

ФЕДЕРАЛЬНАЯ АРХИВНАЯ СЛУЖБА РОССИИ  
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ  
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

# ВСТРЕЧИ С ПРОШЛЫМ

---

ВЫПУСК 10

---



Москва  
РОССПЭН  
2004

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)  
проект № 02-04-16230

**Редколлегия:**

И.И.Аброскина, к.и.н. Е.В.Бронникова (отв. составитель),  
к.ф.н. Н.Б.Волкова, д.и.н. Т.М.Горяева,  
Т.Л.Латыпова (отв. составитель)

**В 84      Встречи с прошлым: Сборник материалов Рос-**  
сийского государственного архива литературы и искус-  
ства. Вып. 10. — М.: «Российская политическая энцикло-  
педия» (РОССПЭН), 2004. — 768 с., ил.

В 10-й выпуск сборника «Встречи с прошлым» вошли впервые публикуемые материалы из фондов РГАЛИ по истории отечественной культуры. Это переписка А.А.Баратынского с великим князем Павлом Петровичем и с родителями, «Воспоминания о Москве» Н.П.Розанова, переписка братьев Васнецовых, воспоминания художницы Е.К.Маковской, воспоминания С.Н.Дурылина «В зале консерватории», отрывок из воспоминаний историка искусств Н.А.Еленева о встрече в Крыму императора Николая II, документальная биография руководителя оркестра русских народных инструментов в Англии Н.А.Медведева, воспоминания Ж.Бонер об актере М.А.Чехове, воспоминания о первых годах существования журнала «Воля России» В.Б.Сосинского, письма к философу Н.А.Бердяеву, неопубликованный очерк В.Т.Шаламова, эссе клоуна-мима Л.Г.Енгибарова. В выпуск вошли обзоры материалов А.С.Пушкина в РГАЛИ; обзоры фондов: начальника Военного управления в правительстве Юга России, личного посланника П.Н.Врангеля в Болгарии, поэта-самоучки В.Е.Вязьмитинова и мецената, писателя-графомана А.П.Бурова; обзор документов по истории создания литературных группировок 1920-х — нач. 1930-х гг.

Книга иллюстрирована редкими архивными фотографиями.

© Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), 2004.

© «Российская политическая энциклопедия», 2004.



В СБОРНИКЕ «ВСТРЕЧИ  
С ПРОШЛЫМ» — ИСТОРИЯ,  
ЛИТЕРАТУРА, ТЕАТР, МУЗЫКА,  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО,  
ЖУРНАЛИСТИКА, МЕМУАРЫ,  
ПЕРЕПИСКА.  
ВОТ ИМЕНА ТЕХ,  
О КОМ ПОЙДЕТ РЕЧЬ:

А.А.БАРАТЫНСКИЙ

Н.А. и Л.Ю.БЕРДЯЕВЫ

И.А.БУНИН

А.П.БУРОВ

Ап.М. и В.М.ВАСНЕЦОВЫ

В.Е.ВЯЗЬМИТИНОВ

М.ГОРЬКИЙ

С.Н.ДУРЫЛИН

Н.А.ЕЛЕНЕВ

Л.Г.ЕНГИБАРОВ

А.Я.ЗАКУШНЯК

Б.В.ЗАХОДЕР

Е.А.ИЗВОЛЬСКАЯ

М.А.КАЛЛАШ

Е.Д.КУСКОВА

А.В.ЛУНАЧАРСКИЙ

Е.К.МАКОВСКАЯ

Н.А.МЕДВЕДЕВ

А.В.ОБОЛЕНСКАЯ

ПАВЕЛ I

Б.А.ПИЛЬНЯК

А.С.ПУШКИН

А.М.РЕМИЗОВ

Н.П.РОЗАНОВ

И.П.РОМАНОВА

М.В.САБАШНИКОВА

А.С.СЕРАФИМОВИЧ

Б.А.СЛУЦКИЙ

В.Б.СОСИНСКИЙ

Н.А.ТЭФФИ

А.В.ТЫРКОВА-ВИЛЬЯМС

А.А.ФАДЕЕВ

МИХ.ЧЕХОВ

В.Т.ШАЛАМОВ

адресъ въ послѣдствіи

С. Дрмун

Мердеевъ

Куманай Елена

Nicolas Berniceff.

А. Екисбухъ

Ив. Бушну

А. Заур

Буров

Фрэнс Зандер

Ан. Васильевъ

М. Каманъ

В. Вейну

Ев. Купцова - Купцова

В. В. 36 мѣтчиковъ

А. Суровъ

И. Горбухи

Ев. К. А. Александр.

К. А. Мухомов. А. Серафимович

А. Александров. Борис Сушков

Навек? В. Смирнов

Сам. Пустов. А. Мухомов

А. Мухомов. Трапеза

А. Мухомов. Антараз

А. Мухомов

Алекс. Суков.

Н. Н. Романов

Кн. Ирина Павловна

В. Угланов

М. Сабанкина

---

**ПУБЛИКАЦИИ  
И  
СООБЩЕНИЯ**

---

## СЕРГЕЙ ДУРЫЛИН В ЗАЛЕ КОНСЕРВАТОРИИ (из воспоминаний)

*Публикация М.А.Рашковской*

Сергей Николаевич Дурылин (1886–1954) – писатель, искусствовед, этнограф, историк литературы и театра. Многосторонние творческие и духовные интересы позволили ему стать поистине универсальной фигурой в сфере гуманитарного знания и истории культуры. Своими университетами он называл Третьяковскую галерею, Малый и Художественный театры, Румянцевскую библиотеку. Именно усердные занятия в этих «университетах» сделали его многогранным исследователем истории русской культуры. Московскую консерваторию к числу своих университетов он не причислял. Но музыка, как и литература, живопись и театр, с юности была полноправным спутником его жизни. Недаром в воспоминаниях о консерватории он сравнивает радость от посещения симфонических собраний с тем «блаженством», которое получал от спектаклей Малого театра с участием прославленных его актеров М.Н.Ермоловой, О.О.Садовской, А.П.Ленского. К слову сказать, всем троим позднее он посвятил немало статей, публикаций, книг.

Дурылин не был специалистом-музыковедом. Однако размышления о музыке составляли неотъемлемую часть его творчества. В 1908–1909 гг. он собирал материалы для книги о Н.А.Римском-Корсакове. Книга не была написана, но, возможно, именно размышления о любимом композиторе пробудили интерес Дурылина к легенде о Китеже и ее бытованию в современном народном сознании. В результате появился один из самых интересных и поэтичных его очерков «Церковь невидимого града». В 1913 г. он издал брошюру «Рихард Вагнер и Россия». Разумеется,

это не специальный музыковедческий труд, а культурно-философское эссе, отразившее увлечение Вагнером, характерное для московской интеллигенции, близкой Религиозно-философскому обществу памяти Вл.Соловьева и издательству «Путь».

Дурылин поддерживал знакомство с братьями Метнерами – композитором Николаем Карловичем и его братом, философом, литератором и музыкальным критиком Эмилием Карловичем, с семьей музыкантов Гедике. О некоторых из них он вспомнит в своих записках о Москве. Близким другом Дурылина на многие годы стал ученик Николая Метнера композитор и пианист Пантелеймон Васильев.

В 1930-е – 1940-е гг. в Болшевском доме Сергея Николаевича бывают А.Ф.Гедике, Ю.С.Бирюков, К.Г.Держинская, П.М.Норцов, Н.А.Обухова.

Воспоминания о Московской консерватории были написаны в 1940 г. Они посвящены музыкальным впечатлениям, испытанным в молодости на галерее Большого зала консерватории, композиторам, исполнителям, знаменитым критикам и знаменитым или примечательным слушателям, которые прошли перед взором мемуариста. Первые исполнения «Божественной симфонии» и «Поэмы экстаза» Скрябина и реакция на них публики, Танеев и Рахманинов как пианисты, выразительные портреты замечательных скрипачей Э.Изаи, Л.Капэ и А.Бродского, педагоги-подвижники: от почтенного И.В.Гржимали до всеми забытых полунищих учителей музыки, выбиравшихся в Консерваторию послушать Девятую симфонию Бетховена, – проходят перед читателем воспоминаний. Интересны беглые зарисовки постоянных посетителей симфонических собраний: философа Льва Лопатина, писателя Петра Боборыкина, поэта Андрея Белого (а вот Валерия Брюсова никогда не встречали на симфонических концертах), Софьи Андреевны Толстой. Особенно теплые слова находит автор для посетителей стоячей галерки Большого зала, на месте которой расположен современный 2-й амфитеатр. Именно здесь больше всего было подлинных ценителей и самоотверженных слушателей, готовых выстоять длинные концерты и выпросить у скупых на бисирование музыкантов дополнительные пьесы, арии, номера. Одному из них, рано умершему другу юности Всеволоду Владимировичу Разевигу, и посвятил Дурылин эти воспоминания.

И еще об одном своем давнем друге вспомнил здесь Дурыйлин – о Борисе Пастернаке. Дружба с Пастернаком, начавшаяся в 1908 г., всегда была важна для него. Неудивительно, что Пастернак появляется в эпизодах, связанных с именем Скрябина – в те времена кумира будущего поэта.

Конечно, записки о консерватории не претендуют на профессиональный разбор композиторского мастерства и исполнительской техники музыкантов, упоминающихся на ее страницах. Но зоркость и глубина историко-культурной интуиции, умение через многие годы донести до читателя свежесть впечатлений убеждают в достоверности нарисованных на этих страницах картин. Эти воспоминания – дань благодарной памяти мемуариста Московской консерватории и музыкантам, игравшим в ее зале.

При написании воспоминаний Сергей Николаевич опирался не только на свою память, но и на сохраненные в его архиве программы, афиши, пометки в записных книжках, которые вел на протяжении многих лет. Имена, даты, списки исполнителей, какие-то, пусть и мелкие, подробности биографий упоминаемых лиц придают дополнительный интерес и убедительность этому тексту.

Публикуемые воспоминания хранятся в фонде С.Н. Дурыйлина (Ф. 2980. Оп. 2. Ед. хр. 235). Текст публикуется по авторизованной машинописи. При передаче текста сохранялось своеобразие пунктуации автора.

### *Памяти Всеволода Владимировича Разевига*

#### 1

Галерея Большого зала консерватории.

Она уже не существует в том виде, в каком существовала тридцать-сорок лет назад. *Тогда* – в те далекие годы – мы стояли в ней; в ней не было совсем сидячих мест, если не считать, что, настоявшись до усталости, мы могли сесть *на пол*. *Теперь* во 2-ом амфитеатре, вобравшем в себя галерею, – сплошь сидячие места. *Тогда* надо было приходиться на галерею как можно раньше, как только отопрут Большой зал, чтобы проникнуть на галерею одним из первых и занять место у барьера: прислонившись к нему, опершись руками, можно было удобнее слушать концерт; чуть опоздаешь, придется стоять позади счастливых, опершихся на барьер, а за тобой будут *стоять* еще большие несчастливцы в

третьем, четвертом ряду, — и все, по мере усталости или, наоборот, по мере увлечения концертом, [будут] напирать на тебя, чтобы хоть одним глазком взглянуть, как Изаи<sup>1</sup> водит смычком или как с умным спокойствием взмахивает дирижерской палочкой А.К.Глазунов, дирижируя своей новой симфонией. *Теперь* лица, взявшие билет на бывшую галерею, приходят на свои места, как все прочие слушатели: билет обеспечивает нумерованное место. Тогда вся галерея была без всяких мест и без всяких номеров. Все были равны — или, если угодно, всем было равно неудобно стоять на ногах часа три. В антрактах, когда сидячие слушатели партера и двух амфитеатров *прогуливались* в фойе, нас, галерейщиков, тянуло *посидеть* на очень гладком, но достаточно пыльном полу галереи. Но... мы все-таки не сидели, а спускались в фойе. Зачем? — о том речь впереди.

Итак, старая галерея была тесна, узка, неудобна.

Но с какой теплою благодарностью взираю я теперь, сидя в партере, на эту бывшую галерею! — с такой же благодарностью, как на еще более тесную галерку Малого театра. На галерее было тесно, — но это же и было хорошо для нас, тогдашней молодежи: мы проникали туда почти в неограниченном количестве и за самую ничтожную плату: абонемент на стоячие места в галерею стоил всего 5 рублей за десять симфонических собраний, — выходит, за полтинник в вечер, — мы могли слушать Танеева, Рахманинова, Скрябина, Изаи, Иосифа Гофмана<sup>2</sup>, Шаляпина, Собинова<sup>3</sup>. Но не это главное: за этот полтинник мы внимали звукам 9-й симфонии, мы слушали «Фантастическую симфонию» Берлиоза под дирижерством лучшего ее исполнителя Эдуара Колонна<sup>4</sup>, мы отдавались власти Вагнера, знакомясь с целыми актами его «Тристана и Изольды» и «Парсифаля», никогда (это никогда продолжается и доселе) не исполнявшихся в Москве на оперной сцене. И все за этот же полтинник мы слушали *первые* исполнения *новых* симфонических сочинений Глазунова, Рахманинова, Гедике<sup>5</sup> под управлением самих авторов. Не исчислить всех блаженств, которые получали мы там, на пыльной галерее консерваторского зала.

Повторяю: сравнить с ними можно было только театральные блаженства, получаемые на такой же галерее Малого театра (Ермолова в «Кориолане» или «Марии Стюарт», Садовская в комедиях Островского, А.П.Ленский в «Горе от ума»!).

Симфонические собрания начинались в 9 час. вечера. К этому часу к подъезду Консерватории подъезжали извозчики на резиновых шинах, из карет высаживались дамы в высоких вязаных капорах, тихо подкрадывались редкие тогда автомобили. Но галерея заполнена была уже за четверть часа до начала. Она почти в полном составе имела честь слушать каждый раз настраиванье инструментов симфонического оркестра.

Кого не бывало на галерее!

Я бы мог назвать много видных имен музыкантов, актеров, художников, поэтов, критиков, ученых, которые в былые дни теснились на галерее и тихо переговаривались между собою или изучали программу в ожидании, пока первый замах дирижерской палочки водворит тишину в зале.

