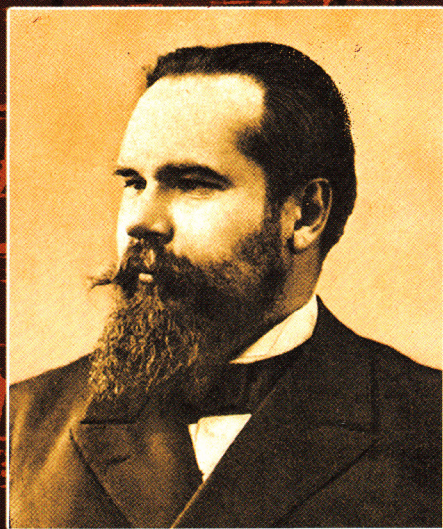


А. А. САБАНЕЕВ



ВОСПОМИНАНИЯ
О ТАНЕЕВЕ



Эта книга не есть биография. Цель ее — иная. Я хотел в ней дать живой *образ* моего учителя, который был таковым не только для меня, но для *целого поколения* музыкантов, дать этот образ в живых воспоминаниях о нем, которых у меня за четверть века постоянного общения оказалось немало.

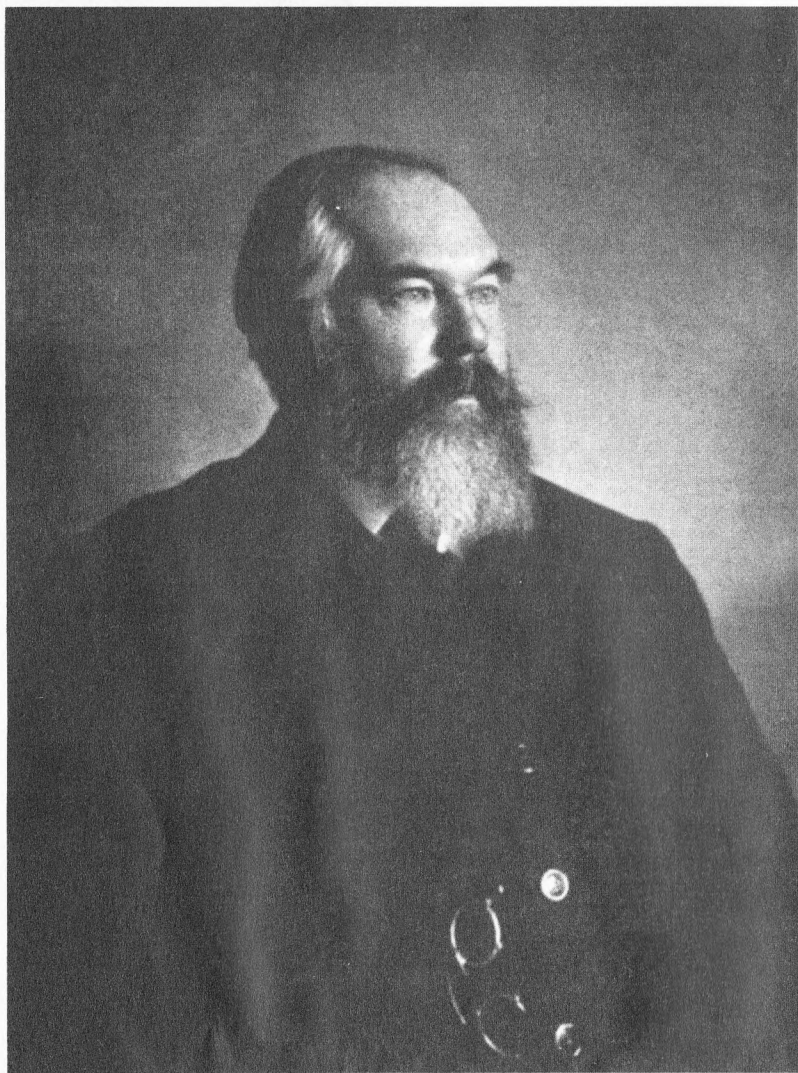
Я думаю, что эта книга представит интерес не только для музыканта. Танеев есть одна из иллюстраций к истории русской интеллигенции, одна из тех фигур, которые в наш век кажутся невероятными.

Я считаю его личностью, которая ценна с точки зрения культуры вообще, вне профессиональных музыкальных и иных интересов и задач.

Я в этой работе старался главным образом о том, чтобы облик Танеева вышел наиболее рельефен и *понятен* людям, не имевшим счастья видеть и знать его.

Л. Л. Сабанеев





Л.Л. САБАНЕЕВ

ВОСПОМИНАНИЯ
О ТАНЕЕВЕ



КЛАССИКА-XXI

М О С К В А 2 0 0 3

УДК 78
ББК 85.313(2)1
С12

Послесловие, комментарии
С. В. Прохотов

Сабанеев Л. Л.
С12 Воспоминания о Танееве. — М.: Классика-XXI, 2003. — 196 с., ил.

ISBN 5-89817-061-8

Воспоминания о С. И. Танееве, написанные легендарным русским музыковедом Л. Л. Сабанеевым — вторая часть в блистательном ряду его мемуаров, где первая, скандально известная, посвящена А. Н. Скрябину. В своих записках Сабанеев с легкостью разрешил поставленную задачу: облик Танеева «вышел рельефен и понятен людям, не имевшим счастья видеть и знать его».

Изданная Рахманиновым в его издательстве «ТАИР» в 1930 году, книга была практически недоступна широкому читателю.

Как и предполагал автор, «Воспоминания о Танееве» будут интересны не только музыкантам и искусствоведам, но в первую очередь тем, кто интересуется вопросами музыкальной культуры.

УДК 78
ББК 85.313(2)1

*Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично,
без разрешения правообладателей будет преследоваться
в судебном порядке.*

Текст публикуется по изданию: Сабанеев Л. Л. С. И. Танеев. Мысли о творчестве и воспоминания о жизни. Б/м.: изд-во «Таир», 1930.

ISBN 5-89817-061-8

© Сабанеева-Ланская В. Л., 2003
© Прохотов С. В., послесловие,
комментарии, 2003
© «Классика-XXI», 2003

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга не есть биография. Жизнь Сергея Ивановича Танеева, этого исключительного музыканта и еще более исключительного человека, отделена от нас слишком малым количеством лет, слишком много еще есть живых свидетелей его жизни, чтобы подлинный, беспристрастный и объективный биограф мог дать картину этой жизни. Кроме того, работа биографа требует научного, исследовательского отношения к вопросу, к которому я не считал себя ни приспособленным, ни готовым, тем более что огромная масса материалов о жизни Танеева *недоступна нам*¹. Цель этой книги иная. Я хотел в ней дать живой образ моего покойного учителя, который был таковым не только для меня, но для *целого поколения музыкантов*, дать этот образ и в живых воспоминаниях о нем, которых у меня за четверть века (1890–1915) постоянного общения с ним оказалось немало, и одновременно — в эстетической оценке его жизненных *трудов*, то есть того, что он сам считал задачей и смыслом своей жизни.

Сергей Иванович Танеев был не только музыкантом. Музыкальная сущность его природы не покрывала его целиком. Быть может, еще более значителен его облик как *человека*, как изумительной, неповторимой *моральной личности* — то, чем он импонировал всем своим современникам. Танеев был не только музыкальным деятелем, не только интересной фигурой на фоне русского музыкального мира — это было своего рода олицетворение или воплощение целой эпохи, целого фрагмента из жизни и истории русской *интеллигенции*. С этой точки зрения личность Танеева можно и *должно* сопоставлять не только с великими деятелями в какой-нибудь одной области искусства или науки — его *должно* и можно сопоставить с такими *типами* русской интеллигенции (увы, сейчас уже только исключительно «историческими»), каковы были Герцен, Кавелин, герои освободительной эпохи — личности, выступавшие своей фигурой за поневоле узкие рамки своей «профессии». Танеев олицетворяет и воплощает в себе тип, ныне ушедший уже в область преданий, — тип *морально чистого интеллигента*. Я скажу более, что, поскольку мне пришлось видеть представителей русской интеллигенции того времени и поскольку мне приходилось изучать жизнь и психические профили иных из них, уже ставших ранее «историей», — Танеев был едва ли не наиболее ярким именно по этой неповторимой и *безусловной моральной ясности*, абсолютной «чистоте сердца» и мысли. Быть может, еще оттого так подчеркнута эта ясность, что и профессия его — чистое искусство звуков, вдобавок и им мыслившееся в особенной рафинированной чистоте, — способствовала тому, чтобы ничто из мирского зла и суеты не касалось

его и не пятнало неизменной прозрачности его душевной и мыслительной атмосферы. Быть может менее яркий как *музыкант* и как *творец* в среде русских композиторов, чем многие, Танеев более многих из них *импонирует* своей личностью. Можно было бы сказать, что это был своеобразный «моральный» гений. Не мистический (ибо именно мистицизма у Танеева, как у *типичного* представителя русской передовой интеллигенции, было маловато), а чисто *моральный* талант, который помогал ему связать в какое-то необычайно ясное единство и свою жизнь, и свою работу, и свое творчество. Моральная ясность его обезоруживала даже его врагов, и она, безусловно, имела своей предпосылкой необычайную, редкую в русском человеке *твердость*. Танеев был человек такой исключительной принципиальности, что, живи он в иные времена (хотя бы в наши), он мог бы стать мучеником за принцип и за идею. И это чувствовали все, кто приходил с ним в соприкосновение.

Я думаю, что эта книга — оттого именно, что имеет сюжетом жизнь и образ *такого человека* — представит интерес не только для музыканта. Очень может быть, что даже *наоборот*: именно современный музыкант скорее пройдет мимо жизнеописания С. И. Танеева, ибо что для него Танеев? — пройденный этап русской музыки, музыкальное «давнопрошедшее» — в лучшем случае; в худшем же — просто неизвестная величина или даже явление, «враждебное живой современности» (и оттого, прибавлю, весьма вероятно, что «дружественное будущему»). Для *немузыканта* же Танеев есть одна из иллюстраций к истории русской интеллигенции — тип одного из наиболее ее ярких и чистых представителей, одна из тех фигур, которые так чисты, что в наш век кажутся «невероятными», — и уже по одному этому он представит интерес, тем более что, поистине, подобные личности *не должны быть забываемы*. Как бы ни относиться к творчеству С. И. Танеева — даже совершенно вне всякой музыки, — Танеев есть один из тех великих русских людей, великих духом и силой воли, которым, во всяком случае, место в истории есть и должно быть. В этом смысле я считаю его личностью, которая ценна с точки зрения истории *культуры* вообще, вне профессиональных музыкальных или иных интересов и задач.

Я в этой работе старался главным образом о том, чтобы облик Танеева вышел наиболее рельефен и *понятен* людям, не имевшим счастья видеть и знать его. Этот облик вырисовывается с полной ясностью не только в крупных линиях его трудов, заданий и жизненных идеалов и их осуществлений. Быть может, именно в *малом*, в мелком и повседневном — в этой самой текущей жизни и ее мелочах, которые способны, как известно, принизить то, что кажется наиболее величественным и грандиозным «со стороны», — именно в этой *малой* обстановке вырисовывается Танеев — одна из тех немногих личностей, которые не проигрывали от близкого знакомства и которым «мелочи жизни» были безопасны: они только подчеркивали в трогательных подробностях величие этой ясной души. Оттого, наряду с освещением и изложением смысла его работ и его *значимости* как художника, ученого, педагога, я постарался в ряде правдивых, точных картин воспоминаний воскресить то, что невоскресимо

в отвлеченном «критическом» изложении. Мои воспоминания о Танееве не носят связного характера, ибо я при жизни его не думал о том, что когда-нибудь мне придется увековечить эти события его жизни и эти штрихи его существа. Оттого проистекает неизбежная непоследовательность и отсутствие *точных дат* указываемых мною событий, большая часть которых отделена от нашего времени почти четвертью века. Но в тексте этих воспоминаний почти все «речения» и выражения Танеева переданы во всей их характерной неприкосновенности, ибо стиль его речи, как и весь его облик, был неразрывной частью его существа, составлял со всем этим некоторое «единство», которое я старался зафиксировать и что мне большею частью удалось.

Что касается до «критической части» книги, представляющей как бы опыт оценки и разбора его жизненных трудов (композиции и теоретических трудов), то эта часть продиктована, помимо всего прочего, еще желанием не только других, но и самого себя убедить в том, что *не могут и не должны* исчезнуть, как что-то брренное и преходящее, плоды пятидесятилетних колоссальных трудов, плоды совершенно исключительного идеалистического отношения к искусству — отношения, которое в полном смысле слова может быть наименовано *святым*. Быть может, при самой жизни Танеева мои личные музыкальные симпатии и вкусы разошлись с его эстетической и художественной философией — и, быть может, я сам недооценивал или *неправильно* оценивал существо и значимость его работы и в области композиции, и в области теории музыки. Но все время и всегда мне казалось, что было бы *чудовищной несправедливостью*, если бы это было правда, если бы вся эта изумительная моральная чистота и ясность, этот напряженный героический труд все в одном направлении, это святое, полное абсолютного бескорыстия отношение к своему любимому делу — если бы все это *не привело* к тому, что хотел свершить этот изумительный человек. И оттого в ту эпоху, когда казалось, что русло музыкального искусства совсем далеко ушло от тех идеалов, к которым вел свои труды Танеев, мне было больно за него и за идею его жизни. И оттого же, когда уже в более близкие к нам времена мне пришлось вновь услышать некоторые из наиболее крупных сочинений моего учителя и когда я убедился, что многое из того, что мы считали *свежим* и *новым*, уже блекнет, а на тех произведениях, которые мы когда-то считали «игрой ума», начинает заниматься заря какого-то иного, быть может, уже *вечного* существования, — я был утешен. Танеевское творчество и его труды — не для современников и даже не для ближайших потомков. Эта музыка, *честно* созданная и *мастерски* сделанная, — из тех, смысл, значимость и размеры которой становятся ясными только удаленным поколениям. Сейчас мы каждый год видим, как стремительный поток моды опрокидывает и уносит вчерашних кумиров и как блекнет то, что казалось откровением новизны и силы. Танеев никогда не творил ни для моды, ни для кого-либо вообще — он творил по внутреннему побуждению к созданию *именно таких* звуковых организмов, и мода и течение годов не имеют над ним силы. Пока это творчество стоит еще незамеченное миром и столь же равнодушное к нему. Но пройдут годы,

и русский классик Танеев станет для истории русской музыки явлением грандиозным, совершенно самобытным и единственным, и в свете его непогрешимого *мастерства*, быть может, померкнут в своем историческом значении многие величины, которые были «слишком замечены» при их брэнном существовании, в наше время.

Мое желание, чтобы эта книга смогла послужить, с моей стороны, памятником и данью того исключительного уважения и любви, которые возбуждал во мне и во всех других С. И. Танеев — человек и музыкант.

