского

Холодная, Вера Васильевна (1893-1919) — киноактриса

Хрущев, Никита Сергеевич (1894-1971)

Худяков, Николай Николаевич (1866-1927) — микробиолог и физиолог растений, профессор Московской сельскохозяйственной академии

Чайковский, Анатолий Ильич (1850-1915) — тайный советник, сенатор, брат П. И. Чайковского

Чайковский, Ипполит Ильич (1843-1927) — брат П. И. Чайковского; служил в русском торговом флоте

Чайковский, Модест Ильич (1850-1916) — драматург, либреттист, брат П. И. Чайковского

Чайковский, Петр Ильич (1840-1893), композитор

Черепнин, Александр Николаевич (1899-1977) — композитор, пианист, музыкальный критик, сын Н. Н. Черепнина; с 1921 г. жил во Франции

Черепнин, Николай Николаевич (1873-1945) — композитор, дирижер, педагог; с 1921 г. жил во Франции

Чехов, Антон Павлович (1860-1904) — писатель

Чижова, Пелагея Васильевна (1825-1910) — няня С. И. Танеева

Членов — сын врача, секретарь парижского полпредства

Чюрленис, Микалоюс Константинас (1875-1911) — литовский композитор, художник

Шаляпин, Федор Иванович (1873-1938) — певец

Шамье — русский композитор; жил в эмиграции

Шёнберг, Арнольд (1874-1951) — австрийский композитор, теоретик и педагог

Шереметев, Сергей Дмитриевич, граф (1844-1918) — русский политический деятель и историк

Шестакова, Людмила Ивановна (1816-1906) — музыкальный деятель, сестра М. И. Глинки

Шестов, Лев Исаакович (1866-1938) — философ, литератор; с 1920 г. в эмиграции

Шлёцер, Павел Юльевич (ок. 1840-1898) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории

Шлёцер, Татьяна Федоровна (1883-1922) — вторая жена А. Н. Скрябина

Шмидт, Отто Юльевич (1891-1956) — ученый, советский государственный деятель
Шмитт, Флоран (1870-1958) — французский композитор, музыкальный критик, музыкально-общественный деятель
Шопен, Фредерик (1810-1849) — композитор, пианист
Шор, Давид Соломонович (1869-1942) — пианист, музыкальный деятель; с 1927 г. жил в Палестине
Шостакович, Дмитрий Дмитриевич (1906-1975)—композитор, пианист
Шостаковский, Петр Адамович (1851-1917) — пианист, дирижер, и музыкальный деятель, основатель и директор Московского филармонического училища
Штайн, Рихард (1882-1942) — немецкий композитор, один из основоположников четвертитоновой музыки
Штраус, Иоганн (сын) (1825-1899) — композитор, скрипач и дирижер; на протяжении многих лет руководил летними концертными сезонами в Павловске
Штраус. Рихард (1864-1949) — немецкий композитор и дирижер
Штример, Иосиф Яковлевич (1881-1962) — композитор, ученик. Римского-Корсакова; после революции жил за рубежом
Шуберт, Франц (1797-1828) — австрийский композитор
Шуман, Роберт (1810-1856) — немецкий композитор
Эдисон, Томас Алва (1847-1931) — американский изобретатель и предприниматель
Эйнштейн, Альберт (1879-1952) — немецкий физик-теоретик
Энгель, Юлий Дмитриевич (1869-1927) — музыкальный критик, композитор, общественный деятель
Эроросий, Анатолий Александрович (1851-1897) — дирижер, пианист, детский музыкальный педагог
Эрмансдёрфер, Макс (1848-1905) — немецкий дирижер
Юргенсоны — владельцы крупнейшей в дореволюционной России нотоиздательской фирмы
Юферов, Сергей Владимирович (1865-?) — композитор, после революции жил в эмиграции
Юхансон, Бенгт Виктор (1914-1989) — шведский композитор
Якупов, Георгий Богданович (1884-1928) — художник, представитель русского художественного авангарда
Ястребцев, Василий Васильевич (1866-1934) — банковский служащий, музыкальный писатель

Содержание

Т. Масловская. Л. Л. Сабанеев о прошлом (Вместо предисловия)

«Я ВОЗЫМЕЛ ИДЕЮ НАПИСАТЬ ВОСПОМИНАНИЯ...» «С какого пункта "начинать"»

Воспоминания московского старожила

О РУССКОЙ МУЗЫКЕ И МУЗЫКАНТАХ

М. И. Глинка

«Жизнь за царя»

Роберт Шуман и русская музыка

Из моих личных воспоминаний об Антоне Григорьевиче Рубинштейне

П. И. Чайковский.

Чайковский и Александр III

А. П. Бородин

О Мусоргском

О Римском-Корсакове

А. Станчинский

Скрябин-мыслитель

Рахманинов и Скрябин

Из воспоминаний о Рахманинове. Правда и «мифы»

С. В. Рахманинов

Н. К. Метнер

О Гречанинове
Сергей Прокофьев
Игорь Стравинский
О Шаляпине

ИЗ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОШЛОГО

Старый русский музыкальный мир
Абиссинский маэстро Александр Лазарев
В. Сафонов
Детский оркестр А. Эрарского
Первый фонограф

О ПИСАТЕЛЯХ И ПОЭТАХ

Толстой в музыкальном мире
«Декаденты»

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Балтрушайтис
Вячеслав Иванов
Владимир Соловьев
О священнике Павле Флоренском

МОИ ВСТРЕЧИ

Чудаки
Сын Рихарда Вагнера и внук Франца Листа

МОСКОВСКИЕ АРТИСТИЧЕСКИЕ КЛУБЫ

Клуб «Алатр»
«Литературный кружок»
Гимназическая революция
Айседора Дункан в Советской России
Тухачевский реальный и Тухачевский мифический
В санатории «Узкое»

MISCELLANEA

Письма о музыке
Мысли о музыке. Немного музыкальной социологии
Музыкальное творчество в эмиграции
Золотое сечение в природе, в искусстве и в жизни человека

Приложения

В. Л. Сабанеева-Ланская. Леонид Сабанеев (1881-1968)

Л. Л. Сабанеев. На смерть брата

Письмо С. Рахманинова Л. Сабанееву

Список трудов Л. Л. Сабанеева

КОММЕНТАРИИ

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