Я помню лица, наружность многих из тех, кого я до сих пор не знаю и никогда, конечно, не узнаю по имени, но про которых я хорошо знал: вот этот старик, с белой острой бородой и усами наподобие Густава Адольфа<sup>6</sup>, закрывая рукой лицо, тихо и стыдливо плачет, когда исполняют Бетховена; как бы долго ни длился концерт, он никогда не позволит себе присесть на пол: он слушает музыку стоя; но однажды я с удивлением увидел, что он отошел от барьера и усталое, по-стариковски, сел на пол и, видимо, не слушал того, что исполнял оркестр, а исполняли какую-то фанфарно-шумливую вещь Рихарда Штрауса. Я стал наблюдать за стариком с бородой Густава Адольфа и заметил, что он *сидит*, когда играют новых немцев: Р.Штрауса, Регера<sup>7</sup>, Малера – и стройно стоит, когда исполняют Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта. После я узнал, что этот старик был учитель немецкого языка в какой-то частной гимназии или пансионе. Вот этот студент в сильно поношенной тужурке всегда просит взглянуть на программу; у него нет лишнего гривенника купить ее при входе (сбор за программы шел в пользу недостаточных учеников Консерватории), но, когда после окончания концерта он заметит брошенную на полу программу, он поднимает ее, бережно складывает и уносит с собой как реликвию; я так привык к этому студенту, что знаю, что он химик (от его тужурки веет кисловатым запахом лаборатории), я знаю, что в нескольких местах его серая тужурка прожжена какой-то ядовитой смесью, но я знаю также, что он страстный любитель Чайковского. Он слу-

шает «Франческу да Римини», весь подавшись вперед над барьером галереи, чтобы раньше всех уловить печально-сладкие звуки великой симфонической поэмы; однажды он, ни с того ни с сего, сказал мне: «Я слышал, что в следующем собрании симфонию Брамса хотят заменить “Зимними грезами”»<sup>8</sup>; я знал, хотя не знаком с ним, что это было бы для него счастьем, и я сочувственно отозвался: «Да, и я слышал это», хотя я ничего не слышал.

Я вспоминаю одного своего товарища по гимназии. Он теперь профессор физики. Он и в гимназии, и в университете был привержен к физике и ни к каким искусствам, ни к театру, ни к живописи, ни к поэзии не чувствовал ни малейшего влечения. Когда в гимназии ему приходилось отвечать что-нибудь о Пушкине, он говорил о нем с куда меньшим оживлением, чем о Торричеллиевой пустоте<sup>9</sup>. Но этот же человек неизменно в течение многих лет занимал «свое место» у барьера галереи и с полным молчалием отдавался музыке: час, два, три он мог стоять неподвижно, весь погруженный в нее. Когда замирал последний звук последнего *bis*'а, он молча пожимал мне руку и, не проронив ни слова, удалялся, унося с собою, — я это знал, — скорбь Чайковского или молитву Баха.

Я знал другого близкого мне человека, студента филологического факультета, который дома изучал Канта, Гегеля, Шопенгауэра, был оставлен в университете по кафедре философии, но лучшие свои философические раздумья почерпал там, на пыльной галерее, у Баха, Бетховена, Шуберта, Шумана; к ним присоединял он нашего Бородина, норвежского Грига, — но Р.Штрауса, Регера, Брукнера<sup>10</sup> не выносил еще суровее, чем старик — Густав Адольф, и перед исполнением какой-нибудь «Смерти и просветления» Штрауса<sup>11</sup> ворчливо бормотал себе под нос: «Стыд и помрачение», — и стремительно исчезал с галереи.

Помню старушку в черном пенсне в клетчатой шотландской юбке, худую и томимую застарелым кашлем. Это был ее бич: он мешал ей слушать музыку, и у нее на кашельный случай были запасены какие-то пахучие леденцы табачного цвета; иногда она угощала ими своего соседа; мы, молодежь, предполагали, что она — устаревшая учительница музыки, и всегда уступали ей лучшее место у барьера. Она учтиво произносила: «Благодарствуйте», — и, слушая музыку, заменяла пенсне лорнетом. Мы знали, на кого она смотрит: на барельеф Николая Рубинштей-

на<sup>12</sup>, высящийся над эстрадой. Иногда она переводила лорнет на живописный портрет Антона Рубинштейна<sup>13</sup>, но тотчас вновь наводила на Николая. Иногда она что-то шептала про себя, то сочувственно, то возмущенно. Однажды ей сделалось дурно от галерейной тесноты и духоты и мне пришлось проводить ее в буфет, чтобы достать воды. Я предложил ей выпить чаю. И тут она мне рассказала, что она была ученицей Николая Рубинштейна и, когда слушает симфонии, которыми он некогда дирижировал, ей все кажется, что он уехал куда-то концерттировать и лишь временно заменен случайным дирижером.

Я бы мог так долго вспоминать лицо за лицом, старое за молодым, измученное жизнью и ею ласково обогретое, — и я, конечно, не перебрал бы и сотой доли тех, кто теснился тогда на душевной и тесной галерее.

Я помню, как однажды я пропустил одно из симфонических собраний, и постоянный мой сосед по барьеру, румяный старик, служивший в городской управе, участливо спросил меня, не был ли я болен, что пропустил такой прекрасный концерт: исполняли бетховенскую «Пасторальную» симфонию. Я признался, что был в театре. «Променять Бетховена на лицедеев!» — укоризненно покачал головой старик и отвернулся от меня. Он даже не заинтересовался узнать, в *каком* театре я был; для него преступлением было всякое предпочтение кого бы то ни было Бетховену.

Я перебираю в памяти давние встречи, горячие споры на галерее между «классиками» и «импрессионистами», между глубокими приверженцами Чайковского и страстными (хотя и малочисленными тогда) сторонниками Скрябина; я вспоминаю упорные дебаты о том, кто выше из дирижеров: Никиш<sup>14</sup> или Вейнгартнер<sup>15</sup>, — я припоминаю горячие слова, радостные восклицания, летучие эпиграммы, зарождавшиеся на высоте галереи, — и мне кажется теперь, что на галерее была чудесная, молодая и старая публика, чуткая, восприимчивая, отзывчивая. Я даже склонен думать, что эта публика галереи была в основном своем составе лучше той публики, которая занимала партер. И у меня есть на это неоспоримое доказательство. Оно заключается в том, с чего я начал, — в самом устройстве галереи. Чтобы выдержать тесноту и духоту этого великого стояния на ногах в течение добрых трех часов, чтобы сохранить в это время всю свежесть слуха, всю

благодарную радость восприятия музыки, необходимо обладать большой любовью к ней и еще большей жадой — питать эту любовь новыми и новыми восторгами музыкальных радостей.

Я теперь думаю, что звуки Бетховена или Чайковского, медленнее всего достигавшие галереи, нигде так глубоко и благодарно не воспринимались, как там, где их все слушали стоя.

## 2

Программа симфонического собрания обычно состояла не меньше, чем из четырех-пяти номеров. Первой исполнялась всегда симфония, в редких случаях предшествуемая увертюрой или каким-нибудь другим небольшим симфоническим произведением. Затем следовал антракт. Во втором отделении исполнялось второе значительное симфоническое произведение (симфоническая поэма, фантазия, сюита), затем выступал солист, и собрание заканчивалось небольшим, более легким симфоническим произведением\*.

Тогда еще в театрах не был оставлен старый обычай давать в начале спектакля маленькую пьеску «для съезда», а в конце — маленькую же пьеску «для разъезда». Этот барский обычай «съезжаться» на спектакли во время первой пьески и «разъезжаться» во время второй исчезал туго. Еще в 1896 году бенефис М.Н.Ермоловой начался пьесой для съезда «Елка», а кончился водевилем «Троеженец». В иных симфонических собраниях — в особенности, когда выступал знаменитый солист, — держались того же порядка: «для съезда» исполняли какую-нибудь увертюру (напр[имер], «Федру» Массне или «Рюи Блаз» Мендельсона), к которой опаздывала половина партера и четверть 1-го амфитеатра (но отнюдь не галерея), а для «разъезда» исполняли какой-нибудь марш или, увы, — «Арагонскую хоту» Глинки, во время которой партер начинал «разъезжаться», а галерея наслаждалась звуками Глинки.

---

\* Вот типичная программа симфонического концерта, на этот раз сплошь состоявшего из новинок (1908 г.): 1. Ю.С.Сахновский. Симфония. 2. С.Н.Василенко. «Сад смерти». Симфоническая поэма. 3. Н.Н.Черепнин. Концерт для фортепиано с оркестром. 4. В.А.Золотарев. Увертюра-фантазия. (Прим. С.Н.Дурылина.)

В антракте галерея встречалась с партером.

Абонироваться на симфонические собрания в московском обществе считалось такой же неизбежностью, таким же признаком культурной благовоспитанности, как обладать абонементом в Большой театр, как посещать все премьеры Малого и Художественного театров. В симфонических собраниях бывала так называемая «вся Москва» — стародворянская, новобуржуазная, художественная, литературная, артистическая. В антракте эта «вся Москва» переполняла фойе, курилку и буфет. И было интересно следить за человеческой пестрядью «одежд и лиц, племен, наречий, состояний».

Вот член дирекции Московского отделения Императорского Русского музыкального общества, высокий, худой старик А.П.Чижов, к музыке имеющий такое же касательство, как к философии Конфуция, на правах «хозяина» что-то изъясняет даме-патронессе в бриллиантах; дама обмахивается веером и с наигранным «сентиментом» подает реплику одному из «хозяев» симфонического собрания: «Ах, чудесно! Это *allegro*<sup>16</sup> божественно! Но Брамс — это ужасно, — простите меня. Я всегда сплю. То ли дело Обер<sup>17</sup>! Почему у нас не исполняют Обера?»

Вот целый цветник девиц, дам, *grandes dames* и старух в черных кружевах. Им все равно, кого исполняют: они умеют кушать шоколадные пастилки и дремать во время симфонии; но сегодня поет Собинов, и они тают в предварительном восторге, в сопроводительном восхищении и в заключительном обожании чудесного тенора.

Но и они — кто-то из них ловит того же Чиждова и жалуется: «Это вы заставили Леонида Витальевича петь этого ужасного Мейстерзингера?» Чижов отмахивается обеими руками: он не виноват, что тонкий мастер пения, взыскательный художник, великолепно спел в собрании песню Вальтера из «Нюрнбергских мейстерзингеров»<sup>18</sup>. А дамы требуют каватину Фауста! «Думку» из «Гальки»<sup>19</sup>! Песенку из «Риголетто»! — все то, что Собинову набило оскоми-ну в опере.

Вот пара за парой проходят посетители собраний, говоря словами Гоголя — «несколько беззаботные насчет *музыки*». Таких множество! Они бывают всюду: на вернисажах, премьерах, бегах, скачках, велосипедных гонках, лекциях, ученых диспутах, волчьих садках, благотворительных базарах, — всюду, куда их загоняет мода,

праздность, скука и привычка все делать, «как все». Из их фланирующей толпы доносились иногда чудовищные курьезы.

Помню, однажды до нас, «галерейщиков», донеслось сочное замечание какого-то сильно нафабренного адъютанта, обращенное к его воздушной спутнице: «Римский-Корсаков оттого написал “Садко”, что был морской офицер!» Мой спутник, ученик Консерватории, заметил мне на ухо: «Этот господин верно был адъютантом морского царя». Если вспомнить, что морской царь в опере «Садко» изображается непроходимо глупым, то замечание моего спутника было дерзко и, дойди до слуха нафабренного знатока биографии Римского-Корсакова, оно могло бы привести к большим неприятностям. В те времена, случалось, господа офицеры без всякого предупреждения «рубил» таких, не угодивших им штатских.

В другой раз, помню, такое же авторитетное замечание господина в смокинге. Художественный театр собиравался ставить в то время драматическую поэму Ибсена «Пер Гюнт», прославленную музыкой Эдварда Грига. Господин в смокинге сообщил своей даме много театрально-музыкальных новостей – и между прочим сообщил, что Художественный театр *заказал* Григу музыку к «Пер Гюнту» и что отрывок из этой заказанной музыки уже исполнялся в симфоническом собрании; дама благосклонно кивала головой: «Я очень рада. Этот бедный Сац<sup>20</sup> умер, – его “Синяя птица” – прелесть, и музыку заказали Григу».

Я не выдержал и расхохотался. Господин строго посмотрел на меня.

Вспоминается еще один всплеск бессмертной пошлости людской.

Пожилая дама, «неприятная во всех отношениях», доказывала даме «неприятной еще не во всех отношениях»<sup>21</sup>, что Чайковский похож на лавро-вишневые капли: он успокаивает ее нервы, а Вагнер, наоборот, как две капли схож с нашатырным спиртом: им легко отравиться.

Все это было нам тогда смешно, но еще нисколько «не было так грустно»<sup>22</sup>. Грусть пришла позже.

Мы спускались в антракте в фойе не за этим сором праздных отзывов и нелепых мнений.

Мы искали настоящих суждений о музыке – а искать их было у кого.

На симфонических собраниях бывала, кроме мнимой «всей Москвы», настоящая Москва, музыкальная, художественная, артистическая, та, которая действительно любила музыку.

Вот Софья Андреевна Толстая – графиня, жена Льва Николаевича, в черном шелковом платье, живой, ищущей кого-то походкой выходит из партера, – она действительно игдет и находит Сергея Ивановича Танеева. Почему-то мне кажется, что ей очень хочется, чтобы он повел ее под руку, но он упрямо и почтительно идет с нею рядом, но не под руку. Она с оживлением говорит что-то Танееву – должно быть, о музыке, – а он, как мне опять кажется, холодно и почтительно отвечает ей. Мне хочется слышать, что он отвечает, ведь разговор идет о музыке! Мы с приятелем вмешиваемся в толпу и идем за ними. Но, увы, нам больше и лучше слышно Софью Андреевну, чем Танеева. Его ответы глуховаты и немногословны.

Помню, однажды уловил я две фразы ее и его. Она призналась, что любит больше классическую музыку, чем Чайковского. А он ей ответил: «Чайковский – это уже классическая музыка». Она не без удивления помолчала, а затем что-то быстро заговорила, должно быть, защищаясь от Танеева.

Вот другая пара: дама средних лет в кофейных шелках и с нею П.Д.Боборыкин, знаменитый романист. На его голем розовом черепе отражаются, как в рефлекторе, электрические огни. Всем известно, что как каждый год бывает «первое января», так каждый год бывает новый роман Боборыкина в первой книге «Вестника Европы»; всем известно, что Пьер Бобо (так все почему-то звали семидесятилетнего старика) пишет обо всем, в том числе и о музыке. Было удивительно смотреть на его голый череп, золотые очки, безукоризненный смокинг и думать: «Боже мой, да ведь этот человек хорошо знал Тургенева, печатал в своем журнале первый роман Лескова, пил кофе с Доде и Золя и ругал Островского за “Лес»!» Музыку Боборыкин слушал замечательно. Он жевал ее. Мне довелось однажды сидеть с ним рядом в партере на утреннем историческом концерте, посвященном Вагнеру. Обняв обеими руками коленку, не спуская глаз с дирижера (им был молодой тогда С.Н.Василенко<sup>23</sup>), Боборыкин непрерывно жевал губами – и чем величественнее были звуки «Парсифаля» (исполнялась заключительная сцена 1-го акта), тем

оживленнее двигались небольшие колкие глазки Петра Дмитриевича, а главное, тем деятельнее жевал он губами. Так прожевал он всего Вагнера. Как истый европеец, он никогда не опаздывал к началу концерта. И не один задорный шутник с галереи, бывало, заметит: «Я сегодня опоздал. Вот уже светится Бобо». Голое темя Боборыкина одиноко светилось в партере розовым светом.