Л. Сабанеев

Творческий путь и идеалы Танеева

Музыка есть одно из наиболее таинственных искусств. Ее таинственность заключена в ее *абсолютной искренности*, точнее — в ее неминуемом и полном соответствии с духовным, с психическим обликом того, кто ее творит. В музыке нельзя быть *неискренним*, нельзя в том смысле, что тот, кто неискренен, создаст неминуемо и музыку «неискреннюю», и, таким образом, эта самая музыка будет, опять-таки, совершенно точно отображать внутренний мир своего творца. Но как и во всех искусствах, в музыкальном творчестве мы замечаем ту закономерность, что чем талантливее композитор, чем совершеннее его «музыкальный творческий аппарат», тем более его музыка *похожа* на его внутренний мир, тем *адекватнее творение творящему*.

Оттого всегда возможно по музыке судить о психике творящего, и обратно — по данному типу психологии угадывать, какого рода музыку мог бы написать данный человек. Эти соотношения не имеют исключений, хотя современная музыка подарила нас многими примерами того, как прекрасный, первоклассный «музыкальный аппарат», по недосмотру природы попавший в руки человека бедной психологии, *отображает* эту бедность с гениальной яркостью, которая заставляет жалеть о таком применении этого таланта...

Танеев как психологический тип чрезвычайно интересен. Можно как угодно относиться к его музыке и творчеству, но всякий, кто прикоснется с той или иной стороны, тем или иным способом к этому миру, поймет, что это «необыкновенный» мир души, что он не был рядовым человеком, что, более того, он был *замечательным, исключительным человеком*. Эта «неповторимость», эта типичность² и есть, в сущности, то таинственное, что обычно называется *гениальностью*. Но надо помнить, что есть разница между *гением* и *талантом* и что только в редких и счастливых случаях эти два качества в одном человеке совпадают. Гениальность есть неповторимость, *особость*

мира души; талант в той или иной сфере есть способность выразить свой мир души в символах внешнего мира, в терминах науки или искусства, мысли или чувства. Гениальность «не имеет адреса» — она замкнута и самодовлеюща. Талант имеет всегда «точку приложения» в той или иной сфере. Я, всматриваясь в мир души Танеева, как я ее сам наблюдал, как наблюдали ее другие (она так типична и так ярка, что в оценке этого мира почти не встречается разноречий), вижу, что *бесспорно* Танеев был человеком *гениальным* именно в смысле неповторимости своего психического типа, в смысле необычайной *яркости* этого типа.

Но был ли он человеком «*талантливый*»?

На этот вопрос с первого раза кажется странным даже отвечать. Всем известно, что Танеев был необычайно музыкально одарен, имел исключительный слух, бесспорный вкус, острое аналитическое чутье музыки. Он был, кроме того, первоклассным пианистом. Он обогатил музыку изысканиями в области теории. Мало того — он проявил дарования не только в музыке, но и в литературе, и в живописи даже. Все знавшие его единогласно утверждают, что у него был прекрасный *научный* ум и что, стало быть, он был одарен и мыслительным даром.

Однако дело тут не так просто. Танеев был то, что называется «многогранно одаренным» человеком. Но нас интересует в настоящее время не его многогранная одаренность вообще, а специальный вопрос: был ли у него *специфический талант* в области именно музыкального *творчества*. Природа знает парадоксальные факты, когда *гений* не имеет таланта и, таким образом, остается *нем* для внешнего мира, не имея органа своего высказывания. Русская действительность знает много таких «немотствующих» гениев, интереснейших *людей*, но *людей*, себя не проявляющих. Это «гении без точки приложения». Мы знаем и такие случаи, когда *гениальность* награждена талантом, *не* достаточным, чтобы ее воплотить, когда талант *ниже* гения. В этих случаях гений ищет выхода, борется, пробует свои силы в разных областях, чтобы найти выход своему напряжению. Очень часто талант пребывает в неразвитом состоянии и лишь постепенно, благодаря *гениальности* и путем величайшего напряжения воли, начинает себя проявлять (случай Рихарда Вагнера, который начинал почти бездарно и прошел долгий путь созидания себе «таланта»).

Все согласны с тем (и сам С. И. Танеев был между ними), что в творчестве Танеева есть какое-то *уклонение* от обычного типа творчества музыканта. Одни полагали, что он сух, что он лишен эмоциональности, другие — что он слишком углубился в контрапунктические изыскания и «высушил» свое дарование. Его упрекали в ака-

демизме и в конструктивности, механичности его музыки. Даже его страстные поклонники утверждали, что музыка его спокойна, что это не та музыка, которая приводит в экстаз и потрясает. Творчество Танеева поражало очень многих своей *особостью*. Не важно то, как — положительно или отрицательно — оценивали эту особость, но все согласны были, что Танеев — композитор, который в самом процессе творчества как-то *особенно* непохож на других. Чайковский в своей переписке с Танеевым постоянно возвращается к этому вопросу, и Танеев сам постоянно оправдывается перед ним — оба чувствуют, что что-то есть в творчестве Танеева *такое*, что не укладывается в обычные рамки и нормы³.

Я хочу сопоставить с этим ту фразу, которую С. И. Танеев многократно говорил и мне, пишущему эти строки, и очень многим другим. Он говорил, что «мне все очень *трудно дается*».

Может быть, в этом и находится разгадка и корень и всей творческой драмы Танеева, и его творческого пути, и тех *особых* форм, которые приняло это творчество, столь непохожее не только на творчество иных русских композиторов, но, быть может, стоящее особняком и *от всей остальной музыки...*

Танеев был, бесспорно, очень даровит, и в частности одарен музыкально. Но его большое дарование было *ниже его гения* — Танеев как психический тип был несравним с размерами своего музыкального творческого одарения. И когда ему приходилось высказывать себя, то есть свою гениальность — он чувствовал недостаточность своего музыкального одарения, что и выражалось в том, что ему «трудно давалось», как он выражался.

Талантливому человеку обычно именно «легко дается». Особенно легко ему дается в том случае, если у него вовсе нет гения и его талантливость расцветает совершенно без всяких «предписаний гения», без того страшного «внутреннего голоса», который указывает человеку путь и обращает путь художника часто в какой-то путь тяжелого долга и подвижничества. Танееву, при его типичности духа, при его «гениальной неповторимости», нужен был талант размеров моцартовского. И если его не оказалось, то это не вина ни Танеева, ни кого другого. Но результатом этого получилось то, что личность Танеева не полностью вошла в его музыкальные сочинения, и, чтобы постигнуть эту личность и ее гениальность, нам, быть может, надо знать Танеева лично или изучить не один только его музыкальный мир, но и мир его остальных духовных проявлений.

Я имел счастье близко и долго знать Танеева, и мое впечатление от него, впечатление интегральное и «заключительное» — ибо в течение своей жизни я от него имел массу *разных* впечатлений и переходил от восторженного обожания его *личности*, в которой чувствова-

лась инстинктивно гениальность, к негодованию по поводу того, что его музыкальный мир звуков не оказывался *адекватен* этой личности, — это заключительное впечатление таково, что *талант Танеева*, равноправный с его гениальностью, по всей вероятности *имелся*, но это не был музыкальный талант. Гений Танеева должен был бы проявиться в форме *научной* — в нем погиб *великий, гениальный ученый, философ и мыслитель*, редкая моральная одаренность, соизмеримая с грандиозными фигурами Древнего мира. Это был человек размера Сократа как моральная фигура, диапазона Аристотеля по изумительной *ясности* и четкости зрения, один из тех моральных гениев, которые дали миру величавые фигуры стойков.

Но весь круг жизни Танеева, его «музыкальность», предопределившая его карьеру, — все сложилось так, что Танеев *не мог стать* *ученым*. Тот факт, что всю жизнь наш композитор горевал именно об этом, что он постоянно возвращался в мыслях и в словах к идее о своей «недостаточной образованности», та жадность, с которой он самообразовывался, жадность, которая вообще среди музыкантов по призванию *не встречается* (ибо им много и своего прямого и ясного дела), — наконец, то, что и в области музыки он почти с первых моментов сознательной жизни *соскакивает в мир науки и теории*, — все это показывает, что *талант* и предопределение Танеева было *научное*. Весь склад его ума, позитивный и рациональный, тот самый склад, который все время *мешал* его творчеству, с таким же успехом *помогал бы* ему в его научных работах.

Мы должны примириться с этим фактом, вообще не столь редким в области истории искусства. Это основное несоответствие между «талантливостью» и «гениальностью», это *ненахождение своей области таланта* вовсе не так редко. В России, среди русских гениев, оно особенно часто и увенчивается колоссальной фигурой Достоевского — этого гениального человека, гениального философа и мистического мыслителя, облеченного в малодаровитые литературные одеяния. Эти лица замечаются вообще только тогда, когда их *гениальность уже несомненна*. К числу их принадлежит, несомненно, и Танеев.

* * *

Когда говорят о Танееве, то всегда *почему-то* хочется сначала говорить о его моральном облике, о его нравственных качествах, о его психике и уже *потом* о его музыке. Мы, знавшие Танеева и соприкоснувшиеся с миром его души, знаем, почему это... Это именно оттого, что, как ни огромно его музыкальное наследие — не будем же его сравнивать с теми, кто находится в *самых первых рядах*

музыкальной гениальности, — все-таки оно не покрывает его личности, и в ней остается какой-то огромный «резидуум», остаток, которого мы не видим ни у Бетховена, ни у Брамса, ни у Чайковского, которые целиком вобрались в свою музыку и в ней отражены на вечные времена. Никто иной так остро не чувствовал этого основного свойства Танеева, как он сам. И он мучился постоянно тем, что не находил себя. Танеев был из тех людей, которые должны *раз что-либо решить* и потом уже исполняют свое решение. Решить — значит угадать. Танеев не угадал своей сферы, но он решил — и решение свое он проводил всю жизнь со стоической твердостью. Он стал музыкантом и всю жизнь служил музыке — он, которого вся организация была приспособлена к тому, чтобы стать великим ученым.

От этой *особости* его положения, от этой научности его природы происходили многочисленные качества Танеева, которые так трудно объяснимы, если не обратимся к гипотезе, мной предложенной. Танеев, как все мы помним, стоял *особняком* от музыкального мира. Его уклад жизни не был уклад музыканта, это была жизнь типичного *ученого*. Он никогда не жил страстной, со взлетами и падениями, с экстазами и подавленностью, жизнью художника. Его жизнь была, как жизнь Иммануила Канта, жизнью *философа*, размеренной и спокойной — и артисты удивлялись, видя в своей среде, среди своих этот чуждый и странный облик; он им казался необычен, и они даже боялись Танеева. Поместим Танеева в обыкновенную «университетскую», профессорскую среду — и в ней он растворится как свой элемент, как что-то совершенно *подходящее* и нормальное и не вызовет никакого удивления ни размеренностью своей жизни, ни рационализмом ума, ни своим отношением к «специальности». Но Танеев, уже раз порешивший идти по стезе искусства, не мог — по качеству своей души и нрава — свернуть с дороги; раз пущенный в жизнь по этому направлению, он, натура не мятущаяся и не «ищущая», а *цельная*, должен был идти и *дойти*. И он пошел и дошел до крайних точек того, куда может привести гениальность типа, не связанная с «эквивалентностью» таланта.

Он был прав, что уже не сворачивал. Потому что он прекрасно знал, что научный путь для него закрыт уже *его образованием*. Он слишком хорошо понимал своим рациональным умом, что, учившись лучшие, юные годы музыке, нельзя стать ученым. Но его тянуло в мир науки, в мир исследования. Он не мог, хотя и хотел, войти в среду ученых, ибо там его все-таки считали за «музыканта»; но в своей области музыки он отгородил себе клочок жизни — *научно-музыкальную область* — и в ней работал со всем тем усердием, на которое был способен этот человек, который может служить ил-

люстрацией слов, что *«гений есть высшая добросовестность и терпение»*.

Научность подхода Танеева к своему делу начинается уже с самых ранних пор. С первых шагов сознательной музыкальной жизни, еще на консерваторской скамье, этот необычайно добросовестный человек — настоящий *тип исследователя* (а не *интуита*) — желает поставить свою творческую работу в научные рамки. Он не просто сочиняет музыку, как сочиняли Чайковский, Аренский, Рубинштейн. Нет, он сочиняет «исторически». Он замечает то, чего не замечал тогда ни один русский *композитор* (и чего замечать он вовсе и не должен был), а именно — что русская история музыки идет *не тем путем, как западная*. Танеев это сразу заметил и сразу сделал вывод, достойный ученого и совершенно не нужный художнику: что раз в русской музыке и ходе ее есть дефекты, отличия от пути западной музыки, *то надо их исправить*. Уже в ранних записях дневника и в письмах к Чайковскому Танеев говорит о том, что русская музыка *не имеет своей* эпохи строгого письма, но что ее *надо создать*, что *тогда* русская музыка получит свой нормальный профиль развития. Русские композиторы уже почти столетие писали музыку, проходя, так сказать, «университетский курс» своего развития и не заметив, что они не побывали в подготовительном классе гимназии. Но позитивный ум Танеева, систематический и строгий, уже сразу это замечает и уже составляет план исправления. Танеев бесспорно, со своим огромным и ясным научным умом, был мыслительно несравним с окружением своим, с музыкальным миром, в котором вращался. Он сразу составляет грандиозную схему, которая в первый период его жизни имеет «национальную окраску» — Танеев хочет развить *родную*, русскую музыку и поставить ее на ту же высоту, на которой стоит западная, и для этого он решает логически, что ей надлежит пройти *те же этапы*⁴.

Таким образом, его задача жизни сразу определяется. Как композитор, Танеев видит, что он *должен* (понятие *морального долга*, столь характерное для Танеева и типичное, совершенно заслоняет в нем момент «художественного восторга» и принцип «личной славы», которые обычно двигают творчество) — он *должен* на своем творческом примере показать и *пройти эти* нехватяющие стадии русской музыки. Отсюда мы получаем, как вывод, его увлечение контрапунктом строгого письма, его изыскания в этой области, его повышенный интерес ко всему этому.

Его путь был чисто «рационален». Не то чтобы он так восторгнулся музыкой Палестрины, чтобы нашел, что именно этот стиль *надо насаждать* в России. Для этого он был слишком здравомыслящий и уже *современный* человек — но он находил, что *это надо пройти*, что это — органическая стадия развития. И *отсюда* родился его ин-

герес зараз и к эпохе строгого стиля и интерес к контрапункту как к методу той эпохи. Россия *интуитивно* создала уже в то время мировую литературу музыки, но русской музыке не хватало того мастерства, которое поражало теоретический взор Танеева, — и это мастерство надо было восполнить.

Раз Танеев, стойкий и твердый человек по природе, что-нибудь *решил*, то он уже это и *делал* — для него *слово* и *дело* было неразделимо. И он сам прежде всего стал изучать то, что ему было нужно, ибо в себе самом он видел как бы орган, как бы звено той цепи, которая *необходима* русской музыке. В русской музыке не хватало «звена» строгого и свободного контрапунктического стиля — и Танеев *обрек себя* быть этими звеньями. Очень может быть, что тут даже был момент жертвенности, что проще и наивнее было бы просто писать музыку и стать композитором, но Танеев, как я уже сказал, был *стоиком* и человеком *долга*. На всю свою жизнь он смотрел с точки зрения *морального идеала*, раз им составленного и по типу напминавшего идеал *античной добродетели*, — и он *должен* был, поняв свою миссию, ее выполнять.