Полною противоположностью ему из постоянных посетителей концертов был Лев Михайлович Лопатин, известный философ, профессор Московского университета. Он всегда и всюду опаздывал. «Ну, симфония скоро кончится: Лопатин приехал», – это была верная примета. Чтобы удержать его от опозданий на лекции и диспуты, ему назначали вымышленные часы начала заседаний, на полчаса, на три четверти часа раньше, но он и тут ухитрялся опаздывать. Но раз усевшись в кресло, Лопатин удивительно умел отдаваться музыке и, случалось, засиживался долго по окончании программы. Его легко было слышать в антракте: он отдавался живо и непринужденно своим впечатлениям, беседуя с кем-нибудь из профессоров, актеров, музыкантов (все его знали) или студентов, которые его очень любили. Он был остроумен на свой страх и на особый лад.

Лопатин был человек добрейшей души. Однажды ему случилось присутствовать на экзамене по естественным наукам, которыми он мало интересовался. Какой-то студент, любитель музыки, экзаменуемый по зоологии, безнадежно проваливался. Чтобы выручить бедняка, Лопатин решил задать ему вопрос, на который бы ответить ему ничего не стоило. «Скажите, – обратился он к студенту, – как добывают шелк от шелковичных червей?» – «Их стригут!» – радостно ответил студент, представляя, вероятно, себе мохнатых бархатистых червячков в подмосковном саду. «Мудреное занятие!» – вздохнул Лопатин.

Вот таким же добряком был Лопатин и в своих суждениях о музыке, которую постигал глубоко. При нем негодовали, что заграничному дирижеру О.Недбалу<sup>24</sup> поручили исполнять ученическую, слабую симфонию В.Метцля<sup>25</sup>, отец которого был владельцем «Конторы объявлений Метцль», монополизировавшей в России это дело. Кто-то спросил Льва Михайловича: «Слышали симфоническое объявление фирмы Метцль?» Лев Михайлович отвечал:

«Что же худого, если отец Метцль *объявлял* о пользе коньяка Шустова, а молодой человек Метцль *объявляет* о своей любви к музыке?»

Когда произведения Скрябина возбуждали яростное нападение со стороны большинства слушателей, Льва Михайловича очень хотели приобщить к числу этих противников. Лопатин отвечал с доброю улыбкой: «Шопенгауэр сказал, что художественное произведение подобно высочайшей особе: с нею не заговаривают первыми, а ждут, когда она соблаговолит заговорить с вами. Вот и я все жду, когда заговорит со мною эта особа – симфония этого талантливой человека. До сих пор, надо признаться, она еще со мною не заговорила».

Из поэтов – Брюсов никогда не бывал в симфонических собраниях; но Андрей Белый был их постоянным посетителем. Этот человек был вечное *odi et amo*\* – он любил и ненавидел многое и многих в искусстве. Он не только слушал музыку, он творил легенду о музыке и ее художниках тут же, в этом пышном освещенном зале, в толпе этих черных смокингов и дамских туалетов. Одни из музыкантов – Танеев, Скрябин, Рахманинов, Н.Метнер, Оленина д'Альгейм<sup>26</sup>, Никиш, Вейнгартнер – превращались у него в светлых героев и богов музыкальной Валгаллы, другие – в темных гномов, злых троллей, карликов, похитителей волшебного музыкального перстня.

Он плакал, слушая Бетховена в исполнении старого чешского квартета и С.И.Танеева, – и он, взвизгивая от негодования, отзывался по поводу «*Simfonia domestica*»\*\* Рихарда Штрауса – «Шумливая кухарка воюет с медными кастрюлями!» Он негодовал на то, что этот Штраус осмелился написать симфоническую поэму «*Also sprach Zarathustra*»<sup>27</sup>. «Это – пародия на Ничше! Музыкальное общество не смеет давать нам вечер пародий!» Он, захлебываясь по-детски от восторга, повторял кем-то пущенные двустушие:

Жулики, действуйте быстро и шустро! –

У Штрауса так говорил Заратустра.

И как полный контраст этим негодованиям и эпиграммам в фойе слышались спокойные слова С.И.Танеева:

---

\* Люблю и ненавижу (*лат.*).

\*\* «Домашняя симфония» (*лат.*).

– Из *Рихардов* я предпочитаю Вагнера, а из *Штраусов* – Иоганна.

Это *mot*\* пошло по всей Москве, но, кажется, оно не было вполне оригинальным в устах Сергея Ивановича. Во всяком случае, оно в его устах казалось наиболее убедительным.

Неизменным, мало сказать – посетителем, а попечителем симфонических собраний был критик Н.Д.Кашкин<sup>28</sup>, бывший профессор консерватории с самого ее основания, приятель Николая Рубинштейна, автор «Воспоминаний о П.И.Чайковском». Этот бодрый старик, с суховатым лицом и длинными седыми волосами, с пожелтелой от курева бородой, казался необходимой принадлежностью всех симфонических собраний, пожалуй, более необходимой, чем дирижерская палочка. Дирижировал же В.И.Сафонов<sup>29</sup> без всякой палочки, одним кулаком, – значит, симфоническое собрание может быть без дирижерской палочки, а без Кашкина – нет, не может! Казалось, этот старик в поношенном сюртуке по какому-то передоверию Николая Рубинштейна, а может быть, и самого Чайковского, покровительствует всему, в чем выражается жизнь на этой вот эстраде, на которую со стен глядят живописный Чайковский и барельефный Николай Рубинштейн, а из первого ряда партера зорко смотрит Николай Дмитриевич Кашкин.

К нему во время антракта беспрестанно подходили знакомые и незнакомые люди, интересуясь его мнением, а здоровались с ним, думается, все решительно. Он не страдал «откровенностью наповал». Он почти все и, главное, почти всех хвалил. Порицал редко. Еще реже что-либо доказывал и защищал. Но у него было *свое* и про *себя*. Он делал вид, что порицает Скрябина за новаторство, как многие из профессоров, музыкантов и критиков. Но однажды заприметили, что этот седой старик, опустив руки между коленами, – так, чтобы не было заметно соседям, – оживленно хлопал в ладоши в столь неудобном положении: это он «по секрету» рукоплескал Скрябину\*\*.

В своих статьях Кашкин бурно воевал с дирекцией императорских театров за безобразные постановки опер Глин-

\* Острота (фр.).

\*\* Этот же рассказ я слышал в применении к С.И.Танееву. (Прим. С.Н.Дурылина.)

ки, которого обожал, за беспощадные и бессмысленные купюры в «Руслане». И мы за это и за многое другое любили этого старика, и когда его не было в симфонических собраниях, казалось, и оркестр играет хуже, и Чайковский хмурится со стены, и Николай Рубинштейн, глядя с барельефа, ищет его в партуре.

Через Кашкина шло какое-то общение и с Н.Г.Рубинштейном, и с Чайковским. К нему мог всякий подойти в антракте и, приветствовав его, спросить: «Николай Дмитриевич, что, при Петре Ильиче, неужели первое *allegro* 2-й симфонии исполнялось в таком скоропалительном темпе, как сегодня?»

Старик приветливо и добросовестно отвечал: «Нет, Петр Ильич и Николай Григорьевич не так понимали это место», — и он изъяснял, *как* понимал это место Чайковский и *как* исполнял его Рубинштейн.

Вокруг Кашкина образовывался кружок молодежи, и не одной молодежи. Эти встречи с ним в антрактах остались навсегда памятны. Сколько чудесных преданий золотого века русской музыки, когда творили Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков, навсегда запечатлелось в наших сердцах и умах при встрече с этим летописцем московской музыкальной жизни! Он помнил всех пианистов, скрипачей, певцов, дирижеров, выступавших в Москве, и на его глазах рождалась, ширилась, росла музыкальная Москва. Кто бы ни подходил к нему с вопросом, давний знакомец или робкий юнец, боявшийся потревожить его своим вопросом, часто наивным, старый критик был неизменно внимателен, отвечал кратко, но содержательно, а когда, случалось, разговор затягивался до звонка, звавшего в зал, откланивался со старинной вежливостью: «Благодарствуйте за внимание. А о прочем — соблаговолите прочесть в моей статье».

Другой критик, считавшийся преемником Кашкина, Юлий Дмитриевич Энгель<sup>30</sup>, писавший в «Русских ведомостях», был совсем другого характера. Он не любил высказывать своего мнения во время концерта, считая, что критик может говорить с публикой лишь печатным словом. Писал Энгель свои статьи от первого лица, от «я». Кашкин, наоборот, по-старинному — «мы с особым удовольствием прослушали эту превосходную пьесу» или «мы были в восторге от первой части симфонии...» И нам, молодежи, почему-то больше нравилось это стариковское

кашкинское «мы»: нам казалось, что это и мы, «галерея», «с особым удовольствием прослушали пиэсу...» Энгель же прослушал ее в одиночестве.

Затем появились другие критики – скрябинский сектант Л.Сабанеев<sup>31</sup>, благодушный Ю.Сахновский<sup>32</sup>, корректный О. фон Риземан<sup>33</sup>, интересовавшийся старинной русской церковной музыкой и писавший в московской немецкой газете. Их читали, но гадали при этом: «Что бы сказал об этом же Николай Дмитриевич?»

Москва привыкла к нему, как к Василию Блаженному или Царю-колоколу. Какая же Москва без Царя-колокола – и какая же музыкальная Москва без Кашкина?!

Консерваторская молодежь – все эти будущие скрипачи, пианисты, виолончелисты, – переносили нам свои вести о том, как приняли того или иного солиста консерваторские профессора этой специальности, а мы сообщали им, что думают о них критики и знатоки. Из этих учеников многие стали теперь видными музыкантами, иные изменили музыке: «мрежи иные их ожидали, иные заботы»<sup>34</sup>. Но связь консерватории с университетом, студенчества «музыкального» со студенчеством «литературным» была велика. «Консерваторы» студенты тайно проводили на лекции В.О.Ключевского в университете, а студентов-филологов «консерваторы» проводили на репетиции симфонических оркестров. И как «консерваторы» с изумлением и восторгом вслушивались в едкую иронию старика-изобличителя Ключевского, смеявшегося с кафедры над царями и царицами, так и филологи, затаив дыхание, следили за тем, как Рахманинов – высокий и властный – объединял музыкантов в одно существо, исходящее страстными взрывами и нежными томлениями его 2-й симфонии.

Эти милейшие «консерваторы» были нашими неразрывными спутниками в антрактах симфонических собраний. Они были «хозяевами» (увы, у этих «хозяев» тоже не было сидячих мест), мы – «гостями». И в антракте эти юные «хозяева» любезно приглашали нас, «галерею» перейти вниз в партер. Там, если не пела или не играла какая-нибудь чрезмерная знаменитость вроде Шаляпина или Изаи, если не исполнялось что-нибудь широко прославленное, чем «в обязательном порядке» принято восхищаться, – например, Патетическая симфония Чайковского или 9-я Бетховена, – там, в партере, были всегда незанятые места, – и вот на них-то нас любезно приглашали

«консерваторы», заранее и точно узнав, какие №№ свободны.

Обычно мы отказывались. Галерея есть галерея, место высокое, но почетное: какие знатоки там совершают великое стояние в честь Баха или Бетховена! Как изменить этому стоянию ради соседства в партере с какой-нибудь дамой, которая, соблаговоллив осчастливить вас улыбкой, иной раз спросит: «Pardon, я все путаю, это у Бетховена – Pathétique, а у Чайковского – Pastorale?» И вам придется с глубоким извинением ответить: «Pardon, madame, наоборот».

Но иной раз предложение радушных «хозяев» осиливало и мы переселялись в партер. Главная причина переселения была далека от себялюбия и искания удобств. Она была в том, что в партере легко было броситься к эстраде, смотреть в лицо любимому художнику звука, горячо ему рукоплескать и требовать повторений. «Особы», сидевшие в первом и ближайших рядах, рано начинали разъезд, часто в перерыве перед последним номером программы, а если ради знаменитости досиживали до конца, то с последним номером программы непременно покидали зал. Вот на смену их, этих анемичных особ, и устремлялись мы, молодежь, страдавшие чем угодно, только не анемией, – и упорно, звонко, самоотверженно вызывали, рукоплескали, требовали повторений. И если публика имела удовольствие слушать *bis*'ы скупого на них знаменитого скрипача Э.Изаи или не очень тороватого на них Шаляпина, то этим она была, право, обязана звонким ладоням и еще более звонким голосам галереи и 2 амфитеатра, низринувшимся в партер и поклявшимся, что Изаи или Шаляпин будут бисировать.

Я помню симфоническое собрание, в котором Э.Изаи, «король скрипачей», играл два скрипичных концерта, взаимно противоположных по автору, веку, стилю: в первом отделении Изаи играл с оркестром концерт сдержанного и строгого Брамса, во втором – изящнейший, светлый, как весенний ветер, концерт Вивальди с органом и оркестром.

В антракте «вся Москва» больше, чем концертом Брамса, интересовалась вопросом: верно ли, что Изаи – «незаконный сын» Антона Рубинштейна? «Сын, – решали дамы, – смотрите, Изаи – вылитый Тартаков<sup>35</sup>, а кому же неизвестно, что баритон Тартаков – сын Рубинштейна?»

Великий скрипач, действительно, поразительно был похож на великого пианиста: тот же львиный оскал всего лица, та же властность во взгляде, в повороте головы, в походке, та же львиная грива волос и те же, — так говорили слышавшие Антона Рубинштейна, — львиные прыжки на скрипке, как у того на фортепиано, необычайные по силе и поразительные по легкости и непринужденности, будто это прыжки не льва, а газели. Концерт Брамса у Изаи преобразился: это был трагический монолог о чем-то неизбежном, как Рок, и неотвратимом, как Смерть. И вдруг во втором отделении из той же скрипки те же руки извлекли звуки нежные, как переплеск ленивой и теплой бирюзовой волны Генуэзского залива, извлекли какую-то песню сердца, навсегда счастливого молодостью и любовью. А в лице скрипача была все та же суровая и могучая львиность, знающее себе цену величие.

Носились слухи, что Изаи никогда ничего не играет на bis. Да, по правде сказать, он в этот вечер имел полное право ничего не бисировать, сыграв два больших концерта.

Но мы — «галерея» и «консерваторы» — знать ничего не хотели. Чтобы лучший скрипач мира да ничего не сыграл бы нам на bis — не бывать этому! После концерта Вивальди львиного скрипача встретила такая юная буря, что он — показалось нам — даже удивился немного, на его лице наметилось, но тотчас же исчезло что-то вроде улыбки, — и он... сыграл на bis. Буря превратилась в ураган: весь зал рукоплескал стоя. Он уже не улыбнулся, а нахмурился, но все-таки сыграл еще. Это было чудо, знатоки переглянулись: Изаи во второй раз бисировал! Кое-кто, уже эмигрировавший из зала на лестницу, ведущую в раздевальню, вернулся назад. Вернулись кое-кто и из раздевальни в пальто и шубах. А ураган ревел. Произошло чудо из чудес: Изаи, уже с нависшими бровями, сыграл в третий раз, но что-то коротенькое.

Ураган ревел, но никто не появлялся на эстраде. Прошла минута, другая, третья. Наконец на эстраде появился... А.П. Чижев, высокий, сутулый, во фраке, и запинаящимся голосом, чуть не плача, объявил: «Он больше не хочет играть», — и тотчас же поправился: «т.е., он хочет играть...», — взрыв рукоплесканий, — «...но только с оркестром!».

Изаи хочет опять играть с оркестром! — Что же может быть лучше! Какое блаженство!

А бедный Чижов машет руками и делает умоляющие гримасы:

– А оркестр уже ушел, и играть не с кем. Я предлагал *ему* (почти с таинственным страхом) играть solo с фортепиано... Он (с явным трепетом) не хочет! Только с оркестром.

Чижов умоляюще разводил сухими в синих жилках руками.

Мы были горды и несчастны одновременно: Изаи в ответ на наши вопли и мольбы хочет играть, а Чижову остается только, как императору Августу, топнуть в бессилии о пол эстрады: «Вар, Вар, отдай мои легионы!» Но «легионы» – музыканты оркестра – разбрелись по домам. И мы стихли. Чижов безнадежно махнул рукой и поплелся ко лью в клетку «артистической».

О шпалейных bis'ах я скажу особо.

Bis'ы были не простое дело. Они не всегда, далеко не всегда означали, что слушателям хочется послушать еще раз такого-то исполнителя или такую-то вещь.

Мы, галерея, мы, 2-й амфитеатр, часто аплодировали и требовали bis'ов «в пику» партеру и нерешительному 1-му амфитеатру.

Когда исполнялась новая, свежая вещь молодого композитора и нам казалось, что партер нарочно хранит при этом осудительное молчание, мы подчеркнуто громко вызывали автора, а если вещь была небольшая, требовали бисирования.

Но был однажды на моей памяти аплодисмент и bis явно политически демонстративный.

Это было в 1905 году, в первую революцию. По Москве пронеслась весть, что Н.А.Римский-Корсаков, которого мы любили больше всего за «Садко», удален из Петербургской консерватории за то, что протестовал против исключения из консерватории тех учащихся, кто был причастен к освободительному движению.

По счастливой случайности появление этой вести в Москве совпало с симфоническим собранием, на котором должна была исполняться, сколько припоминаю, увертюра к «Псковитянке». Заправила консерватории не догадались снять с программы эту увертюру (или какое-то другое небольшое произведение Римского-Корсакова).

Задолго до начала концерта галерея была полным полно. «Зайцев», – а вернее «зайчат», – было видимо невидимо и во 2-м, и в 1-м амфитеатрах, и в самом партере.

Но никто не шумел прежде времени. Все было тихо и чинно. Но как только дирижер появился за пультом, чтобы начать увертюру к «Псковитянке», раздался взрыв рукоплесканий. Дирижер, несколько удивленный такой торжественной встречей, поклонился публике; взрыв повторился; дирижер опять поклонился и, начав, очевидно, подозревать что-то неладное, поспешил начать увертюру.

Увертюру прослушали в полнейшей тишине.

Но как только замолкли ее последние звуки, в зале точно что-то треснуло, лопнуло, обвалилось. «Зайцы» и «зайчата» обрушили лавину рукоплесканий, криков, воплей. К ней, к этой неудержимой лавине, присоединилась публика амфитеатров и задних рядов партера. Середина партера хранила осторожное молчание, а первые ряды не без тревоги переглядывались.

Из грохотававшей бури рукоплесканий выделялись звонкие, требовательные крики: «Автора! Автора! Автора!»

Кричавшие отлично знали, что Римского-Корсакова нет в Москве, — это была прямая демонстрация в честь знаменитого композитора, изгнанного из консерватории за прямоту действий и сочувствие освободительному движению. Еще не все это понимали: люди, беззаботные насчет политики, просто решили, что Римский-Корсаков находится в артистической и по скромности не выходит на вызовы, и, решив так, присоединились к крикам, вызывающим автора. Вот почему теперь вопил почти весь зал, за исключением первых рядов партера: «Автора! Автора! Автора!»

Засуетилась немногочисленная администрация консерватории. Видно было, как спешно выплыла из первых рядов Александра Ивановна Губерт<sup>36</sup>, инспектор консерватории, и исчезла с воинственным видом валькирии, готовой к бою. Пробежал Чижов во фраке. На галерею попытались втиснуться в толпу студентов два капельдинера. Но все было напрасно.

— Автора! Автора! — вопил зал.

Тогда прибегли к другому средству: на эстраду высыпали музыканты, быстро уселись за пульта, взбежал дирижер и, не выжидая прекращения вызовов Римского-Корсакова, начал следующий номер программы.

Крики постепенно стихли. Музыка взяла свое: она заставила себя слушать. А те, кто приходил не для музыки, а для демонстрации и не имели билетов, благоразумно в

течение этого номера программы спустились в раздевалку – и исчезли из консерватории. Остались лишь те, у кого были абонементные билеты и кто имел законное право аплодировать и вызывать автора.

### 3

Большими праздниками, – ежегодными праздниками, – были исполнения в симфонических собраниях грандиозных музыкальных произведений великих композиторов. На моей памяти кроме 9-й симфонии Бетховена исполнялись «Страсти по Матфею» Баха и «Te deum» Берлиоза для двух хоров, солиста, органа и оркестра, исполнялись полностью второе действие из «Тристана и Изольды» Вагнера и второе же действие «Парсифаля», никогда не шедших в Москве. В «Страстях» Баха участвовал огромный хор, соединенный из нескольких хоров консерватории, Русского хорового общества, Общества Liedertafel и др.

Особое волнение всегда возбуждала 9-я симфония. В вокальном квартете последней части этой симфонии участвовали А.В.Нежданова<sup>37</sup>, Е.И.Збруева<sup>38</sup>, Л.В.Собинов, В.И.Касторский<sup>39</sup> (а также В.Р.Петров<sup>40</sup>) – это было удивительное по тончайшей музыкальности, по неподражаемой артистичности исполнение труднейшей «Песни к Радости», – воистину, исполнение этих артистов вызывало радость, что у нас есть такие художники симфонического пения.

9-я симфония всегда привлекала особых слушателей. Появлялись какие-то старички с маленькими изданиями этой симфонии и, как с молитвенниками, усевшись с ними, благоговейно внимали звукам Бетховена. Это были престарелые, давно вышедшие на пенсию учителя музыки, пианисты, певцы. Они уже навсегда ушли из жизни и затерялись в своих домиках, где-нибудь на окраинах Замоскворечья или у Пресненских прудов, где сажали сирень и разводили породистых кур или канареек. Но весть, что предстоит исполнение 9-й симфонии, пробуждала их от мирного полусна, и они, встряхнув от нафталина старые сюртуки и фраки, появлялись как ожившие тени прошлого в зале консерватории, где их помнили только старые профессора, вроде Ивана Войцеховича Гржимали<sup>41</sup>, да знала по именам всезнающая А.И.Гурберт, недреманное око консерватории. И как ради «Стра-

стей» Баха являлись в консерваторию чинные и корректнейшие пасторы из двух лютеранских «кирок» и одной реформатской церкви, так ради 9-й симфонии показывались мало заботившиеся о корректности старые актеры «мочаловского помазания», с гривой седых волос, с темпераментом Отелло, ревнующего Мельпомену к более молодым и более счастливым соперникам. Появлялись художники, никому неведомые по картинам и даже по именам, но весьма приметные по поношенным бархатным блузам и по седым бородкам и усам *à la Van Dyc*<sup>42</sup>. Появлялся Тор Ланге<sup>43</sup> – необычайный человек, совмещавший в себе три, по-видимому, несовместимые должности: 1) датского консула в Москве, 2) преподавателя немецкого языка в 3-ей мужской гимназии и 3) знаменитого датского поэта, высоко ценимого на родине. Тор Ланге был скромнейший человек, хорошо говорил по-русски и дружил с поэтами из «Весов». А мальчишки в 3-ей гимназии его в грош не ставили и только те из них, кто, поступив на филологический факультет, узнавали, что учились у знаменитого датского поэта, начинали особенно вежливо здороваться при встречах с Ланге.

Самые тихие люди выходили из своих «затиший» – антресолей и кабинетов, – чтобы послушать «Девятую». Среди молодежи консерваторской и студенческой у 9-ой была особая слава: они воспринимали ее как призыв к братству во имя *свободы* и поэтому особенно горячо отзывались на нее.

Тогда в музыкальных кругах жило предание, шедшее чуть ли не с бетховенских времен: тот, кто напишет 9-ю симфонию, тот умрет. Предполагалось, что *лучше* бетховенской написать другую 9-ю симфонию невозможно, а тот, кто напишет свою 9-ю симфонию *хуже* бетховенской, тот понесет заслуженную кару – тот умрет.

Самым плодовитым из русских симфонистов в те годы был А.К.Глазунов. 8-ю свою симфонию он исполнил – с большим успехом – в юбилейном симфоническом собрании, посвященном 25-летию его деятельности (1908 г.). Все гадали, напишет ли Глазунов 9-ю симфонию? Бились об заклад – да или нет? Утверждали, что Глазунов, композиторская биография которого знала одно счастье, *боится* писать свою 9-ю, веря в предание.

Так или не так, но, написав множество сочинений после 8-ой симфонии, Глазунов 9-ой симфонии не написал.

Если в симфонических собраниях грандиозным созданиям Баха, Бетховена и др. уделялось ежегодно *одно* собрание, то было в Москве учреждение, действовавшее в том же зале консерватории, которое посвящало 5–6 концертов в год исключительно ораториальной музыке. Это была «Симфоническая капелла В.А.Булычова»<sup>44</sup>. Булычов не был особенно одаренным музыкантом и не имел большой профессиональной выучки, но он обладал другим драгоценным качеством: страстной любовью к Баху, Генделю, Глюку, Моцарту, — и все свои силы и средства он отдал на исполнение их величавых созданий. С молодежью связь Булычова была очень велика: в его капелле пели ученики консерватории, студенты, курсистки, — можно смело утверждать, если бы они там не пели, капелле бы не бывать. Нужна была вся самоотверженность учащейся молодежи, нужна была любовь ее к серьезной музыке, необходима была идейная малотребовательность молодежи на материальные условия работы в капелле (а сам Булычов располагал ограниченными средствами и нес постоянно убытки), чтобы Москва могла слышать ежегодно 5–6 исполнений великих произведений, которые, при других условиях, десятилетиями не появлялись на эстрадах. Благодаря капелле Булычова, мы в течение каких-нибудь 5 лет слышали произведения Палестрины<sup>45</sup> и Орландо Лассо<sup>46</sup>, «Великую Мессу» Баха (исполнялась без сокращений 2 вечера подряд), «Самсона» Генделя, «Requiem» Моцарта, «Смерть Иисуса» Грауна<sup>47</sup>, «Времена года» Гайдна, «Рай и Пери» Шумана, «Илию» Мендельсона и др. Никакие профессиональные хористы не согласились бы разучивать эти трудные произведения за те гроши, которые мог предложить им Булычов. Только отзывчивая молодежь консерватории, университета и других высших учебных заведений бралась радостно за этот труд и, отрывая время от лекций и уроков, уделяла его репетициям Баха или Генделя.

Не все ладно и складно было в исполнениях капеллы, это бывали часто лишь *эскизы* того, что написано как *картины* Глюком или Шуманом, но зато Москва имела возможность слушать оратории, от которых, как от неблагодарной задачи, отказывалось Филармоническое общество, да и Музыкальное общество уделяло им не более одного концерта в год. Без участия молодежи эта своеобразная

капелла не могла бы существовать – в сущности, это была ассоциация молодежи для исполнения классиков, – тем более что и подавляющее большинство слушателей тоже было из молодежи.

У «большой публики» эти исполнения ораториальной музыки не пользовались вниманием.

«Бах – это очень почтенно, но очень скучно. Это можно позволить себе только один раз в году», – сказала мне одна из любительниц музыки, не пропускавшая концертов новой музыки.

В консерваторском зале был (и есть) чудесный орган, но он звучал редко – тогда, когда солистами симфонических собраний выступали знаменитые органисты – Шарль Турнемир<sup>48</sup>, Энрико Босси<sup>49</sup>. Только в советские годы Александр Федорович Гедике дал настоящую жизнь консерваторскому органу, своим блестящим и вместе благоговейным исполнением Баха приучив публику к органу. Без всякого преувеличения можно сказать: органного Баха во всем его торжественном величии и трагической мощи открыл Москве Гедике, отдавшись с высоким рвением и талантом наследственному искусству: его отец<sup>50</sup> был органистом во французской церкви Людовика на Малой Лубянке. В наше молодое время органных вечеров не существовало в Москве. И «дар С.П. фон Дервиза»<sup>51</sup>, как гласила золотая надпись на органе Большого зала консерватории, казался нам мертвым даром: орган звучал редко-редко.

Другими большими праздниками в симфонических собраниях были выступления русских композиторов с их новыми произведениями.

Было в обычае, что своим новым крупным произведением, по преимуществу симфонией, в первый раз по рукописи дирижирует сам автор.

Хороший обычай!

Он давал возможность прямой творческой встречи с автором. Автор симфонии мог быть дирижером великолепным (Рахманинов), средним или только удовлетворительным, но в одном у него было преимущество перед *всяким* другим дирижером, даже гениальным: в отсутствии разрыва или даже трещины между *замыслом* автора, между его сокровенной *мыслью*, его творческой *волей* – и ее истолкованием за пультом. Автор не приписывал себе то, что может приписать и почти всегда приписывает ему, со-

чиняя за него, любой дирижер. Автор – сочинитель симфонии – остается автором и тогда, когда превращается в ее исполнителя. Сколько бы дал каждый из нас за то, чтобы услышать Чайковского не «по-Коутсу»<sup>52</sup>, не «по-Мравинскому»<sup>53</sup> и т.д., а Чайковского «по-Чайковскому»! А мы слышали Рахманинова «по-Рахманинову», Глазунова «по-Глазунову» и т.д. Лишь немногие композиторы, как Скрябин, никогда не дирижировали своими вещами, никогда не появлялись за пультом.

Я живо помню пример разительной противоположности трактовки одной и той же симфонии – авторской и дирижерской.

Когда А.Ф.Гедике впервые дирижировал своей Второй симфонией на тему из «Фауста» Гете, он дал почувствовать широкую философскую атмосферу, в которой родилась его симфония, – мысль автора была представлена в мелосе симфонии также полно и волнительно, как и его чувство. Это было произведение русского композитора, но рожденное в творческом общении с трагическим вдохновением Гете.

Через год эту же симфонию исполнил С.Кусевицкий<sup>54</sup>, – исполнил с внешним мастерством, – хочется сказать с шиком мастерства, – симфония превосходно звучала, но те мысли, те оттенки чувства, о которых выше шла речь, исчезли без следа. Автор уже отсутствовал в его симфонии, виден (или точнее слышен) был лишь превосходный музыкант.