Эта *мораль Танеева* была чрезвычайно важна и нужна для понимания его облика. В ней прежде всего мы, помимо изумительной цельности и последовательности, в которой он вряд ли имеет соперников, замечаем полное отсутствие религиозных и мистических элементов. Танеев был *атеистом* чистой воды. Если он и «относился» как-то к религии, то исключительно в плане *эстетики* — он любил поэзию и живописное оформление религии. Его атеизм был прямым следствием его рационализма. Мораль его оттого имела тоже чисто *рациональные обоснования* — она была утилитарная мораль в смысле и в стиле Бентама или Милля, мораль филантропии и «религии человечества»⁵. Можно сказать, что весь облик Танеева был необычайно целен потому, что он весь и до подробностей *выводился* из нескольких основных предпосылок, и оттого вся его жизнь, все ее основы получили такую изумительную стройность и логичность. Он *не сомневался*.

В этой концепции *человечество* заменяло идею божества, и культура — религию. Танеев не был и не чувствовал себя изолированным существом, растущим и живущим «себе на славу», он себя все время чувствовал членом огромного *мирового человеческого коллектива*, и он знал, что *должен* любить этот коллектив и умножать его культурное богатство, как свое собственное, и это построение было его исходным пунктом. Отсюда проистекали все его остальные понятия *о долге* пред обществом, пред культурой и искусством.

Когда Танеев на заре своей музыкальной юности принялся за изучение *основ и истоков* музыки, то он был поражен совершенством *техники*, с которой были созданы те отдаленные от нас произведе-

ния. Проблема овладения этой техникой стала пред ним как неминуемое логическое же следствие. И он стал изучать ее тщательно и досконально, как все, что он делал. И, изучая, натолкнулся на вещи, привлечшие его внимание, на таинственные «секреты» техники создания этих произведений.

Рациональный ум Танеева сразу поставил тут вопрос, опять-таки научно. Он захотел узнать, каким образом старые контрапунктисты всего этого достигали, как они могли так победить и покорить музыкальную материю. Танеев не верил в то, что это могло быть сделано чисто интуитивно, — и в данном случае он был прав. Быть может, в укреплении его позитивных взглядов на искусство большую роль сыграло то случайное, хотя и логически вытекшее обстоятельство, что он сразу — и в первую очередь при изучении музыкального мира творений — натолкнулся на *рациональное* творчество старых контрапунктистов.

И Танеев решил «разоблачить» секреты старых авторов, вывести их на чистую воду, совлечь покровы таинственности с их техники — показать, что все это есть вещи, которые можно повторить в лабораторной обстановке, которым можно научить кого угодно. И он раскрыл их. Это оказалось возможно и имело огромные последствия для всей его дальнейшей жизни и творчества.

Действительно, оказалось, что некоторая часть *мастерства* и кое-какие секреты музыкальной красоты были не более как рационально создаваемыми феноменами, которым можно было беспрепятственно научить. Но позитивный ум Танеева уже не удовлетворялся этим и решил, что надо продолжать дальше работу *разоблачения тайн*.

Вот с этого момента начинается жизненное дело и задача Танеева, как он ее понимал своим научным сильным и ясным умом и как он хотел ее, хотя бы частью, осуществить. Танеев был скромн и не уверен в личных силах своих, он был уверен только в *необходимости выполнения своего долга* пред человечеством. Он, наверное, прекрасно понимал, что та задача, которая внезапно раскрылась пред ним и заслонила от него прежнюю «частичную» задачу — включения в русское музыкальное развитие нехватяющих звеньев, — что эта задача выше его сил, что она решится только трудами поколений. И оттого он так заботился о том, чтобы создать кадр верных *учеников*, которым бы он потом поручил продолжение дела своего. Быть может, этим объясняются многие черточки его педагогики — в частности, его упорное нежелание *зарабатывать* уроками*: на уроки эти он смот-

* С. И. Танеев никогда не брал гонорара с частных учеников, но признавал морально приемлемым для себя получать жалованье в консерватории — «учреждении».

рел как на личное дело — и как на свой долг и оттого уже не мог брать за исполнение этого «долга» денег..

Эта задача, на которую Танеев только *намекал*, но подробно никогда про нее никому не говорил — быть может именно потому, что признавал заранее, что он один не сможет ее осуществить, — была грандиозна и отличается той же степенью той «гениальной мономаничности», безграничности, которой обладали некоторые *типичные русские идеи*. Эта идея, правда, вращается в музыкальной замкнутой сфере, но она соизмерима с идеей Соединения Церквей Владимира Соловьева⁶ или с полубезумной, но столь же логической мечтой философа Федорова о «воскресении предков» и научном бессмертии⁷. Танеев желал не больше и не меньше, как *рационально осмыслить музыкальную красоту*, как «разоблачить секрет гениальности и таланта», наподобие того, как ему удалось разоблачить секреты обращенных и двойных контрапунктов. Он хотел создать возможность *лабораторного, рационального* изготовления музыкально-прекрасных объектов...

Откуда могла появиться такая идея? Нет никакого сомнения, что она могла прежде всего зародиться только в человеке именно такой *научной* складки, каким был Танеев. Композитор обычного «художественного», «чувствующего» типа вряд ли мог бы какими бы то ни было путями набрести на такую мысль. Не мог потому, что для всякого художника ценен и важен не только результат творения, но и самый процесс *творчества*, что для него переживания творчества иной раз важнее, чем получаемый конкретный результат в виде готового «произведения». Танеев был человек *научной* складки — у него было строжайше разграничено: *цель* творчества — получение музыкально прекрасного создания, и *процесс* творчества. Но в этом процессе он видел только стремление к цели, а не самодовлеющее переживание. Я много раз наблюдал творческий процесс Танеева — и всякий раз видел, что того, что именуется восторгом творчества, экстазом, той иррациональной, непостижимой *влюбленности* в моменты своего творческого процесса, которой отличались творчества Чайковского, Шопена, Скрябина — вообще *почти всех* больших и малых композиторов, — у Танеева не было. Он мог быть *доволен* своим сочинением или недоволен им, но он не бывал влюблен в него, и даже более того — его научный ум не понимал возможности этого влюбления. Процесс сочинения был для него хлопотливым организационным процессом, которым надо было *владеть*, но только *результат* которого доставлял удовлетворение⁸.

Я думаю, не лишено вероятия, что именно то, в чем признавался сам Танеев, что смутно чувствовали все приходившие в соприкосновение с его творчеством — «что ему трудно дается», было причиной

такого поворота его мысли. Танеев уже *решил* — и стало быть, это было твердо и навсегда, — что он будет именно *композитором*. Он видел сам, и переписка его с Чайковским, его беседы с друзьями показывали, что его творческий процесс — *иного качества*, чем у того же Чайковского, чем у других композиторов. Танеев видел это, видел, что другие создают одним актом интуиции то, что ему надо было как-то «организовать». Это он и называл «трудно дается». Чайковский в своих письмах обращается к нему с советами и с уговорами, что *таким путем*, путем изучения, обучения, рационализации *нельзя достигнуть того, чего хотел Танеев* — стать великим мастером стиля. Но Танеев, упорный как всегда и тщательный, сопротивляется до конца — в это он верит, потому что его *рациональный дух* говорит ему, что интуиция есть миф и сон, что, во всяком случае, если есть путь интуиции, то *должен быть к тому же самому и путь разумный*. Танеев не может примириться с тем, что есть что-то *недоступное разуму*. А раз разум всеобъемлющ, то он покрывает и интуицию, и гениальность, и талант. Из этого логического круга можно вырваться, только уничтожив основную предпосылку о всемогуществе *разума*, а на это Танеев *никогда* не мог бы решиться.

Таким образом, пред внутренним взором С. И. Танеева стала огромная задача: *создать науку о красоте* музыкальной, науку о *получении* этой красоты, о нахождении симптомов красоты и способов ее созидания. И к этой задаче Танеев, опять-таки, стал подходить чисто научно, как бы подходил всякий ученый: он начинал с *простейшего случая*. Он понимал, что современный сложнейший музыкальный мир явлений представляет неблагоприятное поле для того, чтобы приложить к нему его рациональные мерки; он понимал, что, как физик ищет упрощенных условий опыта, чтобы осознать и рационализировать явление, так и он сам должен был разыскать этот «простейший случай» в музыкальных феноменах. И он, естественно, обратился к той эпохе, когда самое понятие музыкальной *красоты* только складывалось — к эпохе возникновения европейской музыки, к эпохе, когда *начала благозвучия* начинали осознаваться, — и это была эпоха *строгости*. Оба пути Танеева: и его исторический путь, и его научный путь — вели к одному: к изучению явлений музыки *строгости*. И нет ничего удивительного в том, что Россия — страна, *не имевшая* строгости и, быть может, и вовсе не так нуждавшаяся в нем, как думал Танеев (ибо «дыры истории» не затыкаются таким рациональным способом), — что Россия в XIX веке получила такого контрапунктиста, такого изумительного знатока области, которая на самом Западе давно перестала интересовать *творческую* мысль.

* * *

Творческая интуиция есть феномен *мистический* и *физиологический* — и она скрыта от нашего понимания. Каким-то непонятным образом складывается в представлении композитора мелодия и музыка вообще, «кто-то нашептывает ему мелодию», как говорил Бетховен, в каком-то *сновидческом* состоянии творящий *видит* свой творческий мир — или мир, который он хочет считать своим, но который, быть может, вовсе не его мир, — и стремится *передать* видимое и слышимое другим.

Очень может быть, что именно этого творческого *сновидчества* был лишен рациональный и ясный психический мир Танеева. Еще вероятнее, что он обладал им, как и все люди, но чрезмерно для художника остро и всеобъемлюще развитый в нем *разум* погашал эти сновидческие состояния в самый момент их возникновения. Всякое творчество в своей интуитивной, бессознательной части уподобляется сновидению, оно *не должно* выставляться на свет разума, иначе оно гаснет, как свет экрана в освещенной комнате. Танеев со своим ясным разумом был той освещенной комнатой, в которой, вопреки его желанию и воле, гасли огни видения таинственного экрана музыкальных образов.

Как метко заметил один психолог, *талант* далеко не всегда означает *чрезмерное* развитие каких-нибудь способностей: очень часто он означает только *неравномерное* развитие способностей, и в борьбе и взаимодействии их между собою *одна* получает преимущество. У Танеева, возможно, был такой случай, когда его огромная музыкальность *слишком* уравновешивалась его огромным разумом, и взаимодействие этих сфер было нейтральным или даже не в пользу музыкальности. Танеев знал отлично, что тот путь, которым шел Чайковский, шел Аренский, которым шли и многие его ученики, был *недоступен* для него, но он твердо решил, что он будет *все-таки* композитором. В этом твердом решении, в этом героическом сопротивлении можно видеть своеобразный вызов судьбе, аналогичный титаническому вызову Бетховена, но вызванный иными событиями. Бетховен терял слух и бросал вызов судьбе, лишившей его его драгоценнейшего качества; Танеев бросал вызов судьбе, которая лишила его *большого* — она лишила его психической организации художника и наградила его организацией *ученого-исследователя*. Но так же решительно и смело, хотя, быть может, более наивно и с *меньшим* сознанием *титаничности* своей задачи, Танеев бросил этот вызов и решил покорить непокорную материю музыки *разумом*. То, чего ему не давали интуиция и вдохновение, он решил завоевать околь-

ным путем тщательного и глубочайшего *изучения*. Есть нечто общее в этом основном пункте, который освещал всю жизнь Танеева, с мегаломанической идеей Скрябина, который хотел *перевернуть весь мир* искусством. Но в Танееве не было никогда ни капли «безумия» — ни священного, ни обыкновенного. Он не мечтал о несбыточном. Он знал, что это очень трудно и, быть может, *ему* и не удастся, но он вполне был убежден, что в историческом процессе, в течение веков это *все равно произойдет* и что его миссия — положить первые камни этому грандиозному зданию «разоблачения тайны музыки».

Музыкальная материя поразила его наблюдательный ум своим странным сходством с материей *математики* — с природой чисел, поразила тем самым, чем она 2500 лет тому назад поразила Пифагора⁹. Его рациональному взору *другой* полюс музыки, полюс эмоциональный, импульсивный представлялся в погашенном, *второстепенном свете*. Музыка оттого и есть высочайшее из искусств, что в ней оба *полюса* обозначены наиболее четко и предельно — с одной стороны, музыка есть *почти математика*, есть соотношение чисел, есть какая-то организационная звуковая проблема. С другой стороны, она есть и наиболее интимное, наиболее непонятное и «антиматематическое» — она есть голос души и слепок с эмоции. Вся музыкальная жизнь заключена в слиянии и борьбе этих двух полярных начал. Танеев почти не видел этого *второго* начала. Он не видел Диониса в музыке, его взору предстал один Аполлон, который недаром появляется в его единственной опере¹⁰.

Не заметив Диониса и его мрачного и непонятного величия, можно было начать сражение с одним Аполлоном и «разоблачить» его. Танеев своим гениальным разумом метко прозрел *математическую природу* музыкальной красоты, то есть, точнее, *звуковой* красоты. И задача показалась ему оттого еще более осуществимой. Вся его жизнь, начиная с его двадцатилетнего возраста, есть непрерывная борьба за овладение тайной музыкальной красоты.

Оттого для нас не должно казаться странным, что его музыкальность все время *разделялась* между «теорией музыки» и «практикой композиции», что он почти что половину своей работы отдал чисто теоретическим изысканиям и другую половину — практике композитора. Музыкальная история давно уже не видела такого явления «композитора-теоретика» — она уже давно привыкла к своеобразному и естественному «разделению труда» в этой области: одни становились композиторами и работали чистой интуицией, другие были теоретиками и, по мере разума и сил, работали разумом без интуиции или с иной, «научной» интуицией. Рамо, основатель гармонии, был последним из «композиторов-теоретиков», и этому уже минуло почти три века. Для Танеева не было пропасти и средостения между

контрапунктическим упражнением и сочинением квартета — и тут и там он *решал проблему* на разыскание музыкальной красоты. В одном случае он решал ее уверенно и четко, с полным знанием существа дела, потому что это был начальный *простейший* случай. В другом случае он решал ее не в чистом виде, с какой-то невольной и неминуемой примесью *интуиции*, но все-таки он решал проблему, и решал все более и более *совершенным образом*.

Конечно, было бы большой несправедливостью сказать, что Танеев был *вовсе* лишен интуиции творчества. Но, как я выше сказал, интуиция у него была погашена и парализована гипертрофией *разума* — и этот последний все время хотел отнять у нее и последние прибежища. Разум наступал в Танееве на интуицию и хотел ее уничтожить *вовсе*. Но без этих «остатков» интуиции Танеев все-таки вряд ли мог бы *что бы то ни было* сочинять. Однако я убежден, что его взору рисовалась в качестве *идеала* именно такая, «механически создаваемая» по научному «непреложному рецепту» музыка. Он не то чтобы тосковал или горевал по недостатку в себе интуиции, но был все тверже убежден, что это — младенческий, первобытный, атавистический способ овладения музыкальным материалом и проблемой красоты. Он верил — и часто это прорывалось у него в тех или иных высказываниях, — что *постепенно* интуиция в человечестве должна уступить место рациональному процессу во всех областях. Он считал, что *это очень хорошо и очень желательно*, чтобы остатки интуиции расплылись и растворились в блестящем освещении Разума, и он сознательно стремился не только к «выведению» интуиции, но, главное, к освещению всех таинственных уголков творчества этим рациональным светом. *Все осознать*, дорыться в изучении и исследовании до самых высоких и таинственных секретов музыкального творчества, пролить на все свет, разоблачить всех «Изид»¹¹ — вот была его жизненная цель, к которой он постепенно стремился и которая, как нетрудно видеть, представляет из себя типичное научное мировоззрение, научную цель, ибо это не есть метод познания художника — «освещение разумом», это — метод познания *ученого*. Оттого, от этого постоянного сознания, что этот «недостаток интуиции» не есть на самом деле недостаток, а что это скорее есть какое-то преимущество, что-то, делающее его, носителя начала высшего, *разумного*, светлого, *существом высшим* сравнительно с носителями начала интуитивного, темного, стихийного, *неразумного*, — оттого в его жизненном пути и в его *борьбе* за эту мысль отсутствует тот *прагмизм*, который есть у Бетховена. Бетховен знал, что он потерял, и тем не менее бросил вызов судьбе. Танеев *не знал*, чего ему не дано в должной мере, и спокойно и деловито искал *своих* путей к намеченной цели.

* * *

В начале своего творческого пути Танеев двигается, как все композиторы, по пути, освещенному его предшественниками и творцами, *ему наиболее симпатичными*. Он еще недостаточно осознал свою жизненную идею, о которой я выше говорил, и он творит более *наивно и непосредственно*, путем, смешанным из интуиции и подражания образцам. Любопытно, какое значение имело в творчестве Танеева это *подражание образцам*, — для Танеева в нем не было никогда ничего зазорного; идея оригинальности как «самоценности» не вставала перед ним, и он не склонен был высоко расценивать «непохожесть» на предыдущее. Напротив, постоянно он высказывал мысли, что похожесть на хорошие образцы есть благо. Для него, логически мыслящего и «дедуктивного» по методу, *красота* была понятием постоянным, стационарным, установленным существующими образцами, в которых она была раскрыта. Он был далек от мысли о *становлении* красоты, о том, что можно *создать новую* красоту, он думал, что этого нельзя, что можно только *раскрывать старую*, испокон века существующую. Для него было ясно, что достаточно *изучить* признаки этой красоты, данной нам реально в образцах, и тайны ее будут уже раскрыты. Логический тип, как Танеев, и не мог думать иначе.

И хотя уже *рано* перед ним встала проблема, о которой я говорил выше, но наряду с ней всегда у него был готовый метод, который мог заменить ему — тоже логически и *рационально* — то, к чему он еще не был подготовлен, ибо знал, что еще много надо работать, чтобы открыть все тайны музыкальной красоты. Этот метод был именно в *сознательном подражании* высокому образцу, и Танеев, последовательный и непреклонный логически, не мог видеть тут решительно ничего плохого. Танеев вошел в музыкальный мир со сложившимися симпатиями. Пути получения и образования этих симпатий были, по-видимому, различны, но они для нас не так важны. Важно то, кто являлся этими «симпатиями». Ими были: старые контрапунктисты, *создавшие* благозвучие музыки, Бах — гений сочетания мелодичных линий, и *классики*, создавшие *архитектуру формы*. Выбор был, как видно, не *случаен* — он был весь освещен тем же разумным светом, который проникал все существо Танеева; мы видим, что эти «любимые» авторы были не кто иные, как создатели тех эталонов музыкальной красоты в разных ее областях, которые были нужны Танееву для решения его проблемы. *Нидерландцы*, которые создали эталоны звукового *благозвучия*, Бах, создавший эталоны красоты в полифонии, и *классики*, создавшие красоту в форме. Остальные

композиторы группировались у Танеева кругом этих в прямой зависимости от их *похожести* на эти «эталонные формы». Оттого Танеев любил Рубинштейна, в котором видел подобие классиков, Чайковского, в котором улавливал и сходство с Бетховеном и с которым был слишком лично связан и близок. Оттого же Танеев не мог любить новой русской школы, Вагнера и Листа, в которых он видел *уклонение* от того, что его дедуктивный ум уже *положил* как базу красоты и от чего он не мог отказаться, не разрушив всей концепции¹².

По всей вероятности, в симпатиях Танеева играл *некоторую* роль и национальный момент: он недаром одно время смотрел и на всю свою миссию как на национальную, он хотел стать русским *классиком*, внести в русскую историю музыки не хватавшее там классическое звено. Чайковский, весьма возможно, играл в этом случае роль гения специфической *русской* музыкальной красоты. Он в нем ценил русскую напевность, облеченную в классические формы, в мастерство Запада. Но вероятно, что этот национальный момент потом погас в творчестве и в мыслях Танеева: в начале своей карьеры он часто возвращается к идее создания русского *церковного* строгого стиля¹³, к идее русского «просвещенного» национализма в музыке (в соответствии с русским *непросвещенным* национализмом, который тогда он видел в Мусоргском и во всех деятелях русской «Могучей кучки»). Но потом эти настроения у него гаснут и исчезают. Его музыка все более и более *интернационализируется*, и понятие музыкальной красоты становится *общим*, а не национальным понятием. В «Иоанне Дамаскине», его первом крупном сочинении, имеются русские напевы церковного типа; его последняя кантата, вместе с «Иоанном Дамаскином» как бы двумя геркулесовыми вратами ограничивающая его творческий путь, уже совершенно интернациональна.

Оттого естественно, что на первых же порах танеевского пути мы встречаем сильные влияния именно Чайковского, Рубинштейна, как наиболее *близких русских* авторов, и Бетховена, Моцарта, как наиболее симпатизируемых иностранных композиторов. Общий тип музыки Танеева первого периода более всего напоминает «манеру Рубинштейна» по умеренности музыкальных форм, по органическому нежеланию бывать оригинальным и экзотичным, по классической традиции в музыке. Но Танеев серьезнее и несравнимо *тщательнее* Рубинштейна. Тот писал, как фельетонисты пишут статьи, не просматривая и не прочитывая написанное, сразу набело, писал своим огромным *интуитивным* дарованием, в котором почти отсутствовал момент *самокритики*. Танеев же, напротив, страдал с ранних лет присутствием чрезмерной дозы самокритики — это был действительно непомерно «взыскательный художник», притом *слишком* скромный по природе. Все, что делал Танеев с самых ранних лет, бы-

ло невероятно *тщательно* — он все отделявал, много раз переделывал, и элемент случайности мог попасть туда только по недосмотру.

Тщательность Танеева и его невероятная требовательность к себе выразились, между прочим, в том, что он написал *шесть квартетов* раньше, чем издал Первый, который являлся уже седьмым, и написал *три симфонии* ранее, чем напечатал ту четвертую, которая стала Первой¹⁴. Тщательность эта проявилась и в изобретенном им уже очень скоро после начала композиции *методе* сочинения, который заключался в том, что он изобретал сначала *темы*, потом подвергал себя длительному искусству работы с этими темами в качестве контрапунктического материала. Он писал на них имитации, вариации, фуги, всячески их изменял, сочетал одну с другой — и только потом уже, когда, как он выражался, *овладевал материалом*, он приступал к сочинению настоящему. Еще почти постоянно он прибегал к методу, который он вычитал из изучения сочинений нидерландцев и Баха — именно к тому, что он сочинял не *одну тему* для сочинения, а *сразу* контрапунктирующую *группу тем*, и сочинял ее притом очень часто в «двойном контрапункте», то есть так, что можно было ее части «переставлять» и «все-таки было хорошо». И только потом уже он пускал отдельные части этой «основной комбинации» и подвергал их частичной разработке, чтобы потом в кульминационном пункте дать самое «основную комбинацию». В творчестве Танеева играла большую роль идея *экономии*. Он так ее не называл и не формулировал ее, но она могла бы быть так наименована. Он стремился к тому, чтобы создавать *большие произведения с наименьшей затратой творческой энергии*. Показывая нам, ученикам, Баха, он постоянно обращал внимание на то, что у Баха, по его словам, только на десять процентов вдохновения и на девяносто — *мастерства*. Он это доказывал тем, что приводил фуги и прелюдии Баха к «тому, что *Бах, собственно говоря, сочинил*», — и этого оказывалось очень немного. Все остальное были только перестановки и сокращенные формы этого «сочиненного», и в том, что Бах таким образом «экономил» свою творческую энергию, он видел и гениальность его, и высшее мастерство. Он говорил, что высшее достижение — это возможность получать *массу музыкально-прекрасного* из одного творческого усилия. «Иоанн Дамаскин» и опера «Орестей» суть главные произведения его первого периода. Этот период, как видно из этих сочинений, характеризуется именно монументальностью и широтой замыслов. Оркестровая ткань, хорошие массы, сложная фактура — вот что привлекало Танеева. Мало кто обращал внимание на то, что, написав эти сочинения, Танеев как-то *сразу* перешел к интимным формам музыки и стал сочинять (во втором периоде своего творчества) *только камерные вещи для струнных инструментов и голоса*.

Надо оценить этот факт. Он не так прост, как кажется. Дело в том, что, «взыскательный художник», Танеев остался *недоволен* своими первыми опытами, взятыми в «грандиозной, монументальной» скале¹⁵.

Он своим всеконтролирующим разумом увидел, что это произведения, как он сам потом говорил, «несовершенные». Очень может быть, что он и заблуждался в этой своей чрезмерной строгости — и «Иоанн Дамаскин» и «Орестея» вовсе не так несовершенны, как ему показалось при сравнении этих своих достижений с *первоклассными вершинами* музыки. Но Танеев, увидев это, *решил*, что ему надо работать, и работать упорно, овладевать формами постепенно, начиная с *малых и интимных*. Он неспроста и не случайно подверг себя длительному посту и послушанию на квартетах и романсах — это была система и своего рода «самообучение». Он много раз говорил, что именно *квартет* научает наибольшей музыкальной *тщательности* и наибольшей *требовательности*, потому что в этом интимном мире четырех равноправных исполнителей все на виду, ни одна нота не пропадает, и экономия внешних сил приучает к высшей тщательности и напряжению техники. Жизнь Танеева и его творчество не есть что-нибудь случайное — это как бы полный *курс* полувекового изучения музыки. После небольшого и на его строгий взгляд *неудачного* вступления он вновь садится «учиться» — и учится. Сначала квартеты, приучающие его к овладению формой и максимумом содержания при минимуме ресурсов, романсы, на которых он учится такому же *экономному* использованию голоса и *простоте* лиризма, *естественности* мелодии; наконец, уже после того, как много опытов сделано, он пишет *симфонию*, отделенную большими промежутками от его первых симфоний, написанных еще «в первый период», — и, по-видимому, все-таки остается неудовлетворенным. Потом он продолжает линию камерных вещей, но уже понемногу *усложняет* задание: пишет квинтеты, фортепианные вещи с камерным ансамблем*, скрипичную сюиту с небольшим оркестром и, *наконец*, опять — уже к концу жизни — признает *возможным* вновь вернуться к опыту *грандиозного* сочинения, которое, очевидно, все время его влекло к себе.

Едва ли можно найти другую творческую жизнь, столь логически систематическую, которая сама как бы является «курсом обучения». Танеев учил других. А сам все время и неуклонно упорно *учился*: он поставил себе *цель* и *план* — и выполнил и то и другое. Его «огромная» основная цель не была, конечно, достигнута, но он сам понимал, что он ее не выполнит, а будет хорошо, если успеет положить солидные камни фундамента для ее реализации. Но свою *жизненную* цель овладе-

* Фортепианное трио, квартет и квинтет.

ния музыкальным материалом и секретами красоты музыкальной в известных рамках он выполнил. И в этом опять мы видим ту же всепроникающую его жизнь и сущность *научность*. Одно это постоянное «самоограничение в проблемах» чего стоит... Это подлинный «научный метод», это систематическое продвижение вперед с сознанием, что кто-то, дальше его стоящий, продвинет еще вперед. И личность Танеева, этого невероятного труженика в области музыки, этого глубокого *специалиста*, в котором ничего не было от дилетантства, все время связана с идеей *человечества* — он не есть что-то отдельное, он — *звено*: он совершает свою, ему предназначенную как *моральный долг* работу, и другие, ему неведомые, продолжают эту работу.

В свое время «Иоанн Дамаскин» — кантата, в которой если и нет полного мастерства, составявшего мечту Танеева, то все же в которой мастерство много превосходит окружавшее Танеева «текущее мастерство русской музыки», — эта кантата не была *понята* во время своего появления¹⁶. Не была понята потому, что никто не мог понять самой идеи Танеева, его желания создать классическое звено в русской музыке. Идея была «несвоевременна», потому что *монументальный* стиль еще не был никак свойствен русскому музыкальному сознанию, обращенному на изобразительность и красочность. Ведь тогда русская музыка пробуждалась в изысканных и роскошных формах национального *романтизма*, окрашенного *экзотизмом*, а Танеев вел ее, наоборот, к готическим сводам архаического стиля. Никто не понял тогда даже того, что эта кантата и, в частности, грандиозная fuga в ней были *первыми в России подлинно контрапунктическими явлениями большого масштаба*, явлениями не случайными, не иллюстративными. Оркестрово-хоровых *фуг* никто в России не писал, даже классически настроенный, но не обладавший мастерством полифонии Рубинштейн...

Опера «Орестея» явилась плодом *десятилетнего* труда. В этой опере отразились прежде всего основные идеи творчества Танеева — его *классицизм* и его преклонение пред идеей *античной культуры*.