Новые симфонии и симфонические поэмы Рахманинова, Ипполитова-Иванова, Гречанинова, Черепнина, Глиэра, Ю.Сахновского, С.Василенко и др. – все впервые исполнялись под управлением авторов.

Каждый год приезжал из Петербурга А.К.Глазунов и дирижировал своими новыми произведениями, – и лучшего их исполнения я не слышал, – нет, я должен выразиться точнее – лучшего их истолкования.

Дирижирование Глазунова было подобно авторскому чтению вслух нового, только что написанного романа. Актер, мастер чтения прочтет лучше: ярче, драматичней, выразительней, цветистей. Но автор, у которого еще не остыла особая нежность к новому детищу, у которого на пере еще не застыли чернила, прочтет ближе к сердцевине произведения, сумеет вернее найти пропорции и тона, безошибочней расставить ударения.

Глазунова обычно дирижеры драматизировали, боясь его эпичности и безоблачности. Сам себя Глазунов никогда не драматизировал. Да и как мог что-либо драматизировать этот толстый, почти тучный человек, медлительно и осторожно, как бы не опрокинуть пульт, как бы не задеть за виолончель, проходивший к дирижерскому возвышению, — и столь же медленно и радушно раскланивавшийся с приветствовавшей его публикой? Глазунова невозможно было бы нарисовать за дирижерским пультом, как нарисовал, например, Л.О.Пастернак Никиша, а еще раньше И.Е.Репин — Антона Рубинштейна. Рисовать тут было нечего: ни упрямой властности А.Рубинштейна, ни ритмического совершенства Артура Никиша тут не было в помине. Глазунов не дирижировал симфонией: он рассказывал о больших и важных событиях, свершавшихся в его душе, — рассказывал, уже пережив эти события, но дружески, сердечно, беспритязательно делясь этими событиями с друзьями, какими для него были все слушатели, весь зал, а, прежде всего — оркестр, к которому он был обращен лицом. Рассказ его был спокоен, — нет, это не то слово: он был ровен, невзрывчат, строен, как у человека, который уже пережил и преодолел свои печаль и горе, а о своих радостях стыдится говорить громко и шумливо. В основе своей те события, о которых повествовал Глазунов, были светлые события.

Не краски я стремлюсь подметить,  
А то, что в этих красках светит,  
Любовь и радость бытия —

так мог бы сказать о себе Глазунов, если б был живописец. Но он и был живописец звуков, — и таким же живописцем-рассказчиком, спокойным и мудрым, был он и за дирижерским пультом. Когда же на рукоплескания публики после той или другой части симфонии Глазунов обертывался, чтобы поблагодарить за них, его умные, добрые глаза на полном лице теплели ласкою этому бытию, этому безбурному солнечному дню, — среднерусскому солнечному дню, покой и радость которого разлиты в большинстве его сочинений, перемежаясь негустыми тучами и редкими освежительными грозами.

Глазунова любили за этот солнечный день и за эти недолгие, нужные грозы, — как бы они ни назывались в про-

грамме: «Времена года» или 6-я симфония, – и приветствовали с большой теплотой и благодарным чувством.

Рахманинов как автор-дирижер был полная противоположность Глазунову.

О, он не рассказывал за пультом! Он, казалось, заклинал, укрощал бурную трагическую стихию, восставшую в нем на него самого, и, укрощая, поднимал еще выше ее волны: так он дирижировал своей 2-ой симфонией в замечательном симфоническом собрании (начало 1909 года), программу которого помню в малейших деталях:

1. 2-я симфония Рахманинова.

2. Юлий Конюс<sup>55</sup>. Концерт для скрипки. (Солист – К.К.Григорович<sup>56</sup>).

3. Рахманинов. Два концерта для ф.-п. (Исполнитель – автор, дирижер – Э.Купер).

4. Р.Штраус. «Дон-Жуан».

Глядя на Рахманинова за пультом, не хотелось позвать художника, но хотелось... каким-то иным, еще неизвестным способом запечатлеть этот трагический поединок с самим собой. Хотелось крикнуть ему:

О, бурь уснувших не буди!  
Под ними хаос шевелится!<sup>57</sup> –

и в то же время было ясно: он вызывал хаос не для того, чтоб дать ему волю к всеразрушению, а для того чтоб, вызвав, победить его – и восславить космос\*.

Во втором отделении Рахманинов вел аккомпанемент к скрипичному концерту Ю.Конюса – милому произведению, без глубины замысла и без ширины захвата. И так аккомпанировал, что казалось, – партия скрипки написана Конюсом, а партия оркестра – Рахманиновым: столько тут было лирического волнения и драматического движения.

И наоборот, когда роли переменялись: Рахманинов, исполняя свой 2-ой концерт, сел за рояль, а Купер стал дирижировать, показалось, что партию рояля написал Рахманинов, а партию оркестра какой-то другой композитор, которому не достает той силы и вдохновенья, которыми преизбыточествует автор фортепианной партии.

Так дирижирование Рахманинова безмерно повышало богатство мелоса и драматическую мощь его собственных

---

\* По-гречески «космос» – значит и «мир», и «красота». (Прим. С.Н.Дурылина.)

произведений, не говоря уже о произведениях композиторов второстепенных. Удивительное дело: «Дон Жуан» Р.Штрауса в том же концерте лишился у Рахманинова всей своей крикливости и шумливости и вместо нее обрел благородную силу и страсть.

Кто-то из музыкальных критиков, — кажется Вольфинг<sup>58</sup>, — сказал в тот вечер, прослушав «Дон Жуана» в рахманиновском исполнении:

«Вот что *хотел* сказать Рихард Штраус и сказал бы, если бы был он Рихард, но Вагнер».

Мне случилось быть на репетиции отрывков из «Валькирии» под управлением Рахманинова — «Полет Валькирий» и «Заклятие Огня».

Полутемный зал, оркестранты в пиджаках, горсточка публики. Какие тут валькирии!

Но сны, ярые воительницы, промчались на своих буйно-вихревых конях с гривами, подобными седой морской пене, — каждый из нас готов был поклясться, что он видел их полет в неистовых звуках, извлекаемых Рахманиновым, — и когда они промчались, суровые и вольные, хотелось расхохотаться при воспоминании о тех толстых дамах не первой молодости, которые, тяжело дыша в корсетах и в нелепых бутафорских латах, пытаются уверить нас в Большом театре, что они — валькирии.

А в «Заклятии Огня» — Рахманинов зажег такой огонь, с такими острыми, как жало змей, языками торжествующего пламени, что казались детской забавой те потешные огни, которые знаменитый Вальц<sup>59</sup> зажигал в этой сцене в Большом театре.

Тот, кто не слышал, как Рахманинов передает Рахманинова, — тот знает меньше половины Рахманинова-композитора.

Я должен упомянуть еще об одном композиторе-дирижере, привлекшем общее внимание.

Это был финский композитор Ян Сибелиус. До своего появления в Москве (1907) он был известен только двумя отрывками из его музыки к «Калевале» («Вейнемейнен»<sup>60</sup> и «Туонельский лебедь»).

Сибелиус продирижировал целой программой сплошь из собственных произведений, при чем солиста не было: весь интерес концерта целиком сосредоточивался на композиторе.

Сибелиуса встретил очень теплый прием. В его программе были и чисто симфонические вещи, и поэмы на народные темы («Карелия»), и ставший сразу знаменитым «Valse triste»\*. Его простую мелодию многие напевали сейчас же после концерта, выходя из зала.

Финский композитор произвел отличное впечатление народным складом своей музыки. Его слушали с особым вниманием, ему много рукоплескали. «Valse triste» стал любимым произведением в концертах и у музыкальных любителей.

#### 4

Я уже сказал, что Скрябин никогда не являлся у пюльта. Но он был несравненным исполнителем собственных фортепианных произведений.

Появление Скрябина в Москве в 1909 году было большим событием.

Скрябин уехал из Москвы в 1904 году и жил за границей. Его сочинения не исполнялись в симфонических концертах и лишь изредка появлялись в программах немногих пианистов. Отъезд Скрябина за границу почти совпал с уходом из консерватории ее директора и дирижера симфонических собраний Василия Ильича Сафонова, который горячо любил творчество Скрябина, своего ученика по классу фортепиано, и неизменно продвигал его сочинения на концертные программы. Уход Сафонова, в свой черед, совпал с началом революции 1905 года и многими рассматривался чуть ли не как одна из побед революции на фронте искусства: у Сафонова была репутация неукротимого своевластника, музыкального самодура. Расхожая молва готова была и любовь Сафонова к Скрябину отнести к самодурству хозяина консерватории и симфонических собраний. Сафонова как дирижера справедливо признавали мастером классической музыки. Он превосходно дирижировал симфониями Моцарта и Бетховена. Скрябин же считался сверхдекадентом. Никакого не только пристрастия, но малейшего внимания Сафонов не проявлял к Клоду Дебюсси<sup>61</sup>, Габриэлю Форе<sup>62</sup>, Полю Дюка<sup>63</sup> и другим импрессионистам в музыке. Страсть Сафонова к Скрябину казалась лишь пристрастием — одним из многих пристрастий, свойственных

\* «Грустный вальс» (фр.).

этому человеку с большим дарованием и крутым характером.

С исчезновением Сафонова из Москвы, даже из России, для многих казалось вполне естественным, что должен исчезнуть и предмет его музыкального «каприза» – декадент Скрябин.

Пять лет Скрябина не было в Москве. Я не помню ни одного исполнения его симфонических произведений за это время. Появление его в Москве в 1909 году было неожиданностью для большинства посетителей симфонических собраний. Те же, кто стоял поближе к консерватории и кое-что знал о текущей жизни Московского отделения Русского музыкального общества, склонны были рассматривать это внезапное появление Скрябина тоже как каприз – на этот раз каприз влиятельного члена отделения – М.К.Морозовой<sup>64</sup>. Было известно, что Скрябин, проживавший за границей, пользуется материальной поддержкой Морозовой, высоко ценившей его музыкальный талант.

При вести о том, что Скрябину будет посвящено целое симфоническое собрание, враги музыкального новаторства поворчивали не без ехидства: «Морозовой давно хотелось стать второй фон Меккшей – покровительствовать композиторам: за неимением второго Чайковского она нашла себе Скрябина. Что же! Прекрасно! Но нас-то за что же потчевать этим музыкальным сумбуром?».

В сезон 1908–1909 года дирижером симфонических собраний был приглашен Э.А.Купер, капельмейстер оперы С.И.Зиминой<sup>65</sup>. Как упорно говорили тогда, это приглашение молодого дирижера, известного только по выступлениям в опере, в руководители симфонических собраний тоже состоялось по настоянию той же М.К.Морозовой.

Остроумцы пустили крылатое слово: «Морозова на весь год закуперила симфонические собрания». Другие подхватили: «Зато теперь Морозова *откупорит* нам Скрябина». В ответ презрительно морщились: «Ну, уж увольте нас от такого шампанского вдовы Морозовой. Мы предпочитаем вдову Кликко!»

Так ворчал партер консерватории. Верхний ярус и галерея, наоборот, ждали Скрябина с тем нетерпением и надеждой, с какой ждут все новое в искусстве те, которые еще сами новы в жизни.

У Пастернаков я чуть ли не с первого дня знакомства слышал имя Скрябина. Оно там было в ореоле гения. Мать Бориса Пастернака Розалия Исидоровна<sup>66</sup>, была хорошая пианистка; она преклонялась перед Скрябиным как пред замечательным художником фортепиано. Борис Пастернак, будущий поэт, мечтал о приезде Скрябина так, как юный немецкий поэт<sup>67</sup> когда-то мечтал о возвращении Гете из Италии. Скрябин немногим казался тогда таким же центральным художником в музыке, каким Блок был в поэзии. Каждое время ждет своих песен, — и вот нам казалось тогда, что эти песни привезет с собою Скрябин.

«Нам». Я вспоминаю Б.Пастернака, некоторых тогдашних учеников консерватории — Исаю Добровейна<sup>68</sup>, впоследствии известного пианиста и дирижера, С.Фейнберга<sup>69</sup>, теперь профессора консерватории, нескольких поэтов и просто любителей музыки.

Молва бывает жестокой не только тогда, когда она ничего не знает, но еще более жестокой бывает она тогда, когда *кое-что* знает.

Помню, кто-то из музыкантов, заглянувший в партитуру «Поэмы экстаза», извлек оттуда одно из необычных авторских указаний для исполнителей «Tres parfumé»<sup>\*</sup> и, переведя это с языка высокой поэзии на жаргон самой низкой пошлости, разглагольствовал в фойе:

«Tres parfumé! — Парикмахер какой-то! Музыкальные пачули! Его партитура точно куафюра: все надушено».

Общая атмосфера, предшествовавшая собранию из сочинений Скрябина, колебалась между любопытством и враждебностью. Уже при покупке программы слышались иронические возгласы и виделись подчеркнутые пожимания плечами.

В самом деле, программа была необычна.

Все три произведения исполнялись «в первый раз», а два — с пометкой «рукопись».

Первое из симфонических произведений носило название «Божественная поэма».

«Какая смелость! — слышалось в фойе. — Разве он не слышал, что не первый год существует “Божественная кс-медия”?»

«Вот потому-то он и назвал так свою пьесу, — язвили в ответ. — Дант номер второй явился».

---

<sup>\*</sup> «Очень ароматно» (фр.).

Третьи возмущались названием «Поэма экстаза»: «Какого экстаза? перед чем экстаза? чьего экстаза? плясуньи Саломеи? или наших хлыстов во время радения?»

Неодобрительно было встречено в курилке и новшество: автор исполнял не какое-нибудь фортепианное сочинение с оркестром, как было принято традицией, а играл свою 5-ую сонату для одного фортепиано.

«Помилуйте! Великий Антон никогда в симфонических собраниях не играл сонат, а всегда пьесу с оркестром! А у него ли не было права играть что хочет!»

«Очень основательное соображение у автора, – вставлял слово некто в сюртуке, пыхтя дымом от плохой сигары, – мы с вами не пойдем слушать его “Clavier Abend”\*, но мы – абоненты-с – и поневоле прослушаем его сонату в какофоническом стиле».

До симфонического собрания 21 февраля 1909 года произведения Скрябина так долго были вне концертных программ, что друзей из молодежи у него было немного.

Мы с Борисом Пастернаком забрались на скрябинское собрание раным-рано.

Борис был в величайшем волнении. Это было так давно, – и так трудно поверить, что в те далекие времена был только один человек, который знал, что Борис пишет стихи: этот человек был я. Для всех же, в том числе и для родителей Бориса Пастернака, он был будущий композитор. Он брал уроки теории музыки у Р.М.Глиэра и у Ю.Д.Энгеля. Знаю от них самих, что они горячо верили в композиторскую будущность Бориса Пастернака. В это же верила его мать-пианистка. В это же, скрепя сердце, приходилось верить и отцу, академику живописи Леониду Осиповичу: он-то желал бы верить в другое, – в то, что Борис возьмет от него по наследству палитру живописца.

Борис весь горел музыкой Скрябина. Он переживал «поэму экстаза» от этой музыки. Обожание музыки усиливалось от славной юношеской влюбленности в самого композитора.