Не случайно выбор Танеева пал на оперу с сюжетом *Эсхила*. Я уже указывал на то, что *тип* Танеева был тип античный, это был *мудрец*, моральный герой и философ-стоик, с одной стороны, глубокий рационалист — с другой. Его ум имел все характерные черты *аттического* ума, быстрого, острого и блестящего и в то же время позитивного, не туманного, лишеного всякой мистики. Его все время влекла *ясность и эстетичность* эллинского мирозерцания — и аттическая идея о том, что *мораль и красота* в пределе и итоге совпадают, ему была чрезвычайно близка. Вся жизнь Танеева есть доказательство слияния в нем стремления *одновременно* и к *морально высокому*

и к эстетически высокому. Он был гармонический человек, и одна половина его не удовлетворяла — одно эстетическое без морали или одна мораль без эстетики. Многозначительна эта характерная ненависть Танеева и к «христианским подвижникам»* (мораль без эстетики) и к «эстетам» (эстетика без морали). Он искал равновесия, того «космоса», который искали и нашли эллины и который они противопоставляли «хаосу». И самая разумность, освещавшая всю жизнь и все творчество Танеева, была чем-то в высшей степени родственным античному «разуму», добродетели греков, этому сложному составу из социальных чувств, морали, эстетизма и разума. Я скажу более и могу выразить мысль, что самая гипертрофия разума в Танееве, его господство над всем остальным, то, что он уравнивал темный мир интуиции в нем, было тоже чрезвычайно антично. Ведь неспроста и античная музыка вылилась в конце концов в науку, а не в искусство, ибо и там были те же причины, которые работали в Танееве — примат Разума и побежденность «хаоса», темной стихии, интуиции, одержимости, «Диониса». Греки создали литераторов, скульпторов, государственных людей, философов и ученых, мудрецов и героев, но музыкантов они создали только прикладных. Темная стихия музыки не уживалась рядом с ясным светом разума. И вот в наши дни появился русский эллин, стойк-мудрец, который вновь захотел попробовать с античным разумом и мерой подойти к темному и уже ставшему грандиозным царству звуков...

Оттого я считаю, что выбор «Орестей» не есть ни случайность, ни каприз, а логический вывод. Иной сюжет Танеев вряд ли и мог выбрать. Любопытно еще отсутствие в сюжете «эротического мотива». В рациональном Танееве эротизм был вообще сильнейшим образом погашен — он настолько был проконтролирован разумом, что от него ничего не осталось. И выбор сюжета без «любви», с одним героизмом и скульптурной красотой подвигов и мести, был для него естествен и неизбежен.

Но при музыкальном оформлении сюжета Танеев должен был натолкнуться на огромные трудности. Он не мог еще создать стиля, нужного для того, чтобы воплотить этот для него священный и любимый античный мир. Он подошел еще слишком наивно к этому огромному сюжету. И результаты сказались главным образом в пестротности стиля, в том, что не претворенные еще в Танееве разнообразные влияния его любимых авторов перемешались и не создали амальгамы, а остались механической смесью.

Мы видим тут влияния Рубинштейна, Чайковского (в ряде лирических моментов — например, в «сцене Клитемнестры»), Бетховена

* «Люди, которые меньше всего двигаются, называются подвижниками», как он иронизировал.

(в сцене Эринний и увертюре, которая, между прочим, представляет отличное и *сильное* симфоническое произведение, совершенно забытое и не оцененное). Любопытно, что косвенным путем Танеев пришел тут к моментам, напоминавшим нелюбимого им Вагнера (антракт и сцена с Аполлоном), — причем, очевидно, причиной было то, что эти моменты *аполлонического экстаза* именно у Вагнера были чрезвычайно сильно выражены. Можно много возражать против этой оперы, преимущественно с точки зрения сюжета, сценария, общего впечатления. Но нельзя отрицать того, что если мы сравним ее *по музыке* с современными ей операми в России — и даже за границей (конечно, Вагнера можно не принимать в расчет), — то мы не можем не сказать, что это *большое* и внутренне значительное произведение, которое может совершенно свободно выдержать сравнение с лучшими *ненациональными* произведениями, появлявшимися тогда в русской литературе. Музыка «*Орестей*» более содержательна, более насыщена, чем музыка любой из русских опер, в которых нет оживляющего и «все извиняющего» момента *народного мелоса*.

Второй период творчества Танеева начинается после «*Орестей*». Танеев, как я сказал выше, *сразу* переходит к писанию квартетов. В линии этого его развития можно заметить, что он *сначала* следует образцам, им излюбленным, но постепенно освобождается от них и вырабатывает свой музыкальный язык. Некоторые находили, что этот процесс был *невыгоден* для Танеева и его творчества, что его музыка была *мягче*, экспрессивнее, трогательнее и лиричнее, пока он пользовался влияниями таких авторов, как Чайковский, Моцарт и Бетховен. Действительно, Танеев широко пользовался этим приемом сознательного копирования великих образцов. Он часто и ученикам своим говорил, что *надо брать примеры с заведомо гениальных сочинений, чтобы избежать ошибок*. Лирическая экспрессия Чайковского, прозрачный стиль Моцарта и созерцательность Бетховена перекрещиваются в его первых квартетах, в особенности же это можно проследить в Первом квартете, b-moll, в котором эти влияния резко отмечены: Чайковский — в первой части и интермеццо, Бетховен — в адажио и Моцарт — в финале.

Сев за изучение *квартетного стиля* и признав, что в нем спасение, что на квартетах можно и должно изучать тайны музыкальной конструкции, Танеев прежде всего осмыслил то, где ему искать *примеров* квартетного стиля и в чем стиль этот заключен своим существом. Он нашел, что сущность квартетного стиля — в своеобразной аристократической *олигархии* этих четырех инструментов. Все эти инструменты *равноправны*, ни один не есть «второстепенный». Отсюда вытекало большое поле применения *полифонии*, столь дорогой для Танеева. Изучая квартетную литературу, Танеев нашел, что мо-

цартовский стиль есть кульминация его стройности и красоты. Это положение он многократно высказывал. Моцарт в камерном стиле достиг наибольшей ясности, той «красоты» под контролем разумности, которая уже нарушена была титаническим гением Бетховена, внесшим в квартет психологию и смятение своего страстного и хаотического таланта. И Танеев стремился к чистоте стиля «моцартообразного». Нередко он создавал даже подлинно «моцартообразные» сочинения, как финал С-dur'ного квартета или как «квартетино» А-dur. Но чем далее шло сочинение, тем Танеев более удалялся от своих образцов и незаметно для себя создал свой стиль.

Этот второй период и есть образование *своего стиля* у Танеева. Этот стиль, как и всякий свой стиль автора, есть тот самый, который наиболее точно и полно *отображает строй души* композитора.

Рационально конструктивный, эллинистический дух Танеева отразился в формах изысканно-сложных, рационально комбинированных, но всегда *благозвучных*, всегда красивых, в которых эмоциональный элемент никогда не достигает чрезмерного напряжения, но в которых *формальный элемент* никогда не исчерпывает всего содержания. Это было то совершенно мудрое, *подобное* всему Танееву, равновесие музыкальных элементов, то «эллинское смещение вина с водой», которое сглаживало противоположности и в итоге давало то, что Танеев всегда оказывался «не холоден и не горяч». Наше готическое мировоззрение, наш *европейский* — и в частности наш *славянский*, неуравновешенный, с приматом *духа* и *хаоса* над космосом и плотью — тип мирозерцания, быть может, менее всего мог мириться с таким творчеством. И оно многим, очень многим казалось надуманным, сухим, академическим. Спокойные или в меру волнующиеся звуковые узоры — этот мудрый музыкальный эпикуреизм людям XIX века, стремившимся к *непомерному*, к овладению гранями, к полному самовысказыванию духа, к обнажению своей души пред всеми, к *музыке-исповеди*, какой была всегда музыка и Вагнера, и Чайковского, и Рахманинова, казался чем-то недостаточно ярким, чем-то холодным и скрытным. В этой *чистой* музыке не было и той *изобразительности*, тех огней колорита, которые горели в музыке новой русской школы. Строгий и самодовлеющий, замкнутый в звучании, этот разумный и по-своему прекрасный звуковой мир не мог быть оценен современниками.

Опять-таки теперь, когда отцвели огни импрессионизма и романтики, когда устали от самовысказывания и от предельных обнажений души, этот *уравновешенно-разумный мир* очевидно оживает. Я все время ощущаю, что творчество Танеева в его квартетах *молодеет*, что теперь, когда музыка полна исканий неоклассицизма, как-то естественно и просто обернуться к Танееву, уже *нашедшему* этот нео-

классицизм, в свое время не замеченный в нем. Танеевские квартеты суть сочинения совершенно исключительного и все прогрессирующего *совершенства* выполнения. Совершенно независимо от их музыкальной *эмоциональности* (которая вовсе не отовсюду изгнана, а только *уравновешена*), они совершенны по структуре, и после квартетов *классиков* и *Бетховена* они должны быть поставлены на первое место по *чистоте осуществленного в них камерного стиля*, по мастерству работы, по тонкости и выполненности композиторских намерений.

Постепенно Танеев усложняет свои задачи и *расширяет* свой камерный мир включением в него фортепиано (квартет, трио, квинтет), усилением состава струнных. Его *кульминация*, по всей вероятности, совпадает с появлением струнного *квинтета* и *квартета*¹⁷. Эти сочинения вместе с *трио* начинают уже третий период творчества Танеева, период *полной зрелости* и законченного мастерства — мастерства, которое уже почти выполнило задачу, им поставленную, которое осуществляет *полную сознательность творчества*.

Ко второму периоду относятся и некоторые романсы Танеева¹⁸, хотя большинство и *лучшие романсы* принадлежат к последнему периоду. Во втором периоде замкнувшийся в камерный мир Танеев *изучает* еще вокальный мир, стремится своим цепким *разумом* проникнуть в тайну творения *мелодической линии*. Удастся ли это ему вполне — я боюсь сказать, но несомненно, что все, что *можно* было сделать рациональным путем в этой области, он постиг. Его романсы — это свидетельство грандиозных усилий разума в области, ему органически чуждой, и одновременно свидетельство того, как *все-таки много* действительно мог сделать этот человек в осуществлении своей мечты о победе разума над хаосом «вдохновения». Некоторые романсы Танеева настолько сильно и подлинно красиво написаны, что уже начинает брать сомнение, да вправду ли он был так лишен интуитивных прозрений, как он сам представлял и как говорили другие. Но я не берусь судить, победил ли тут Танеев интуицию и осуществил ли он действительно часть своего замысла, *рационально* создав прекрасное, или же *сам был обманут*, и его разумные усилия в конце его творческого пути только *вызвали к жизни дремавшую интуицию* и создали тот аппарат, в котором нуждалась его *гениальность*. Вспомним, что та же история, только в иных последовательностях и по иным причинам, случилась с самим Вагнером. Вагнер начинал с гением без таланта, и страшным напряжением своей гениальной воли он уже к зрелому только возрасту сумел *вызвать талант* к жизни. Байрейтский Клингзор¹⁹ тем отличался от Танеева, что он, как «опытный чародей», так и хотел — желал вызвать всю силу *интуиции*. Танеев же был алхимик и ученый. Он хотел иного, он хотел заменить

интуицию разумом, но, быть может, вместо того свершил акт ее оживления, по крайней мере в известной степени.

Стиль Танеева, сложившийся ко второму периоду уже вполне, не есть стиль *характерный*. Это не стиль Скрябина, узнающийся сразу по немногим типическим признакам, не стиль Римского-Корсакова или Вагнера — во всех их имеются черты *излюбленных* оборотов, встречающихся особенно часто. Танеев слишком эклектичен в своих вкусах, чтобы впасть в такое стилевое однообразие или типизацию. Его стиль скорее подобен стилю, который мы наблюдаем у таких авторов, как Брамс, Мендельсон. В нем *нет* характерных признаков, но есть масса неуловимых, которые создают впечатление какого-то индивидуального единства, но определить их чрезвычайно трудно, если не невозможно. Но никак нельзя сказать что творчество Танеева *безлично* — напротив, всякий музыкант определяет без труда его индивидуальность, которая сильнее, чем у очень многих даже крупных композиторов современности и недавнего прошлого. Излюбленные обороты есть и у Танеева, но они не носят характера *нарочитости*, что стоит в связи с общим и постоянным *нежеланием* Танеева выделяться какими-нибудь специфическими приемами; ресурсы, которыми пользуется его музыка, скромны и никогда не выходят за рамки приемов *классики* и *ранней романтики*; гармонический лексикон его иногда очень наряден и сложен, но он всегда объясним с точки зрения классической теории и гармонии. Новаторские приемы Вагнера прошли мимо его практики, свободный стиль импрессионистической эры — еще того более. И хотя, по странной иронии судьбы и личного вкуса, Танеев *ненавидел Брамса*, но наиболее близким к нему автором западного мира является все-таки Брамс, родственный ему и по серьезности, глубине и проникновенности отношения, которое он воплощал в своей музыке. И эта близость с Брамсом была отмечена и многими иностранными критиками.

Танеев был слишком музыкально *учен* и слишком разумен и рационален, чтобы самому не понимать прекрасно значение отдельных элементов музыкального целого и важности умения их сопоставления. Он едва ли не первый заговорил среди теоретиков о значимости *контрастов* в мире музыки. И оттого, наверное, взор исследователя не сможет сказать никогда, какого *типа* мелодика или гармония Танеева. Наивный творец творит по интуиции и часто сам не знает, что он такое сотворил. Он отражает свой внутренний мир в музыке в излюбленных формах, в тех, в каких это происходит для него *всего легче* и проще. Оттого очень часто в наивном типе творца и в «интуите» мы видим нарушение заповеди о контрастах, музыка их может быть охарактеризована как, например, «преимущественно диатоническая» или «преимущественно хроматическая». Но Танеев был слишком

искушен — и он знал, что всякий *стиль* утомляет. Он лучше каждого знал, что стили надо чередовать, чтобы избежать однотонности. И на его сочинениях эта искушенность сказывается в том, что у него так перемешаны все возможные стили в его замкнутом звуковом мире, что невозможно *определить* его стиль. Он «разнообразен» — это все, что можно сказать. И разнообразен *формально* — потому что эмоция Танеева вообще интересует уже менее и он верит и знает, что эмоция есть функция музыкальной звуковой материи — следовательно, чтобы организовать эмоцию, надо организовывать *материю*, что он и делал.

В третьем периоде Танеев, как я сказал, достигает *кульминации мастерства*. Сюда относятся его Сюита для скрипки с оркестром, последние камерные сочинения, романсы и заключающая его творческий путь кантата «По прочтении Псалма».

Танеев достиг в этом периоде очень многого. Многое из того, что он, в сущности, с *особым трудом* вырабатывал, остается скрытым для слушателя его музыки — сюда, например, относится та *быстрота* творчества, которую он в себе *выработал* упорным трудом. В то время как Первый квартет (на самом деле седьмой) b-moll он сочинял более года, большое Трио было написано в три недели, несмотря на громадную разницу в сложности фактуры и замысла. Чтобы оценить смысл и значение этих сочинений, не надо подходить к ним с нарочито *эмоциональной* точки зрения — надо на миг проникнуться аттическим идеалом Танеева и подумать о *равновесии*, о звуковом самодовлеющем мире, который *только* отражает эмоции, но который вовсе не задается целью приводить кого-нибудь в экстаз. Мир Танеева — изолированный звуковой мир со своими законами и *своими* эмоциями, которые как-то параллельны земным, жизненным, но не совпадают с ними. Это мир звучаний кристаллических, закономерных, по-своему волнующих и имеющих свою логику и свою мудрость. Он производит в итоге впечатление какого-то особенного, быть может более тонкого волнения, чем музыка просто эмоционального типа. В третьем периоде Танеев достигает или, точнее, вырабатывает в себе новый, сильный и по-своему могучий *лиризм*, мелодическую длинную линию, имеющую часто все признаки настоящей жизненности и выразительности. Такова, например, мелодия медленной части его Трио или вторая тема фортепианного квинтета. Но при всем том Танеев много места уделяет *чистой* звуковой игре и, по-видимому, считает, что эти два момента так же *надлежит* смешивать в равновесии, как и всякие иные элементы музыкального целого. Лучшими произведениями этого периода надо считать, несомненно, его фортепианный квинтет и квартет, а также некоторые романсы из *самых* последних (цикл, посвященный памяти его няни, и последний сборник).