И вот теперь Борис ждал, чем ответит на музыку Скрябина этот партер, эти амфитеатры и эта галерея. Даже на галерею на *этот раз* нельзя было вполне положиться: там умели любить горячо и верно, но ведь Скрябину предстояло еще завоевать эту любовь.

---

\* «Фортепьянный вечер» (нем.).

И на Купера не было большой надежды. Он хорошо дирижировал у Зимина операми Римского-Корсакова, – но ведь то опера Зимина! то Римский-Корсаков, которого все давно любят! – а тут труднейшие симфонические произведения со странными названиями, тут композитор, который, как чужестранец, явился в Москву после давнего отсутствия. Не встретит ли она его, как Чацкого, вернувшегося из чужих краев?

Зал наполнялся публикой как-то особенно медленно (может быть, это нам так казалось) – точно она дома и по дороге раздумывала, ехать ли в собрание или благоразумнее иначе провести вечер.

Первые звуки «Божественной поэмы».

Чувствовалось, что публика слушает внимательно, но настороженно.

Я бы сказал, что так слушали сочинения Брамса, впервые исполнявшиеся в собрании: холодно, равнодушно, с убеждением: «Да, бывает и такая музыка; приходится слушать и такую».

За вступлением у Скрябина следует Allegro с широкой увлекающей трагической темой.

«Чайковский!» – кто-то довольно громко произнес в амфитеатре, а другой тут же, с хрипотцой, сочувственно подсказал: «Франческа да Римини».

Это была неправда: ни Чайковского, ни «Франчески да Римини» нет в этой теме: это – подлинный трагический Скрябин.

Удивительное дело! В антракте этот «Чайковский» и небывалая «Франческа» много раз повторялись в суждении толпы.

2-ая часть «Божественной поэмы», и в особенности 3-я, с ее знаменитой «Jeu divine», «Божественной игрой», разделила зал надвое: одни стали уже подчиняться страстному и, главное, новому обаянию симфонической музыки Скрябина, другие уже успели возмутиться «воинствующей эротикой», как выразился в антракте один из профессоров университета, А.Б.Фохт<sup>70</sup>.

Взлет свободного человеческого духа – так впоследствии толковали финал «Божественной поэмы». Не припомню тогда, в вечер 21 февраля, таких толкований.

Галерея почувствовала что-то новое, яркое, властительное в авторе «Божественной поэмы», горячо рукоплескала, – но не вся почувствовала и не вся рукоплескала.

Кто-то свистнул, но нерешительно. То же было всюду: в амфитеатрах, в партере. Рукоплескали и шипели (свистки были единичны), и сильнее спорили, чем рукоплескали.

В антракте по фойе текла пестрая и шумная река споров, возмущений, одобрений и порицаний, – но опять: больше всего споров.

«Если *это* – музыка, то Бах и Бетховен – не музыка!» – громко палил басом какой-то интеллигентный завсегда-тай собраний.

«Так говорили всегда, когда появлялось что-нибудь новое», – возражали ему, а он отдавал удар за ударом:

«Ну, уж извините, *то* новое был Шуман, а *это...*»

Гул толпы отнес, *что* было *это* новое – т.е. Скрябин.

Хвалителей было мало, но они были пылки и решительны как никогда.

Бориса Пастернака я не помню в антракте. Критики молчали.

Все ожидали 2-го отделения.

5-ую сонату не следовало играть в Большом зале. Она терялась в его массиве.

Как играл Скрябин, этого в двух словах не скажешь.

Но в одном слове можно сказать: он не играл, а как бы впервые сочинял за фортепиано.

Мне всегда казалось, что Скрябин за фортепиано переживает все муки и восторги творчества, что для него каждый аккорд является в первый раз, каждый звук рождается впервые.

Следить за такой игрой было больно и сладостно, а иногда, – быть может, это чувство было только у меня одного, – а иногда и совестно: как будто, незванный и незнаемый, ты присутствуешь при величайшем акте: творческого рождения.

Все это испытывалось мною (вероятно и другими) на камерных вечерах Скрябина. Здесь же, в огромном зале, при настроженной и изумленной толпе, только еще начинающей прислушиваться к необычному языку новой загадочной Музы, – здесь же Пятая соната звучала странно и отрывочно.

В этот самый вечер Сергей Иванович Танеев пустил свое знаменитое *mot*:

«Соната не оканчивается, она прекращается».

После мы узнали от самого композитора, что соната была написана им тотчас после завершения «Поэмы экс-

таза» и что он решил сыграть ее в Москве по ее прямой связи с «Поэмой экстаза», исполнявшейся в том же концерте.

Двадцать минут, в течение которых исполнялась «Поэма экстаза», принадлежат к числу самых памятных в моей жизни, но я меньше всего сумею их передать.

Пожалуй, вернее всего сказать, что это произведение не звучало, не призывало к чему-то, даже не волновало: оно заливало душу и сознание какой-то высокой-высокой, сладостной и вместе [с тем] страшной волной, — волной неведомого могучего прибоя, быть может дохлестывавшего до звезд, — и когда душа, наконец, обретала вновь свое «я», когда сознание возвращалось, оказывалось, что все кончено и оркестр молчит.

Если б Л.Н.Толстой слышал «Поэму экстаза», по крайней мере в тот удивительный вечер, мне сдается, он повторил бы свои слова о власти музыки, о том, как она берет человека в плен, гася его волю.

Должен оговориться, что эту власть «Поэмы экстаза» я почувствовал над собою не более двух раз (второй раз, когда ее исполнял Никиш), а затем я... убежал от этой власти! Я перестал слушать это произведение.

Мне думается, что нечто подобное, или близкое к описанному, испытали в тот вечер многие в зале консерватории.

Я мог бы назвать десяток-другой людей, которые после этого вечера стали навсегда страстными почитателями Скрябина. Я знаю людей, которые тут же, после первого исполнения «Поэмы экстаза», навсегда же, с живым возмущением, даже с негодованием, отвергли его власть над собой. Я знаю, наконец, людей, которые...

Но лучше я расскажу, чему был свидетель.

После «Поэмы экстаза» одни просто бежали из зала, отрясая прах от ног. Это была «самая большая» из «большой» публики, та, которая дружнее всего с «бессмертной пошлостью людской».

Но среди тех, кто остались, равнодушных или даже спокойных, не было, — было два лагеря: за Скрябина или против него: одни шипели и шикали, что-то выкрикивая, чему-то или кому-то грозя, другие яростно рукоплескали и вызывали того, кто потряс их своей музыкой.

Скрябин — глубоко взволнованный — выходил, не помню, раза два или три...

Я не дождался конца протестов и вызовов. Я бросился к артистической и там, в дверях, увидел прислонившегося к притолоке Ю.Д.Энгеля. Его лицо потеряло обычную любезную улыбочку. Оно было бледно.

«Это конец музыки», – сказал он с глубоким волнением.

«Это ее начало!» – воскликнул Борис Пастернак.

Я помню, как промелькнула мимо нас из артистической забкая фигурка Скрябина. Мы ему поклонились.

Была морозная крепкая ночь. Борис Пастернак жил на Мясницкой (улица Кирова), в Училище живописи, я – гораздо дальше, на «родине Пушкина», по-старомосковски «у Богоявления в Елохове». Борис пошел провожать меня, а затем... я пошел провожать его. Это значило пройти несколько верст по морозцу. И трудно мне самому поверить теперь: за эти несколько верст и часов (не менее двух) мы не сказали с Борисом ни одного слова не о музыке, а говоря два часа о музыке, не говорили ни о ком из композиторов, кроме Скрябина.

Это были восторженные речи, – и многое из них я, слово в слово и уж, во всяком случае, мысль в мысль, помню до сих пор.

Достоевский сказал: «Красота обновит мир». Нам тогда казалось: «Музыка обновит мир».

На другой день я послал Борису свои стихи, начинавшиеся строками:

Божественным восторгом пламеня,  
Перед вселенной падаешь ты ниц.  
Твой голос жжет меня. И внемлю, в небе рея,  
То клекот слышен царственных орлиц.

Это были стихи о Скрябине.

На следующий день или позже один из «консерваторов», – это был И.Добровейн, которого товарищи почему-то звали Зайка, – с веселыми ужимками рассказывал, как Александра Ивановна Губерт нарочно заложила уши ватой, чтобы ничего не слышать скрябинского.

«И притом гигроскопической», – ехидничал Зайка.

В этот приезд Скрябин раза два был у Л.О.Пастернака.

Однажды он рассказал о том, как его девятилетним мальчиком спросили, играет ли он Баха.

Он отвечал:

«Нет, я играю только Скрябина».

Мальчик нисколько не солгал: Скрябин всю жизнь играл только Скрябина.

## 5

В памяти, в благодарной и потому живой памяти, — проходят многие солисты симфонических собраний.

Я уже писал о великолепном Эжене Изаи, этом Таманью<sup>71</sup> скрипки, ее героическом теноре. Москва его страстно любила.

Полною его противоположностью был Люсьен Капе<sup>72</sup>, художник классической музыки, строго творящий волю Бетховена.

Капе, подобно Изаи, поражал своим внешним видом: это был единственный скрипач с бородой, — большой черной бородой.

Борода, необычная у скрипачей, порождала легенды.

В толпе в фойе повторял кое-кто всерьез, что в бороде у Капе заключено скрипичное электричество, передающееся смычку. И самый смычок у него был замечателен тем, что к его концу был привешен крупный бриллиант, дрожавший как слеза, вот-вот готовая упасть на землю.

Остроумцы с галереи утверждали: если Капе сбреет бороду, он потеряет всю виртуозную силу, как Самсон, лишившийся волос.

А сила эта у Капе была замечательна: он играл Бетховена так, будто возводил удивительно прекрасное, строгое здание классического стиля. Это был скрипач-зодчий, возводивший прекрасные воздушные здания.

А Изаи был скорее громовержцем, разрушающим здания и колеблющим землю, на которой они стоят.

Особый интерес вызвал у нас, галереи, скрипач Адольф Бродский<sup>73</sup>. Мы знали, что это был тот самый смелый молодой человек, который взялся исполнить скрипичный концерт Чайковского, когда он был отвергнут Ауэром<sup>74</sup> за его «неудобоисполнимость». Как известно, Чайковский в благодарность Бродскому за первое исполнение концерта зачеркнул посвящение Ауэру и «перепосвятил» концерт Бродскому. Теперь Бродский был уже пожилой человек, даже немного грузный. За несколько дней перед симфоническим собранием концерт Чайковского исполнял в собственном вечере Ян Кубелик<sup>75</sup>, совсем еще тогда юный. Он сверкал тогда на весь мир, как новонайденный алмаз, только что ограненный в бриллиант.

Он играл концерт Чайковского с чудесной легкостью, а Canzonetta у него точно самое себя пела с волшебной светлой грустью.

Неудивительно, что галерея встретила Бродского почтительно (помнили его историю с Чайковским), но не без глубокого сомнения (еще пела в душе Canzonetta Кубелика): где ему сравняться с Кубеликом!

Но тем внимательнее, сосредоточеннее слушали Бродского, — и, слушая, постепенно уходили от своего приговора.

Да, конечно, Бродский не сыграл концерта так, как Кубелик: он и не пытался угнаться за его весной, он не пел Чайковского, он вводил нас в мысль, в чувство композитора, как в далекий, нам не доступный храм.

И когда он кончил, ему сделал овацию весь зал, — не за чудесную песню молодости, как Кубелику, а за волнующее путеводство по высотам мысли и чувства Чайковского.

Вспоминаю замечательного Анри Казадесюса<sup>76</sup>. Москва советская хорошо знает и любит его младшего брата — Марсея<sup>77</sup>, пианиста.

Анри Казадесюс стоял во главе парижского «Общества игры на старинных инструментах». Этот квартет (виола д'амур, виола да гамба, кинтон, бас-виола) чудесно исполнял старую французскую музыку: Люлли<sup>78</sup>, Рамо<sup>79</sup>, Куперен<sup>80</sup>, Монтеклер<sup>81</sup>. Большого музыкального очарования я не запомню: эти волшебники уносили нас в Версаль Людовика XIV, в «век суетных маркиз», увлекательных прогулок и тихой сладкой грусти. Сам Лев Толстой с удовольствием слушал этих чудесников, когда они приезжали к нему в Ясную Поляну.

Главный из этих очарователей, Анри Казадесюс, исполнил в симфоническом собрании «Концертную симфонию» Моцарта для виолы д'амур с оркестром.

Мне казалось, что Чайковский, великий почитатель Моцарта, с восхищением слушает эту обаятельную симфонию из своего медальона со стены Большого зала, ныне носящего его имя.

Удивительная нежность и чистота звука, какая-то бархатная глубина тона, — и необыкновенная светлая простота музыкальной речи поражала в исполнении Анри Казадесюса.

Такая же чистота звука и глубокая, нежная выразительность речи, — но с прибавлением покоряющей силы, — была у величайшего из виолончелистов испанца Пабло

Казальса<sup>82</sup>. Он играл заигранный концерт Сен-Санса, а с женой своей Геллерминой Суджиа-Казальс<sup>83</sup>, исполнил концерт для двух виолончелей английского композитора Моора<sup>84</sup>, произведение малозначительное, — но, когда Казальс играл, композиторы, большие и малые, переставали существовать. Был только он, вещий художник, извлекавший из своего инструмента и восторг, и ужас бытия, и бурную тьму, и побеждающие лучи солнца.

Казальс с особой лаской улыбался нашим восторгам — и бисированием прямо баловал пристающую молодежь.

У нас «у галереи» был отличный арбитр на игру художников струнных инструментов. Это — старый, всеми уважаемый профессор консерватории по классу скрипки Иван Войцехович Гржимали, родом чех.

Когда нам надо было узнать авторитетное мнение по «скрипичным или виолончельным вопросам», мы отправляли к нему одного из «консерваторов»-скрипачей, как греки к Дельфийскому оракулу, за решением.

Наш «оракул» не был пифией и ничего не изрекал, а приветливо (к нашей молодости) и снисходительно (к нашему неведению скрипичных тайн) высказывал свое мнение.

Так, он с восторгом отозвался о Кубелике — и мы, было, подумали: уж не чешский ли патриот заговорил в старике. Но тут же прибавил, что Бродский больше понимает Чайковского, чем Кубелик.

Один только раз Иван Войцехович был очень недоволен.

По случаю его юбилея (какого, не помню), на средства одного из его учеников, был устроен конкурс скрипачей — его учеников. Съехались знаменитости (вроде С.Барцевича<sup>85</sup>), известности (вроде М.Пресса<sup>86</sup>) и просто хорошие скрипачи. Конкурс продолжался дня три в Большом зале консерватории. Мы наслаждались три дня этим скрипичным пиром. В ближайшее симфоническое собрание мы разлетелись к Гржимали поздравлять его с успехом его учеников.

Но старик встретил нас кисло. Оказалось, он был недоволен тем, как жюри распределило премии. Сам он распределил бы их не так.