Из этих романсов некоторые, как, например, «И дрогнули враги», по силе и богатству *ритмики* как бы предвворяют музыкальный стиль Метнера, композитора, который более всех других мог бы считаться преемником Танеева в деле великого и совершенного *мастерства*. Его Сюита для скрипки — произведение, несколько особняком стоящее и немного уклоняющееся от стиля Танеева вообще. По всей вероятности, в его появлении были моменты «случайности» — оно появилось по *просьбе* скрипача Б. Сибора, и в нем имеется неожиданный для Танеева элемент виртуозности наряду с очень характерным для Танеева смещением стилей в целях *контраста* — начало в стиле Баха, «сказка» — в стиле прозрачной фантастики Римского-Корсакова. Сюита явилась как бы промежуточным звеном, своего рода *подготовлением* осторожного Танеева к выходу его в море симфонизма, которое произошло в зрелом виде в кантате «По прочтении Псалма».

Происшедший ранее этого выход Танеева в симфонический стиль — в виде его с-moll'ной симфонии — был до известной степени несвоевременен. Это было еще отзвуком его прежних работ — работ первого периода. Тем не менее в ряду его сочинений симфония хотя и не представляет самого совершенного из его сочинений, но занимает очень видное место. Это произведение монументального замысла и уже зрелого мастерства. В симфоническом стиле Танееву труднее было отойти от влияния Бетховена, чем в камерном, и вся симфония проникнута этими веяниями, достигающими наибольшей силы в первой части и в Адажио — этой интересной и благородной *копии* возвышенного бетховенского стиля адажио — копии, которая по своему совершенству могла бы с успехом соперничать и с самим оригиналом. Теоретическое задание, которое включил Танеев в симфонию, по-видимому, навеяно уже новыми идеями — это *монотематизм*: симфония имеет несколько тем, которые составляют содержание *всех ее частей*, и они повторяются в разных формах, темпах и ритмических вариациях (метод, изобретенный Листом для его симфонических поэм). Так, главная тема Аллегро есть и реформированная тема Адажио, а финал образован из заключительной партии первой части. Это придает форме симфонии несравненное единство *замысла* — и этот прием не остался без влияния на русскую музыку позднейшей эпохи: последователем Танеева в этом направлении оказался не кто иной, как Скрябин, воплотивший совершенно те же принципы в своих двух *поздних* симфониях (Второй и Третьей), появившихся после симфонии Танеева, тогда как Первая симфония того же Скрябина еще написана в обычных формах, со своими темами для каждой части.

Но симфония Танеева, как и вся его инструментальная музыка, *никогда* не хотела быть ни в каком смысле «программной». Абстракт-

ный музыкальный мир Танеева был чистейшим миром звуков, а не идей. Философская программность Листа и Вагнера была ему чужда, так же как и эпическая программность Бетховена. Танеев писал «квартеты» и «симфонии» только как квартеты и симфонии и вовсе не желал, чтобы им приписывали какое-нибудь музыкальное содержание, кроме чисто звукового.

В этом отношении эстетика Танеева несомненно носила на себе следы одного сильнейшего влияния, а именно — влияния одного из выдающихся музыкальных критиков русского музыкального мира Г. Лароша, друга Чайковского и убежденного сторонника *чистой* музыки. Ларош был убежденным «гансликианцем», и на эстетику Танеева, несомненно, легла печать этого крупного, хотя и одностороннего музыкального мыслителя²⁰. Признавая вполне музыку «вокальную», музыку на *текст* и на *оперный сюжет*, музыку изобразительную в балете и на службе *сцены*, Танеев не считал возможным осквернять чистоту *высшей* области искусства — инструментальной музыки приемами, заимствованными из сферы музыки «прикладной».

Это «гансликианство» — эта убежденная *чистота* звукового образа, лишенная всякой «психологичности» и боящаяся психологией, «эмоциональностью» и изобразительностью нарушить чистый образ *звучания*, — было само следствием того взгляда на мир звуков как на нечто, *по существу* могущее быть независимым от эмоции и психики, который лег в основу жизни Танеева. Музыка, перегруженная эмоциональностью, была чужда Танееву, и его *мастерство* не желало даже с ней иметь дела. Рассудительный Танеев видел ясно то, что только и можно «логически» видеть — что всякая эмоция, всякая психология, поскольку она уже «сотворена композитором», вошла в *музыкальную* матерю. Ее красота перестает быть красотой психологии или эмоции и становится красотой *звуковой*. Нельзя *отделить* логически и аналитически *нельзя* выделить из этого музыкального раствора погруженную и слившуюся с ним «эмоцию». Танеев считал, что никакое величие *эмоции* не извиняет *плохой* музыки, в которую она воплотилась. И он желал определенно иметь дело только с одним этим «результатирующим» феноменом — с *музыкальной тканью*. Ее он изучал, ее он стремился сам сконструировать, и свои, быть может по-своему глубокие и сильные чувства он стремился как можно лучше спаять с этой звуковой сферой, скрыть их за целомудренным покровом музыкальной красоты. Вся танеевская эстетика была враждебна «оголенной» эмоции, ее бесстыдному обнажению — и так же она возмущалась против обращения музыкальной ткани в некий «язык», в изображение чего-то внешнего и музыке не свойственного.

Его заключительное создание — кантата «По прочтении Псалма» — вновь возвращает нашего композитора к монументальным формам,

с которыми он вошел в творческий мир. С ряда точек зрения кантата эта — самое характерное и самое совершенное произведение Танеева. В нем он — во всеоружии своего мастерства, формального и контрапунктического. Небезынтересно то, что избранный им для кантатного текста стих Хомякова не лишен религиозного мистицизма, который был в течение всей жизни *не свойствен* рационально мыслящему Танееву. Очень может быть, что эта исключительно цельная натура, всю жизнь развивавшаяся вследствие какого-то *одного* импульса, следуя логическому развитию *одной* идеи, под конец жизни потеряла ту непоколебимую уверенность во всемогуществе *разума* и рассудка, какую она имела все время. Я лично мог констатировать какое-то пробуждение — правда робкое и чрезвычайно интимное, *скрывавшееся* Танеевым, — *мистицизма* в последний период его жизни, начиная с 1908 года. Его увлечение «Парсифалем» Вагнера в эти годы и «Китежем» Римского-Корсакова не случайно, как не случайны и некоторые тексты его романсов последнего времени (например, «Жанцона» на слова Эллиса из Данте). Старый рационалист под конец жизни *грозил* обратиться в романтика, но он не успел свершить этой весьма вероятной эволюции, которая бы *уравновесила* его жизнь, как сам он стремился все время уравновесить свое творчество.

Не случайным мне кажется и то, *как обработал* Танеев этот текст. Верный своему гангликианскому воззрению, презиравший музыку «изобразительную», он отнесся к тексту так, как бы к нему отнесся Бах — как к священному, *неизменному* «кантус фирмусу», на который *надо* написать музыку. Стихотворение Хомякова разбито на отдельные фразы. И каждая почти фраза получила свое отдельное музыкальное оформление как *часть* грандиозной кантаты. Это — прием, который употребляется во всех католических *мессах* и который в этой форме и вошел в музыку. Стихотворение Хомякова для рационалиста и *антирелигиозника* Танеева, тосковавшего в глубине своего глубоко морального духа о каких-то «сверхценностях», заменило священный текст, к которому оно подходило по библейской величественности мыслей и чувств.

Это подход *чисто формальный*. Стихотворение как таковое *перестает* быть при этом. Танеев был бесконечно далек от того, чтобы создать «изобразительную музыку» к такому тексту. Он пишет настоящую *классическую кантату* по приемам музыки эпохи Баха, и эта кантата является среди русской музыки *единственным* сочинением такого типа.

Тени Баха и Бетховена парят над ней. Оркестровый колорит как таковой отсутствует. Танеев вообще, по самому свойству своей природы, *не мог* быть настоящим колористом. Он и не стремился к этому расцвечиванию музыки красками. Он был музыкантом-скульп-

тором, а не живописцем — *форма* и *линия* его привлекали. Он брал разный *скульптурный* материал для своих вещей, брал интимный звук *пения* с нейтральным аккомпанементом рояля, брал отвлеченный звук *квартетного ансамбля*, брал, наконец, и оркестр, но смотрел на него как на *массу*, но не как на *колорит, краску*.

Танеев в своем отношении к звучащему материалу более всего напоминает опять-таки Брамса — того, которого он так несправедливо и *неожиданно* не любил и который так вообще близок к нему, в частности, своим моральным обликом и величием *духа*, сквозящего через материю звуков. Так же у него оркестровое мастерство инструментовки *всецело* сводилось, как и сам он постоянно повторял, к *хорошему голосоведению*. Я должен заметить, что действительно в области камерных сочинений его рациональные рецепты, его острое наблюдение над *контрастами* звучаний, над сменой регистров и звучностей, над их чередованием и его щепетильность в голосоведении производили чудеса. Эта музыка, *рационально* им составлявшаяся и тайн составления которой он не только не скрывал, но, напротив, старался разъяснять, если только его *хотели* слушать и понимать, обладала всеми *видимыми* признаками вдохновенного мастерства. Указывая, что Бах «на десять процентов давал вдохновения, а на девяносто — мастерства», Танеев давал тем самым понять, что то, что у Баха имеется в *такой* пропорции, у него самого находится в еще меньшей, и он не скрывал этого, он *гордился* своей победой над тайной, он гордился тем достигнутым результатом, что музыка его, *составленная умом и знанием*, чрезвычайно близко стоит к музыке, сочиненной творческим провидением, и *часто* в ряде черт *превосходит* ее.

Если в «Орестее» Танеев отдал еще некоторую дань и музыкальной изобразительности, и колориту оркестра — хотя еще ни в какой мере не овладел им (что было отмечено еще Чайковским), — то потом, в симфонии и кантате «По прочтении Псалма» Танеев *сознательно* не ставит колоритных задач. И оттого выигрывает в мощности стиля, который приближается к баховскому, и звучность массивного танеевского оркестра с хоровыми массами чрезвычайно подобна звучности баховских *бесколоритных* месс и кантат, в которых звуковая масса, мастерски организованная, *подавляет* своим величием и чисто звуковыми качествами.

Две кантаты Танеева — «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении Псалма» — очерчивают его творческий круг. Какая разница между этими произведениями! С одной стороны — молодой художник, который уже носит в себе залог своего *научного* развития, который *стремится* к монументальности и к величию, к той *высокой* «морали в искусстве», которая заставляет поставить Танеева рядом с великими «морально музыкальными» гениями, как Бетховен и Бах, но который

еще не овладел своим стилем, не нашел себя и не нашел своего мастерства. С другой стороны мы видим уже зрелого, даже более того — *преклонного* мастера, полного совершенства, достигшего, сознательного в общем и в мелочах, уверенной рукой рисующего колоссальную звуковую картину. Эти две кантаты интерполируют всю жизнь Танеева, и странным образом — в них просвечивает тот *мистицизм*, которого, казалось, так было лишено все творчество и все мировоззрение Танеева *между* этими двумя полюсами. «Иду в неведомый мне путь», — говорил в начале своей музыкально-творческой жизни молодой Танеев устами своего «Иоанна Дамаскина». Путь пройден, неведомое стало ведомым. И величественные слова хомяковской оды заключают эту жизнь грандиозными аккордами...

* * *

Мне много раз приходилось думать об *историческом* значении творчества С. Танеева. Его музыка была из тех, которым не посчастливилось при жизни. Правда, были у него близкие поклонники и друзья, которые любили его творчество, но едва ли не любили это творчество за то *сходство*, которое оно имело с поразительным *моральным* обликом их друга, — и за то, что оно *принадлежало* этому другу. Но в общем, мир равнодушно прошел мимо плодов этой напряженной трудовой и подвижнической жизни, прошел с таким равнодушием, что больно становилось за того, кто всю чистоту своего облика и все напряжение своих научных и художественных сил отдал своему горячо любимому делу.

Признаюсь, что и я долгое время был в числе тех, которые полагали, что Танеев как казался «несвоевременным», «отсталым по воззрениям», так и отойдет в историю таким же. Но потом свершились в музыке события, которые изменили это мое мнение, и я без труда увидел, что музыкальное *бессмертие* не достигается так просто и не отрицается одновременно так легко.

На наших глазах свершились в музыке грандиозные потрясения. Сделав какой-то титанический прыжок от своей почвы, музыка совершенно изменила свой облик. Мы вошли в стадию, когда все ценности стремятся к переоценке, когда музыканты и композиторы, охватив невероятное поле достижений, как бы пресытились и получили отвращение к самой музыке. Эти события *предвидел* мудрый и наблюдательный Танеев, боялся их и предостерегал от них...

На наших глазах устаревают со страшной, томительной быстротой те «достижения», которым мы поклонялись. Вчера небывало новое сегодня становилось старым, тусклым, будничным, «вчерашним днем». Музыка, подобно какому-то спорту, обратилась в ристалище скорости

и развивается в неведомом направлении равноускоренным темпом. Среди этого быстрого, смутного бега выделось нам одно, что непоколебимо и прочно — на фоне меняющихся призраков *современности*, на фоне ежедневно стареющих и новыми заменяющихся модных фигур стоят *недвижно* колоссальные фигуры героев прошлого. Наши современники и сверстники устарели, а Бах воскресает, а Бетховен живет. Мудрец Танеев оказывается еще раз правым, его спокойное отношение к *вечной* красоте еще раз оправдывается — он не торопился опоздать на быстро мчащийся поезд современности, он остался на месте, и поезд умчался в неведомую даль и стал уже никому не нужен. И странное дело, самые новые, самые «модные» даже течения музыкальной мысли начинают *приближаться* к стилю и тону танеевской музыки. Его творчество *дождалось* того резонанса, который этому стилю нужен был. Импрессионизм и хаотическая романтика устарели, устарела и философствующая музыка — и музыкальное человечество вновь испытывает тоску *о прекрасной музыкальной звуковой форме*. Между самыми новыми течениями — если откинуть от них их плохое выполнение и оставить самую идею, стремление к упрощению, к поискам «новой природы» — и музыкой Танеева уже нет той пропасти, которая намечалась между музыкой Скрябина и Дебюсси и музыкой Танеева двадцать лет назад. Русло музыкальной реки возвращается к классицизму, *ищет* его, ищет самодовлеющего романтизма, ищет аполлонизма, ищет той *мудрой поглощенности эмоций* музыкальной материей, которая как раз составляет самое существо танеевских достижений. Многие заповеди музыкального «блаженства», созданные и осознанные Танеевым, стали лозунгами дня. Не знают только самого Танеева и его музыки, которая уже давно все это создала. Возвращаются к Глинке, к Баху, тогда как на Руси уже давно умер композитор, который «лучше всех» *вернулся* к Баху. И я скажу больше, что в некоторых произведениях последнего времени Стравинского — этого кумира современности — я вижу как бы стремление *стать* тем, чем уже был Танеев, был просто, без позы и кривлянья, без нарочитости, мудрым усилием своего разума, в котором не было примеси хитрости.