Тогда один из нас — ученик Гржимали, променявший впоследствии скрипку на портфель юриста, — осмелился ему заметить:

«Иван Войцехович, но ведь говорят – “Vox populi – vox Dei”<sup>\*</sup>». Гржимали сердито покачал головой:

«Но это смотря потому, какой populus!»

Своим populus'ом он был сильно недоволен и потому отрицал «божественность» его vox'a.

Из пианистов-солистов симфонических собраний память прежде всего и благодарнее всего приводит трех – С.И.Танеева, С.В.Рахманинова и Иосифа Гофмана.

С.И.Танеев в мое время уже редко выступал на эстраде и почти исключительно только в камерных собраниях, где он был незаменим никем. Его выступления со старым чешским квартетом, исполнившим *все* квартеты и квинтеты Бетховена в Большом зале Консерватории, останутся в памяти всех, кто был на этом торжестве камерного искусства.

Мне кажется, я до некоторой степени передам впечатление от этого незабвенного исполнителя Бетховена, если скажу, что в нем исчезали солисты, а возникал какой-то новый, неслышанный инструмент, на котором кто-то невидимый, но явно призванный Бетховеном, исполнял его гениальные создания.

В одном из симфонических собраний, посвященном памяти Чайковского (помнится, это было в 1913 году), С.И.Танеев исполнил «Концертную фантазию» (ор. 56). Эта пьеса, которую многие считают виртуозной, у Танеева была глубоким раздумьем над бытием, – и из строгой, быть может, намеренно сдержанной игры Танеева возникал образ Чайковского, бесконечно близкий, вызывающий преданную любовь – и одновременно теплую благодарность и грусть.

Многие плакали не оттого, что слушали Танеева, а оттого, что Чайковский невидимой скорбной тенью прошел по залу.

С.В.Рахманинов – пианист. Об этом писать надо много или совсем не писать.

Я избираю последнее. Не умолчу лишь о том потрясающем впечатлении, которое он произвел, исполняя свой 2-ой концерт на юбилейном собрании (по случаю 50-летия консерватории), когда исполнялись произведения лучших ее питомцев: «Иоанн Дамаскин» Танеева, «Божественная поэма» Скрябина и этот концерт Рахманинова.

Точно вихрь радости, печали и восторга пролетел тогда над безмолвным залом – и исчез без следа. Нет, со следа-

<sup>\*</sup> «Глас народа – глас Божий» (лат.).

ми, которые оставляет лишь исключительное явление искусства: со следом неиссякаемой благодарности к тому, кто вызвал этот обновляющий вихрь.

Иосиф Гофман, тогда еще совсем молодой человек, был любимцем Москвы, неизменным, раз навсегда отмеченным и раз навсегда прославленным. Москва раньше других столиц мировой музыки отметила своей исключительной любовью этого отрока – и не ошиблась: мир признал ее правоту.

Иосиф Гофман сказал однажды:

«Большинство пианистов стремятся сыграть *больше* того, что написано в нотах; я легко могу доказать, что они не доигрывают и того, что *есть* в нотах».

Сам Гофман относится, конечно, к меньшинству из этого меньшинства.

Пусть не забудутся и пусть  
Те дни в лицо глядят нам сами,  
Когда Катулл мне наизусть  
Твоими говорил устами.

Так писал Фет Вл[адимиру] Соловьеву<sup>87</sup>.

Мы могли бы повторить это Иосифу Гофману: Бетховен, Шопен, Шуман говорили нам его руками.

Когда я слушал потом многие из тех произведений, которые играл Гофман, мне почти постоянно казалось, что хорошо или плохо, но мне говорят за Бетховена, *вместо* Шопена, *взамен* Шумана, – и мне нужно сделать какое-то вычитание чужой (пусть и талантливой) речи из слышанного, чтобы услышать чистую речь Бетховена, Шопена, Шумана.

А Гофману все мы могли сказать:

*Шопен* нам наизусть  
Твоими говорит *руками*.

Гофмана мы любили еще за одну его черту: он охотно и много играл в пользу разных обществ, поддерживавших учащуюся молодежь.

Вокалистов много прошло за те годы, но никто не пользовался таким успехом, как А.В.Нежданова, Л.В.Собинов и Ф.И.Шаляпин.

Искусство и мастерство А.В.Неждановой, к счастью, еще радует и современного слушателя, и о нем писать я не буду: оно – область действительности, а не воспоминаний.

К сожалению, этого нельзя сказать об искусстве и мастерстве постоянного оперного партнера Неждановой — Л.В.Собинова.

Собинов на эстраде возбуждал такие же восторги публики, как и на оперной сцене. Это общеизвестно. Но на *симфонической* эстраде Собинов еще усиливал те требования, которые предъявлял к себе как певцу и исполнителю. В противоположность большинству оперных певцов, спокойно и равнодушно переносящих на симфоническую эстраду то, что они поют в опере, репертуар Собинова всегда был свеж и нов.

Я никогда не слышал, чтобы он пел в симфоническом концерте арию Ленского или каватину князя из «Русалки».

Но зато я отлично помню, как удивил всех Собинов, когда спел в симфоническом собрании речитатив и арию Садко из первой картины оперы-былины Римского-Корсакова: «Поклон вам, гости именитые...»

Галерея, любившая Собинова особой благодарной любовью (сотни студентов освобождались от платы за учение благодаря его ежегодному концерту), даже испугалась за своего любимца. Большая ария Садко! Партия героического тенора! — и нежный лирический тенор Собинова! Как же не бояться?

Но Собинов не по-оперному, а именно по-симфоническому, не на гремящей силе звука, а выдержанно, стильно, былинно исполнил речитатив и арию Садко, показав, какое множество красот упускают оперные исполнители этой партии, думая только о силе звучания и не заботясь о поэтическом обаянии образа певца-гусляра.

В другой раз Собинов исполнил песню Вальтера из «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера — и опять поразил всех тонким пониманием стиля этой лирической песни из *комической* оперы певца Нибелунгов.

Исполняя эти отрывки из оперных партий, которые он не пел в Большом театре, Собинов делал попытки расширить свой оперный репертуар, слишком тесный для его дарования. Рассказ из «Лоэнгрина» он пел в концертах раньше, чем выступил в этой партии в опере, — и с таким же исключительным успехом. Но ни в «Садко», ни в «Мейстерзингерах» он в опере не выступал.

То же делал и *Шаляпин*.

Я помню, как он в симфоническом собрании под управлением Ипполитова-Иванова исполнил рассказ Пимена

(«В вечерний час пришел ко мне однажды») и песню Варлаама из «Бориса Годунова» и арию Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» из «Хованщины».

Высшего исполнения, чем то, которое давал Шаляпин на эстраде, я не знаю.

Он уничтожал им и эстраду, и зал, и оркестр, и все на свете, он вводил в душу слушателя безраздельно то праведную мудрость летописца Пимена, то буйный разгул бродяги Варлаама.

Нельзя сказать про Шаляпина, что он пел, исполнял, что голос у него звучал так-то, а держал он себя на эстраде этак-то: все это было бы ненужной неправдой. *Как* он пел, *как* у него звучал голос, *как* он держался на эстраде, этого нельзя было заметить, если слушатель мало-мальски обладал слухом и хоть чуть-чуть был способен внимать музыке. Шаляпин *поглощал* слушателя всего, без раздела, — и слушатель вовсе не имел дела с певцом и исполнителем, а только с Пименом, только с Варлаамом.

Я вспоминаю одно незабвенное симфоническое собрание в декабре 1908 года. Его программа (дирижировал Э.Купер) была такова:

1. 5-я симфония Чайковского. 2. Концерт Бетховена для скрипки (Л.Капэ). 3. а) Шуберт. «Двойник»; б) Ю.Сахновский. «Ходит смерть вокруг меня» (Шаляпин). 4. Т.Бубек<sup>88</sup>. «Сестра Беатриса». Поэма для оркестра и органа (рукопись). 5. Рахманинов. «Судьба». К 5-ой симфонии Бетховена текст А.Апухтина (Шаляпин).

Из небольшой песни Шуберта Шаляпин создал скорбную трагедию неизмеримого одиночества и отчаяния и, — что доступно только великому артисту, — *продолжил* эту трагедию в романсе Сахновского, между которым и песней Шуберта лежит бездна.

Я не помню, как мы слушали «Сестру Беатрису» рано умершего Бубека, но отлично помню, как меня томил вопрос, каким образом Шаляпин в *третий* раз приблизится к той же музыкальной и философской теме — одиночества и рока, которою уже заполнил наши сердца, исполняя Шуберта и Сахновского.

И вот он появился во второй раз, спокойный, огромный, — и с новою властью, с новою безмерной силой в третий раз согнул нас под бременем Рока. Рахманинов — не Бетховен, но его «Судьба» звучала у Шаляпина как неслышанное, необъятное по силе и бездонной тоске создание Бетховена.

Шаляпин ушел с эстрады, а тот титан, который мог все это сделать с нами, еще не уходил: не шелохнулся оркестр, безмолвствовал огромный зал, до тесноты набитый публикой. Мы все еще были под бременем, наложенным на нас титаном.

Когда же мы, наконец, очнулись, взвился вихрь, звавший этого титана назад, к нам, чтобы еще томить и мучить нас «неизъяснимым наслаждением»<sup>89</sup>.

Но явился не титан, а вышел Шаляпин, поклонился и хотел уйти. Его остановили рукоплесканиями. Он спел чудесно, увлекательно то, в чем не было ничего титанического, — «Персидскую песню» А.Рубинштейна — спел и удалился с явным нежеланием ничего более петь.

Но тут мы, галерея, низвергнувшаяся в партер, поклялась без клятвы, что вызовем титана. Вызовы, предводительствуемые галереями, были так могучи, непреклонны и страстны, что Шаляпин вышел. Глянул на нас, сделал какой-то знак пианисту, тряхнул головой.

«В двенадцать часов по ночам...»

«Ночной смотр» Глилки!

Это опять поднялся титан — и опять завладел нами, — и опять это была песня рока, на этот раз страшного исторического рока, свершающего свой суд над великим человеком, — но вдруг эту песню суда заглушила песня победы, и «Ночной смотр» внезапно зазвучал в устах титана хвалой человеку, торжествующему в своем поэтическом бессмертии над злобным приговором Рока.

Опять мы не заметили, как он ушел, — и опять вызвали его благодарным и требовательным призывом молодых голосов.

Он вышел, остановился у рояля, опять сделал знак, — и вдруг расхохотался в звуках едчайшим смехом Мефистофеля:

«Полюбил король блоху...»

Это было так неожиданно и так жутко, как будто тысяча бесенят высыпались откуда-то в полутемный зал и осыпали вас тысячами колючих искр, от которых стало и весело, и щекотно, и жутко, и безумно смешно.

И опять уже нет *его*, а мы опять зовем его.

Он вышел усталой походкой, еле волоча ноги, и мгновенно превратился в захолустнейшего семинариста, влюб-

ленного в розовощекую поповну, но – увы! – принужденного зубрить постылую латынь.

И когда он ушел, тут только мы вспомнили, что он исполнял «Семинариста» Мусоргского.

Опять его вызвали, и опять он пришел, но уже в последний раз.

Пришел, остановился, поднял кверху палец и *сказал*:

«Я петь больше не могу, а прочту вам письмо моего друга Сергея Васильевича Рахманинова к Константину Сергеевичу Станиславскому по случаю 10-летия его театра...

И *прочел письмо*, читанное им же на юбилее Художественного театра.

Т.е., конечно, он *пел речитативом*, но мы готовы были поклясться, что он *читает*: столько было здесь последней простоты, «письменного тона», каким вообще читают письма, – и столько свежего юмора, теплого привета и любви к этому «дорогому Константину Сергеевичу».

Письмо было «прочтено». Он поклонился – и ушел.

А мы, – а я во всяком случае, – остались при убеждении что большего совершенства в искусстве... чего? пения? нет! – в искусстве музыкального общения с симфонической эстрады мы никогда не узнаем.

И – с тех пор прошло 38 лет – и не узнали.

На другой день говорила вся Москва: Шаляпин, – капризный, дерзкий Шаляпин, отказывавшийся пропеть на *bis* одну вещицу, – *пел* для мальчишек до поздней ночи.

Да, так и было: *пел* для мальчишек до поздней ночи, – и как же благодарили этих мальчишек те немногие «пожилые люди», которые остались с мальчишками ждать шаляпинских *bis'ов*!

Шаляпин был в этот вечер не только во всеоружии своего мастерства (это бывало всегда), не только во всей силе своего гения (это не всегда бывало), но и во всей доброте, благодати, ласке этого гения (это, к сожалению, бывало не так часто).

Я бы мог кончить на этом свои воспоминания слушателя с «галереи» консерваторского зала, но воспоминания мои не до конца выразили бы мою благодарность консерватории, если б я не упомянул об ученических вечерах, происходивших в Малом зале, и о консерваторских спектаклях.

На закрытые ученические вчера мы проникали как «родственники» поющих или играющих там «консерваторов»,

точно также, как и они, в виде наших «родственников» проникали на лекции и диспуты.

Вечера эти показывали *будущую* оперу, *будущую* симфоническую или камерную эстраду – и тем были особенно для нас привлекательны. Здесь был простор добрым, дружеским домыслам. Пели юные или молодые сопрано, альты, тенора, баритоны, басы, и можно было сколько угодно гадать, какие будущие Собиновы и Шаляпины кроются в этих безвестных пока певцах.

Ошибок тут было наделано нами множество. Пустоцветы мы часто принимали за бутоны чудесного розового куста.

Но и настоящую розу, случалось, распознавали по бутону.

Я помню тот юный восторг, который возбуждала А.В.Нежданова на этих вечерах, выступая с моцартовскими ариями, – и памятна мне та любящая доверенность, которую питали мы к таланту В.Р.Петрова уже в те ранние времена.

Ежегодно консерватория устраивала экзаменационный оперный спектакль. Это было большим событием в художественной жизни Москвы. На спектакли эти устремлялась «большая публика» в надежде услышать будущих Патти<sup>90</sup> (не меньше того!) или Таманьо (Собинова было мало!). Не найдя ни той, ни другого, на спектакли эти поворчивали и вздыхали: «Ах, сразу видно, что нет Николая Григорьевича<sup>91</sup>! При нем...» – и фантазировали, что было «при нем», забывая, что и «при нем» не появились ни Патти, ни Таманьо.

Но мы не так судили об этих спектаклях. Мы верили в будущность, – пусть не мировую, но хорошую, честную русскую будущность – молодых певиц и певцов, – и подносили им в складчину цветы. Спектакли эти имели и еще одно важное значение: в них исполнялись оперы, которые не шли ни в Большом театре, ни в Солодовниковском.

В ученических спектаклях консерватории я видел «Похищение из сераля» и «Свадьбу Фигаро» Моцарта, «Эврианту» Вебера, «У моря» («Флибустьер») Кюи и др.

Особенно памятно «Похищение из сераля». Это было весной 1902 года.