Среди многочисленных художественных афоризмов Танеева был один, который очень хорошо применяется к нему самому и к судьбе его сочинений. Танеев говорил, что *эмоция выветривается, а мастерство остается*. Он был прав. Погруженная и вкованная в музыкальную ткань «психология», «эмоция» есть функция *времени и эпохи*. Мы же знаем, что эротические арии Генделя теперь нами воспринимаются как музыка *религиозного* настроения, мы знаем, что трагизм, когда-то несомненно живший в звуках опер классической эпохи, уже испарился и нам эти звуки кажутся наивно-резвыми и даже веселыми... Но заключенное в музыке Генделя и Баха *мастер-*

ство осталось и доньше поразительным, хотя смысл энциологии этой музыки, быть может, тоже изменился.

Великое мастерство нидерландцев *осталось*, но мы уже не можем даже догадаться о том, какие чувства вкладывали они в свой благозвучный мир звучаний. *Вечность* мастерства — более реальная величина, чем «вечность чувства». Танеев был прав, когда говорил, что все равно *никакие два человека* по-одинаковому не воспринимают «чувства», вложенного в одну и ту же музыкальную ткань, но *ткань* воспринимают все одинаково, если способны ее *понять* до одинаковой степени. *Мастерство* ткани есть вещь более конкретная, более вечная, которая *остаётся*. Танеев предвидел, что из его музыки, подобно как из всякой иной, время выветрит порцию в нее заключенных эмоций и подменит их иными, современными новой эпохе. *Но мастерство этой музыки* останется и будет служить всегда прекрасной *формой* для нового понимания.

В этом залог вечности танеевской музыки. Она *сделана мастерски*. Потомок, наверное, не будет знать даже то, как она сделана мастерски и почему. Он пройдет без внимания то, что она была сделана *рациональным путем* и что автор ее не имел творческих экстазов, — он оценит ее реальное совершенство и эту совершенную форму наделит нужным *ему* содержанием. Разве нам теперь не все равно, как Бах творил, рационально или вдохновенно, мастерством одним, как утверждал Танеев, или невероятной силой интуиции, как говорили иные? Важно то, что им оставлены прекрасные формы, в которые мы уже, наверное, влагаем иное содержание, чем сам Бах. Так и музыка Танеева — она ждет своих сроков, когда те ассоциации *нашего* времени, которые с ней и ее фактурой связаны у нашего поколения, испарятся и новое поколение сможет взглянуть на эти грандиозные и *прекрасные* формы совершенно абстрактно.

Оттого я верю твердо в то, что музыка Танеева *найдет* свое время и что, быть может, оно уже не так далеко. Великий прототип и кумир Танеева — Бах лежал под спудом *полтора*ста лет и слыл таким же «сухим» и «абстрактным» творцом. Я уже сам начинаю видеть, что та дистанция между общим музыкальным содержанием и танеевским, которая была так резка в эпоху Скрябина, то есть в начале нашего века, теперь, в тридцатых годах, уже сильно ступшевалась и резче и рельефнее выступили *положительные* свойства этой музыки — ее великое совершенство и ее музыкальная чистота, *моральность* этой музыки.

Несколько лет пройдут, и Танеев станет действительно тем, чем он и *хотел* быть в начале своей карьеры и чем он незаметно для себя и стал — русским *классиком*, представителем *чистой* музыки, которой так мало было уделено внимания русскими композиторами.

Моральный облик Танеева

Танеевская музыка объясняется и постигается сопоставлением ее с тем незабываемым моральным обликом, который являл собою этот замечательный человек.

Танеев был, как уже мне приходилось указывать, по типу *ученый, философ*, по нравственному складу — *моралист*. Это была личность необычайной последовательности и логичности — и исключительной *правдивости*, которая вытекала из этой последовательности.

Если Танеев что-нибудь *решал* — и обычно он решал только то, что *логически* выводил из своих предпосылок, — то он уже это и *делал*. Никогда слово и дело у него не расходились, никогда он не кривил душой. Даже в то время, от нашей коварной эпохи удаленное, подобная моральная ясность и абсолютная прямота были удивительными и казались необычайными. Огромный авторитет Танеева был большей частью своей обязан именно этой нравственной высоте, этой душевной ясности, этому обаянию *мудреца*, который делал из Танеева не только учителя в музыкальной сфере, но и учителя в моральном отношении. Правду сказали ему на одном юбилее-экспромте, что «С. И. Танеев есть наша музыкальная *совесть*», и потом было добавлено, что он — «*и вообще наша совесть*»²¹.

От этой мудрости и прямоты, прямолинейности и полной *правдивости* проистекало то, что Танеев был всегда *чист сердцем*, как ребенок, что он всегда сам первый сознавал свои ошибки и хотел их сознавать, но что пока он не видел своей ошибки, никакие силы не могли его свернуть с пути. В нем была та редкая *однозначность* связи поступков и мыслей, которая так стала редка в наше дипломатическое время. Впрочем, я думаю, что и тогда она была тоже редка, особенно в той степени, как она была у С. И. Танеева.

Танеев был *не религиозен*. Правда, он не любил *говорить* с другими о самом существенном и самом скрытном, но из всего его облика и его намеков и слов было видно, что он — тот тип моралиста, кото-

рый видит Бога в виде справедливости и всечеловеческой любви. Бог для него совпадал с идеей *морали и справедливости*. С этой же точки зрения он оценивал и христианство, и европейскую культуру. Религия как мистическое учение, как «волшебство», как он выражался, ему была чужда, и самое большое, что он за ней признавал, как правоверный и *типичный русский атеист морального типа*, — значимость эстетическую.

Этот тип *нерелигиозности* почти граничит с какой-то особенной религией. Необычайная простота Танеева, его нелюбовь к какой бы то ни было позе, окружению и *шарлатанству* вызывала в нем огромную антипатию ко всякому внешнему *обрамлению* моральных и религиозных идей. Ода Хомякова, выбранная им для текста его *последнего сочинения*, вполне гармонирует с его «исповеданием веры» — именно *такова*, без обрядов и без кадильных дымов, с одним *чистым сердцем*, которым в такой степени Танеев обладал, должна была быть его глубоко им запрятанная в сердце *человеколюбивая религия правды*.

Очень может быть, что на формирование *этого* типа воззрений имел большое влияние его гениальный друг Толстой, мораль которого была, как и религиозность, так же позитивистична, так же рациональна и так же органически враждебна обрядности. Так же Бог Толстого был отвлеченной *правдой*, человеколюбием и был лишен мистических ореолов. Но мятущийся и полный противоречий склад души Толстого был решительной противоположностью Танееву с его необычайной *ясностью*, с его мастерским избеганием противоречий, с его душевной постоянной *правдой*. Обуреваемый противоречиями Толстой только стремился к Правде, а Танеев этой правдой обладал, но оба они имели ту повышенную *чувствительность к справедливости*, которая заставляла их болезненно съезживаться от всякого *аморального акта*.

Можно сказать с уверенностью, что Танеев за всю свою жизнь «не взял ни одной *морально фальшивой ноты*». Если даже он ошибался когда в этом смысле, то *сейчас же* поправлялся с той редкой правдивостью, которая ему была свойственна. От этого постоянного морального над собой контроля он и приобрел свой облик *мудреца*, не столько искушенного в *знании* философа, но именно живущего среди нас, не аскета и не монаха, но человека *праведной жизни*.

Этот моральный облик и моральный «примат» породили ряд любопытных черт в его творчестве. Рационализм нравственной концепции Танеева, его «просвещенный утилитаризм», его стремление из основной формулы, которой были «*человеколюбие и правда*», вывести все остальное — и законы поведения, и законы нравственности, — этот рационализм породил его своеобразную, такую строгую

и последовательную эстетику, его *научность* в творческом поведении, его мечту о «разоблачении музыкальных тайн творчества». С другой стороны, его морализм породил и другое характерное качество его творчества, а именно — его *антиэротизм*. Танеев был, быть может более всех иных композиторов, композитором *асексуальным*. Его музыка лишена чувственности почти абсолютно. Она строга и моралистична. Всякая чувственность уже была для Танеева каким-то путем (как и для Толстого) к соблазну, к срыву в плоскость «аморальности». Но то, к чему опять-таки только стремился и что в себе хотел преодолеть страстный и титанический дух Толстого, то спокойный мир Танеева уже *достиг* и обладал этим покорением чувственности, которая, быть может, оттого и была покорена так просто, что никогда особенно и не успевала развиваться, с самого начала умеряемая его моральным острейшим чувством, неусыпным контролем разума, который царил над Танеевым с малых его лет. Эротика и любовь чувственная, страстность и эмоциональность, экстазизм — все это вещи, которые при озарении их *разумом* расплываются. Я и не думаю, чтобы Танеев был от природы человек, *лишенный* всех этих качеств, как я не думаю, что он был и от природы *лишен* творческой интуиции. Но его *разум*, все время за ним стоявший как грозный и верный страж, не давал этим качествам его психики развиваться, он сторожил их и всякое их развитие немедленно парализовал. И в итоге мы получаем, с одной стороны, цельный, *разумный и рассудительный, моральный и правдивый* его облик, с другой — музыку, столь же *честную*, столь же *разумную* и рассудительную и такую же до точности *моральную*, столь высоконравственную, что она казалась скучной тем из нас, которые уже привыкли к музыке страстной, сексуальной, экстазической, уносящей *от разума*, сопричащающей нас тому хаосу, укрощение которого в себе и других было задачей Танеева²².

Моральный облик музыки Танеева иного порядка, чем моральный облик Бетховена, быть может наиболее аскетического из композиторов. Но аскетизм Бетховена был, как и аскетизм позднего Толстого, грандиозной борьбой человека слишком страстного со своими страстями. Титаны духовного мира Бетховена — его эмоции и его чувства — были столь страшны и могучи, что эта борьба приняла формы героические. Бетховен, наверное, *познал* страсть ранее, чем начал с ней бороться, — и неведомо еще, *разумом* ли он боролся с нею или же, наоборот, *другие*, столь же бурные страсти воевали в нем с чувственностью. Такая же фигура борьбы и в Толстом. Танеев, стоящий *все время* под контролем разума, был *мудрец* уравновешенный — и ему было легче. Он достиг победы над чувственностью без усилий и борьбы, одной выдержкой. Его разумная стихия так же

отрицательно относилась к *аскетизму*, как и к оргиазму. Он инстинктом чувствовал, что между этими полюсами меньше расстояния, чем кажется. И он твердо и точно, как умный кормчий, сидел на своем *среднем* фарватере, верный аттическим заветам мудрости и заповеди *золотой середины*. Эта умеренность в нем чрезвычайно характерна. Ничего *чрезмерного*, ничего через край — все поверено разумом и мерой, этими двумя устоями античной мудрости. Духовная органическая *трезвость* была чрезвычайно характерна для Танеева, не любившего никаких опьянений — ни физических, ни духовных. Как он не любил вина и наркотиков, так же он ненавидел хмельные экстазы мистики и так же он боялся экстазов любви, чувственной страсти. Может быть, он и *не знал ничего из этого*. И его вечно стороживший его с детства крепкий и стойкий разум оберег его от этих опасностей, уничтожив и самую *волю* к ним. В нем была природная *воздержанность* во всем — и в чувстве, и в страсти, и в эмоции. В музыке он воздерживался от новизны, от слишком *пряного и острого*, и его вкус во всем был такой же умеренный, «на золотой середине», мудрый вкус, его не тянуло даже к запретным берегам, и он обходил их без мучения, стойкий и спокойный. Из одного источника *разума* он позволял себе пить без ограничения, и тут и было его спасение.

В наш *готический*, «фаустовский» (употребляя термин Шпенглера) век и эпоху культуры²³ эта мудрость чувств кажется странной. Мы не привыкли к ней. Мы привыкли к грандиозным контурам падений и взлетов, стремлений и разочарований. Эта четкая, стройная, *прямая линия* жизни была в Танееве поразительна и для современников — и особенно для *русских*, которые всегда так мало были способны к этой *античной* уравновешенности. Когда музыку Танеева упрекали в «сухости» и в «академичности», мало кто из упрекавших подозревал, что эти качества — или, точнее, то, что *ими именовалось*, — были вовсе не каким-то дефектом в глазах Танеева, а, напротив, им *тщательно* вырабатывались как необходимое условие его морально-эстетического воззрения.

Как и мудрецы античной древности, этот «рожденный мудрец», святой без грехопадения — и без религиозной святости — считал, что наши чувства, наши мысли, наши эмоции и страсти — только *материал*, который сам по себе не хорош и не плох, а чаще плох, чем хорош, и что *ценность* заключается только в *организации* этих эмоций и чувств, в их «моральной упорядоченности». Всю свою жизнь Танеев занимался этими двумя параллельными и для него нераздельными занятиями — организацией музыкально прекрасного мира звуков, отыскиванием философского камня музыкальной красоты и моральной конструкцией своих мыслей, чувств и поведения.

Он не имел падений и не имел экстазов — боясь равно и того и другого. Какая-то счастливая судьба помогла ему пройти этот невероятно рискованный и трудный путь на гребне разума. Но это верно, Танеев так и прошел свой жизненный путь, не согрешив и не взяв ни одной *неверной* ноты ни в жизни, ни в музыке. Уже этот один факт должен его поставить особняком, потому что мало на свете примеров такого победоносного выполнения этой задачи. Этот духовный мир изумительной правдивости и *честности* пред самим собою и пред всеми людьми является в полном смысле слова *неповторимым*, и его произведения для нас ценны уже потому, что в себе, в своей звуковой материи они хранят отпечатки этого цельного и *честного*, праведного духа.

Танеев-теоретик

Теоретические работы Танеева сводятся к его двум большим книгам: «Контрапункту строгого письма» — книге оконченной и изданной, и «Канону» — книге недоконченной и только недавно опубликованной в России²⁴. Но на самом деле, конечно, не только в них воплощен теоретизм Танеева, который, как бы ни относиться к нему как к композитору, в области этой является бесспорно одним из первых, если, что весьма вероятно, не первым в мире, хотя и малоизвестным и не оцененным.