В этой чудесной моцартовской опере впервые вышли на сцену А.В.Нежданова в роли Констанцы и В.Р.Петров в роли Осмина. Чистейшее наслаждение было слушать серебряные трели Неждановой в этой трудной партии.

Она была прирожденная *моцартовская* певица — это было ясно молодежи, восторженно принимавшей ее в этой опере, — и это до конца осталось неясно, печальной памяти, дирекции императорских театров, которая только однажды выпустила Нежданову в моцартовской опере — в «Волшебной флейте» (царица ночи). А между тем, какие вокальные чудеса могла бы показать, — а главное, какую радость моцартовской вечной весны могла бы наделить всех Нежданова в «Свадьбе Фигаро» и в «Дон Жуане»!

Но все это осталось несбывшейся мечтой. Тем памятной консерваторское «Похищение из сераля» с Неждановой и Петровым, которому в басовой партии Осмина приходилось также выделять труднейшие фиоритуры.

Когда весной же 1902 года, после консерваторского спектакля, Нежданова дебютировала в Большом театре в партии Антонида в «Иване Сусанине» (в те времена «Жизнь за царя») Глинки, ее огромный успех был неожиданностью для заправил и меломанов этого театра. Но этот огромный успех отнюдь не был неожиданностью для нас, слышавших Нежданову на ученических вечерах под строгой ферулой Александры Ивановны Губерт и восторженно рукоплескавших ей на спектакле «Похищение из сераля».

И уже не юноши, а взрослые люди, слушая Нежданову в «Фра-Дьяволо», в «Лакме», в «Богеме», в «Миньон», мы не могли скрыть своих сожалений: ах, зачем для этой несравненной певицы закрыт, волею казенных стражей, вход в чудесный, светлый чертог Моцарта.

Я кончил.

Старая галерея Большого зала консерватории не существует более. Но с теплой благодарностью вспоминаю ее и все те высокие радости, которые восприняты в долголетнем стоянии на ней. И глубоко верю: чудесный зал консерватории, ныне носящей имя Петра Ильича Чайковского, будет неиссякаемым источником музыкальных радостей для многих поколений нашей великой родины.

Писано в Болшеве и по пути из Воронежа в Москву 8–12. XII. 1940 г.

Написано по просьбе Моск[овской] Консерватории. Одобрено Гедике и Гольденвейзером.

## Примечания

- <sup>1</sup> Иззи Эжен (1858–1931) – бельгийский скрипач, композитор и дирижер, многократно концертировавший в России.
- <sup>2</sup> Гофман Иосиф (1876–1957) – польский пианист, педагог и композитор.
- <sup>3</sup> Собинов Леонид Витальевич (1872–1934) – певец (лирический тенор).
- <sup>4</sup> Колонн Эдуар (1838–1910) – французский дирижер и скрипач.
- <sup>5</sup> Гедике Александр Федорович (1877–1957) – композитор, пианист, органист и педагог. В 1898 г. окончил Московскую консерваторию, с 1909 г. – профессор консерватории.
- <sup>6</sup> Густав Адольф IV (1778–1837) – шведский король.
- <sup>7</sup> Рерих Макс (1873–1916) – немецкий композитор, органист, пианист и дирижер.
- <sup>8</sup> «Зимние грезы» – 1-я симфония П.И. Чайковского.
- <sup>9</sup> Торричеллиева пустота – открытое итальянским ученым Эванджелиста Торричелли (1608–1647) существование вакуума – безвоздушного пространства над свободной поверхностью жидкости в закрытом сосуде.
- <sup>10</sup> Брукнер Антон (1824–1896) – австрийский композитор, преподаватель Венской консерватории. Среди его учеников – Г. Малер, А. Никиш. Подлинное признание творчество Брукнера получило только в XX в.
- <sup>11</sup> «Смерть и просветление» – симфоническая поэма Р. Штрауса, написанная под влиянием философии А. Шопенгауэра.
- <sup>12</sup> Рубинштейн Николай Григорьевич (1835–1881) – пианист, дирижер, педагог, основатель Московской консерватории и ее первый директор.
- <sup>13</sup> Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–1894) – пианист, композитор и дирижер, основатель и первый директор Петербургской консерватории, брат Н.Г. Рубинштейна.
- <sup>14</sup> Никиш Артур (1855–1922) – венгерский дирижер, композитор и педагог.
- <sup>15</sup> Вейнгартнер Феликс фон (1863–1942) – немецкий дирижер и композитор.
- <sup>16</sup> Allegro – (итал., букв. – веселый, живой) – обозначение быстрого, живого темпа музыкального произведения, а также название произведения или части сонатного цикла, написанного в характере аллегро.
- <sup>17</sup> Обер Даниель Франсуа (1782–1871) – французский композитор, автор известной комической оперы «Фра-Дьяволо».
- <sup>18</sup> «Нюрнбергские мастерзингеры» – опера Р. Вагнера.
- <sup>19</sup> «Галька» – опера С. Монюшко.
- <sup>20</sup> Сац Илья Александрович (1875–1912) – русский композитор, автор музыки к спектаклю Московского Художественного театра «Синяя птица».
- <sup>21</sup> Намек на персонажей «Мертвых душ» Н.В. Гоголя – «просто приятную даму» и «даму, приятную во всех отношениях».
- <sup>22</sup> Цитата из стихотворения М.Ю. Лермонтова «А.О. Смирновой»: Все это было бы смешно // Когда бы не было так грустно.
- <sup>23</sup> Василенко Сергей Никифорович (1872–1956) – композитор, дирижер и педагог.

<sup>24</sup> Недбал Оскар (1874–1930) – чешский дирижер, композитор и альтист.

<sup>25</sup> Метцль Владимир Людвигович (1882–?) – композитор и пианист, ученик С.И.Танеева.

<sup>26</sup> Оленина д'Альгейм Мария Александровна (1869–1970) – камерная певица.

<sup>27</sup> Симфоническая поэма Р.Штрауса «Так говорил Заратустра» написана под влиянием идей одноименного сочинения Ф.Ницше.

<sup>28</sup> Кашкин Николай Дмитриевич (1839–1920) – музыкальный критик и педагог, профессор Московской консерватории с 1866 по 1906 г.

<sup>29</sup> Сафонов Василий Ильич (1852–1918) – пианист, педагог и дирижер, в 1889–1905 гг. директор Московской консерватории, в эти же годы постоянный дирижер симфонических концертов Московского отделения Русского музыкального общества.

<sup>30</sup> Энгель Юлий Дмитриевич (1868–1927) – музыкальный критик и композитор, окончил Московскую консерваторию в 1897 г., у него учился музыке Б.Л.Пастернак.

<sup>31</sup> Сабанеев Леонид Леонидович (1881–1968) – музыкальный критик и композитор, автор работ об А.Н.Скрябине.

<sup>32</sup> Сахновский Юрий Сергеевич (1866–1930) – композитор, музыкальный критик и дирижер.

<sup>33</sup> Риземан Оскар фон (1880–1934) – немецкий музыковед, жил в России.

<sup>34</sup> Измененный текст стихотворения А.С.Пушкина «Отрок». Правильно: Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы...

<sup>35</sup> Тартаков Иоаким Викторович (1860 – 1923) – певец (лирико-драматический баритон), с 1894 г. – солист Мариинского театра.

<sup>36</sup> Губерт Александра Ивановна (1850–1937) – пианистка и педагог.

<sup>37</sup> Нежданова Антонина Васильевна (1873–1950) – певица (лирико-колоратурное сопрано), в 1902 г. окончила Московскую консерваторию. С.Н.Дурьлин посвятил А.В.Неждановой отдельные воспоминания, являющиеся как бы продолжением воспоминаний о Большом зале консерватории (Ф. 2980. Оп. 2. Ед. хр. 242).

<sup>38</sup> Збруева Евгения Ивановна (1867–1936) – певица (контральто). Окончила Московскую консерваторию в 1893 г.

<sup>39</sup> Касторский Владимир Иванович (1871–1948) – певец (бас).

<sup>40</sup> Петров Василий Родионович (1875–1937) – певец (бас), окончил Московскую консерваторию в 1902 г.

<sup>41</sup> Гржимали Иван Войцехович (1844–1915) – скрипач и педагог, с 1869 г. преподаватель, а затем профессор Московской консерватории.

<sup>42</sup> Имеются в виду усы и острая бородка на автопортрете фламандского живописца Антониса Ван-Дейка (1599–1641).

<sup>43</sup> Ланге Тор (1851–1915) – датский поэт. Жил в Москве с 1876 г., преподавал классические языки в Лазаревском институте восточных языков, переводил на датский язык произведения русских авторов, в том числе автор перевода «Слова о полку Игореве».

<sup>44</sup> Булычов Вячеслав Александрович (1872–1959) – хоровой дирижер, музыкально-общественный деятель и композитор.

<sup>45</sup> Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (ок. 1525–1594) – итальянский композитор, автор духовной хоровой музыки и светских мадригалов, глава римской полифонической школы.

<sup>46</sup> Лассо Орландо (ок. 1532–1594) – франко-фламандский композитор, мастер полифонии.

<sup>47</sup> Граун Карл Генрих (1703–1759) – композитор и певец, автор кантаты «Смерть Иисуса».

<sup>48</sup> Турнемир Шарль (1870–1939) – французский органист и композитор, выступал в Москве 26 и 28 ноября 1911 г.

<sup>49</sup> Босс Энрико Марко (1861–1925) – итальянский органист, композитор и педагог. В 1907 и 1912 г. концертировал в России.

<sup>50</sup> Гедике Федор Карлович (Фридрих-Александр-Пауль) (1839–1916) – органист и пианист. В 1880–1916 гг. преподавал в Московской консерватории.

<sup>51</sup> Дервиз Сергей Павлович – железнодорожный концессионер, член дирекции Русского музыкального общества.

<sup>52</sup> Коутс Алберт (1882–1953) – английский дирижер и композитор. В 1910–1911 гг. жил в России.

<sup>53</sup> Мравинский Евгений Александрович (1903–1988) – дирижер. Окончил Ленинградскую консерваторию в 1931 г., позднее стал ее профессором.

<sup>54</sup> Кусевицкий Сергей Александрович (1874–1951) – дирижер, виртуоз-контрабасист, музыкальный деятель, основатель Российского музыкального издательства (1907) и собственного симфонического оркестра (1909).

<sup>55</sup> Конюс Юлий Эдуардович (1869–1942) – скрипач, педагог и композитор. В 1893–1901 гг. преподаватель Московской консерватории, друг С.В.Рахманинова.

<sup>56</sup> Григорович Карл Карлович (1868–1921) – скрипач и педагог.

<sup>57</sup> Неточное цитирование последних строк из стихотворения Ф.И.Тютчева «О чем ты веешь, ветер ночной?». У Тютчева: О! бурь заснувших не буди – // Под ними хаос шевелится.

<sup>58</sup> Вольфинг – псевдоним Эмилия Карловича Метнера (1872–1936), философа, литератора и музыкального критика.

<sup>59</sup> Вальц Карл Федорович (1846–1929) – декоратор и театральные машинист-механик Большого театра.

<sup>60</sup> Вероятно, автор имеет в виду сюиту «Лемминкяйнен».

<sup>61</sup> Дебюсси Клод Ашиль (1862–1918) – французский композитор и дирижер.

<sup>62</sup> Форе Габриель Юрбен (1845–1924) – французский композитор, органист, дирижер.

<sup>63</sup> Дюка Поль (1865–1935) – французский композитор, музыкальный писатель и педагог.

<sup>64</sup> Морозова Маргарита Кирилловна (1872–1958) – известная меценатка, владелица издательства «Путь», одна из руководителей Московского религиозно-философского общества памяти Вл.Соловьева.

<sup>65</sup> Зимин Сергей Иванович (1875–1942) – театральные деятель, меценат. В 1904 г. создал в Москве частный оперный театр.

<sup>66</sup> Пастернак Розалия Исидоровна (урожд. Кауфман; 1867–1938) – пианист-виртуоз, жена художника Л.О.Пастернака. После рождения детей

оставила профессиональную деятельность и только изредка выступала перед публикой.

<sup>67</sup> Вероятно, имеется в виду Ф. Шиллер.

<sup>68</sup> Добровейн Исая Александрович (1891–1953) – дирижер, пианист и композитор, учился в Московской консерватории.

<sup>69</sup> Фейнберг Самуил Евгеньевич (1890–1962) – пианист, композитор.

<sup>70</sup> Фохт Александр Богданович (1848–1930) – медик-патолог, с 1880 г. профессор Московского университета.

<sup>71</sup> Таманьо Франческо (1850–1905) – итальянский певец (тенор).

<sup>72</sup> Капе Люсьен (1873–1928) – французский скрипач, педагог и композитор.

<sup>73</sup> Бродский Адольф Давидович (1851–1929) – скрипач и педагог. В 1874–1879 гг. преподавал в Московской консерватории.

<sup>74</sup> Ауэр Леопольд Семенович (1845–1930) – скрипач, педагог и дирижер.

<sup>75</sup> Кубелик Ян (1880–1940) – чешский скрипач и композитор.

<sup>76</sup> Казадесюс Анри Густав (1879–1947) – альтист и исполнитель на виоля д'амур.

<sup>77</sup> Казадесюс Робер Марсель (1899–1972) – пианист, педагог и композитор.

<sup>78</sup> Люлли Жан Батист (1632–1687) – французский композитор.

<sup>79</sup> Рамо Жан Филипп (1683–1764) – французский композитор.

<sup>80</sup> Куперен Франсуа (1668–1733) – французский композитор.

<sup>81</sup> Монтеклер Мишель Пиньоле (1667–1737) – французский композитор

<sup>82</sup> Казальс (Касальс) Пабло (1876–1973) – испанский виолончелист, дирижер, композитор.

<sup>83</sup> Суджиа-Казальс Геллермина (1880–1950) – виолончелистка.

<sup>84</sup> Вероятно, имеется в виду венгерский композитор, пианист и дирижер Эманюэль Моор (1863–1931), автор концерта для двух виолончелей, жена которого пианистка Унифред Кристи (1882–1965) была англичанкой.

<sup>85</sup> Барцевич Станислав (1858–1929) – польский скрипач, педагог и дирижер.

<sup>86</sup> Пресс Михаил Исаакович (1871–1938) – скрипач.

<sup>87</sup> Первое четверостишие стихотворения А.А.Фета «В.С.Соловьеву».

<sup>88</sup> Бубек Теодор Христофор (1866–1909) – органист, композитор и педагог. В 1905–1909 гг. преподаватель Московской консерватории.

<sup>89</sup> См. гимн в честь чумы из трагедии А.С.Пушкина «Пир во время чумы»: Все, все, что гибелью грозит, // Для сердца смертного таит // Неизъяснимы наслажденья – // Бессмертья, может быть, залог...

<sup>90</sup> Патти Аделина (1843–1919) – итальянская певица (колоратурное сопрано). Неоднократно гастролировала в России.

<sup>91</sup> Имеется в виду Н.Г.Рубинштейн.