И вся творческая работа Танеева, как я уже указывал, есть в то же время работа исследования и изучения — это есть работа научная. Редко можно было встретить человека столь определенной научной, исследовательской складки ума, как С. Танеев. Он был рожден ученым и, наверное, если бы избрал область более развитую в научном отношении, чем музыку, — например, историю или философию, — то он был бы, наверно, признанной и мировой величиной. Но он связал свою судьбу с музыкой, ей он подарил свой научный и исследовательский, необычайной тонкости и добросовестности гений, и, может быть, от этого он не смог получить таких пышных плодов. Ведь музыка как наука еще только рождена была едва ли не самим Танеевым, ибо он один из первых поставил вопрос о «науке о музыке» на научную, а не ремесленную почву. Он первый хотел перейти от рецепта к знанию, первый заставил думать над вопросом, почему так, а не только как. К великому сожалению не только других, но и самого себя, Танеев не получил смолоду научной техники и должен был ее созидать сам, свой исследовательский аппарат созидать уже в зрелом возрасте и в области, которой до тех пор «исследование» не касалось. Это все непомерно затруднило и усложнило его и без того нелегкую проблему.

Научность подхода Танеева была прежде всего в том, что он был ум дедуктивный и позитивный. Он, как таковой, должен был исходить из опыта. А целью его изучения был феномен музыкальной красоты. Опытном в этом отношении должно было служить рассмотре-

ние и восприятие того, что *признано и стало* музыкально прекрасным. Оттого, как я уже указывал, Танеев должен был *априори* установить и отделить те явления, которые *были* таковыми. И в своей теории он исходил из этого базиса. Музыкально прекрасными для него были произведения основателей великих стилей: Палестрина — строгого стиля, Бах — свободного и классики — «классического».

Его прием заключался в том, чтобы изучать эти произведения и угадывать, в чем, в каких конкретных признаках заключена их красота. В тех случаях, когда ему удавалось это свершить, он получал *обобщение* и мог создавать музыкально прекрасное и научать создавать его других. Когда ему не удавалось, он заповедовал просто «брать пример», подражать и копировать, утверждая, что копирование гениальных образцов лучше и почтеннее, чем созидание «своей собственной плохой музыки».

Во всей этой области его теории был такой же идеальный порядок, как и во всем, чего касался его разум. Он считал, и был рационально совершенно прав, что его метод *безошибочен*, потому что логичен. Он подражал великим образцам и осознавал отдельные части их «конструкции прекрасного» — в этих пунктах он допускал обобщение и *развитие*. Постепенно, таким образом, вся музыкальная ткань должна была быть осознана, и тогда уже подражание и «рецепты» должны были уступить место *знанию* каких-то *законов* красоты.

То, что Танеев *прежде* всего обратился к контрапунктическому стилю и его изучению, было тоже чрезвычайно *логично*. Танеев избрал тут, как я уже говорил, *простейший* случай музыкальной красоты, взятый им из той эпохи, когда самое понятие музыкально прекрасного начинало составляться. Он, как настоящий ученый, начинал исследование не со *сложных* случаев, а с упрощенных. Строгий стиль был для Танеева не чем иным, как положением основ *благозвучию*, которое и есть «простейший случай музыкально прекрасного». Законы строгого стиля были законами благозвучия. Танеев не успел проникнуть в основы и причины этого благозвучия — может быть потому, что не обладал необходимым для этого аппаратом исследования, математикой и физиологией, может быть и оттого, что он в первую очередь заинтересовался не столько причинами и законами благозвучия, сколько «секретами» тех способов, которыми составлялась сложнейшая, по-своему, контрапунктическая ткань этих сочинений. Его заинтересовала не самая благозвучность — она для него была как бы «аксиомой», а то, как в пределах этого благозвучия могли созидаться столь *мудреные узоры звуков*.

Работа Танеева в этой сфере носила чисто *позитивный* характер. Он изгонял тщательно всякую таинственность, всякое задрапировыв-

вание в покровы «посвященности» — всякое «шарлатанство», большое и малое. Надо отдать справедливость, что старые мастера вовсе не были свободны от этого последнего качества и часто свое знание действительно выдавали за «прозрение» и таинственную способность — в чем и усумнился позитивный Танеев и что ему и удалось *разоблачить*.

Действительно, после работы Танеева ни о каких секретах строгого стиля не может быть речи, и странными и наивными кажутся после его двух работ исследования *позднейших* теоретиков над теми же материями. Строгий стиль и его таинственная архитектура в этой части совершенно разъяснены Танеевым, и никакие сложные проблемы, разрешенные великими контрапунктистами XV века и повергавшие в священный трепет музыкантов до XIX века, не могут считаться теперь неспособными быть повторенными в «классной обстановке». Наряду с этим оказалось, что есть еще масса *возможностей*, еще более хитрых и сложных вещей в этой же области, которые те мастера *не предвидели*, но которые вытекли сами собой и неожиданно для самого автора: строгий стиль и его разнообразные «фокусы» получили расширение возможностей. В этом был тот *алгебраический* смысл работы Танеева, который он сам смутно чувствовал. Не в том была «алгебраичность» работы Танеева, что он назвал интервалы числами и подверг их арифметическому вычитанию, как думали многие, если не все, а в том, что он *обобщил* рецепты строгого стиля и создал нечто вроде музыкальных «алгебраических» *формул* для их выполнения в *общем* виде.

Я не буду излагать тут интересную только для специалистов его теорию. С. И. Танеев, будучи человеком научным и очень тщательным, обладал свойственной многим людям *науки* неспособностью литературно ярко и четко *изложить* свою мысль. Его изложение, к сожалению, очень подробно, многословно, систематично и изобилует деталями. От этого чтение его книг представляет даже для музыканта и ученого огромные трудности, оно требует колоссального внимания и напряжения — и изложены эти книги тяжело и неудобопонятно, что совершенно не отражается, конечно, на их содержании, но отражается, и очень печально, на их популярности и на распространенности его мыслей.

При изучении этих явлений сочетания мелодических линий Танеев наткнулся на явления *перестановки* этих сочетаний, и тут-то и заключился его центр работы. Он обобщил эти *перестановки* мелодий, придал им опять-таки, *алгебраизм*, то есть «общность» — и тем привел в порядок эту область, которая была предоставлена до тех пор интуиции и догадке, хотя по самому своему существу это была именно наиболее *математическая*, комбинационная часть зву-

кового творчества, которая как раз *подлежала* и поддавалась такому научному объяснению и обобщению.

В итоге Танеев нашел, что при известных условиях раз сочиненная комбинация мелодий способна образовывать *другие* комбинации или перестановки голосов на разные интервалы, причем музыкальное благозвучие сохраняется. Вся его работа и заключена в том, каким условиям должны подчиняться голоса мелодий в процессе сочинения их, чтобы подобные перестановки стали возможными. Не надо думать, что одно праздное любопытство и страсть к такому «звуковому комбинационному творчеству» им руководила. Он видел, что эти приемы входят в *величайшие произведения* музыкальной литературы, что они составляют часть *мастерства* и техники красоты. Он видел тут, более того, воплощение принципа экономии — из раз сочиненного «соединения» мелодий получалось — путем перестановок горизонтальных (в направлении течения музыки) и вертикальных (перенесение на разную высоту) — множество новых соединений, «производных», которые все были благозвучны. Таким образом, один, однократный творческий акт порождал не одно музыкально-прекрасное явление, а целый их выводок. Изучая Баха, С. И. Танеев пришел к выводу, что эта манера сочинения ему была в высшей степени свойственна и что мастерство Баха существенной частью *состоит из этой техники* сочинения «первичных соединений».

Танеева так много упрекали за это покушение на недоступность и интуитивность музыкальной техники, что мне не хочется тут повторять этих упреков, тем более что они в массе были несправедливы и сводились к непониманию основ танеевской теории. Больше значимости имеет другой упрек, ему тоже сделанный неоднократно, — именно, что его теория, созданная в рамках умершего давно *строгого* стиля, теперь просто *неприменима*, потому что эти выводы, к которым он пришел, *непригодны* к нашему стилю музыки, более свободному. Но это не вина Танеева — его научный и систематический ум правильно начал изучение и исследование с *простейшего* случая, со *строгого* стиля, с тем, наверное, чтобы *потом* перейти к свободному, но не его вина, что даже своего второго труда — еще в рамках *строгого* стиля — добросовестный и медлительно работавший Танеев не успел опубликовать и закончить. Танеев не мог сразу перескочить к «свободному стилю», не осознав законов *строгого*, но чтобы успеть и то и другое, ему надо было жить сто лет.

«*Контрапункт строгого письма*»* есть памятник величайшей добросовестности и тщательности — это первое *русское* настоящее те-

* Изд. Беляева. 1909 г.

оретическое исследование, и это одно из наиболее значительных чисто музыкальных (не акустических) изысканий, которые появлялись в XIX веке в Европе. Теми же качествами отличается и «Канон», который после смерти автора остался в рукописи и напечатан только в 1929 году.

По-видимому, мысль Танеева была такова, чтобы потом обобщить для нашего более свободного стиля формулы и обобщения, которые он вывел для случая *строгого стиля*, случая более трудного для исполнения и менее трудного для изучения. Танеев сам считал, что тот, кто в стеснительной области строгого стиля овладеет его контрапунктической мудростью, будет уже свободно чувствовать себя и легко в области *свободного стиля*. В этом он был прав постольку, поскольку свободный стиль представляет собой только *облегчение* строгого, но не усложнение его и не обогащение новыми возможностями.

Но и все творческие работы С. Танеева были, в сущности, продолжением его теоретических изысканий. Танеев всюду, во всякой *форме*, с которой сталкивался, применял свой метод. Он изыскивал «непогрешимые образцы», изыскивал *эталоны красоты* и потом подвергал их изучению с точки зрения их структуры. Его большое чутье *красоты деталей* и его аналитический слух позволяли ему обращать внимание на подробности и угадывать, *где* заключено ядро красоты, от чего она зависит, от исчезновения какого признака она прекращается и какие изменения не влияют на нее. Он не успел оформить своих изысканий в форму такого трактата, каким является его «Контрапункт строгого письма», но он рассеивал свои замечания повсюду, разбирая с учениками и с музыкантами произведения классиков и проигрывая свои собственные сочинения. В частности, я должен указать на его меткие и тончайшие замечания относительно использования в музыкальной ткани систем *контрастов*. Принципом, который был *отгадан* Танеевым, хотя, быть может, и не в полном своем объеме, был тот же самый принцип «золотой середины» или «умеренности во всем», которому олицетворением служило не только творчество Танеева, но и вся его жизнь. Танеев считал, что всякий *элемент* музыки не должен быть преподносим *долго и упорно*, что он вызывает своим долгим пребыванием или повторением *утомление и раздражение*, он становится *неприятным*. Отсюда проистекал рецепт постоянной *смены* музыкальных ощущений, предостережение застаиваться на *одном и том же*. С. И. Танеев проповедывал и учил своих учеников, что при сочинении надо следить, чтобы отдельные темы контрастировали бы друг другу, чтобы *ритмы* были разнообразны, чтобы *регистры* сменяли друг друга, не застаиваясь, чтобы *модуляции* были оживленны, чтобы ни в одном

пункте этого огромного «музыкального хозяйства» не было бы застоя. При его громадной анализирующей способности и редкой наблюдательности он действительно *сам мог* творить или *составлять* свои композиции, пользуясь этими рецептами или законами, немедленно улавливая своим исследовательским нюхом всякое собственное отклонение от этой законности. Но было бы трудно сказать, насколько можно требовать *такой* вечной постоянной сознательности от обыкновенного композитора «творческого», «интуитивного» типа, насколько может обычный музыкант быть в процессе своего творчества столь *внимателен* к деталям, чтобы их недостатки и отступления сразу улавливать и тем более чтобы, уловив, смочь их *поправить*.

Труд Танеева можно считать неоконченным. Он завершил только одно вступление в него, он *дал метод*, который подлежит развитию. Развивать этот метод, конечно, вряд ли суждено «композиторам» — вероятнее, что это будет нормальным уделом *теоретиков* и музыкальных *ученых*, которые с легкой руки С. Танеева уже появились после него в России, как и во всех иных странах. Надо отдать справедливость, что современная *наука* о музыке хотя и уже развита и обширна, но поскольку она не идет по линии *акустики*, она заражена духом, который в высшей степени *не был* свойственен Танееву — духом сектантства и прожектерства. Танеев был необычайно *добросовестен*, он подмечал только то, что действительно было, и никогда он не натягивал свою теорию на явления музыки, пользуясь искусственными методами. К сожалению, современная наука о музыке обычно страдает доктринерством и предписывает «законы», не исходя из реальных фактов и опытов. В этом смысле можно сказать, что Танеев остался почти *изолированным*. Но все-таки он взволновал и оплодотворил эту не существовавшую до него в России область. Лучшие русские теоретики и исследователи продолжают научную традицию Танеева по мере своих способностей и сил. Среди них проф. Г. Э. Конюс и Э. Розенов занимают уже почетное место. Но чрезвычайно *показательно*, что ни один из них не смог сочетать то, что удалось сочетать только светлому, аттическому духу Танеева — *композиторскую практику и теоретическое изыскание*.

Воспоминания

ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Как теперь я вспоминаю, Танеев был не только типичной фигурой прошлого века, характерным «дворянским интеллигентом» — он был, кроме того, еще и исключительной по типичности именно московской фигурой. Сергей Иванович Танеев так связан своим существом с Москвой, именно с Москвой прошлого века — восьмидесятых–девяностых годов, что его трудно, если не невозможно, представить себе хотя бы в Петербурге. Только тогдашняя тихая, полупровинциальная, искренняя и светлая атмосфера *интеллигентной* Москвы могла породить такой склад ума, души и даже и тела.

Мне было всего девять лет, когда я впервые узнал про Сергея Ивановича Танеева и увидел его. Мы — я и брат*, старше меня на полтора года — жили тогда с родителями на Большой Дмитровке, в огромном доме Шаблыкина, который после принадлежал Денисовым и Обуховым²⁵.

Это был угловой дом, главный корпус которого стоял во дворе, дом казенного, казарменного вида, несколько напоминавший старый Московский университет или дом губернатора, но без колонн. Сходство его с «казенными» домами усиливалось от раскраски «охрой». Там мои родители занимали квартиру, ту самую, в которой уже много лет впоследствии, при большевиках, по странной игре судьбы, мне пришлось организовать Государственный институт музыкальных наук. Огромные комнаты этой квартиры, с капитальными каменными стенами, разделявшими одну от другой, до сих пор памятны мне и слились во что-то единое с воспоминаниями о Сергее Ивановиче Танееве, которому так часто приходилось бывать там. Эта же квартира была и свидетельницей нашей наибольшей близости к Танееву — в ней мы с ним провели самые интересные и захватывающие моменты нашей юной музыкальной жизни.

* Б. Л. Сабанеев, впоследствии профессор органа в Московской консерватории.

В то время я учился с братом на фортепиано у профессора Московской консерватории Николая Сергеевича Зверева, который был также в свое время учителем едва ли не наиболее славной плеяды русских музыкальных деятелей. Его учениками были Л. Максимов, потом бывший профессором Московской филармонии, С. В. Рахманинов, Пресман, Скрябин, Кенеман, много, много других... Высокого роста, красивый седой старик с «листовской» головой, он был другом Николая Рубинштейна и, как все друзья Рубинштейна, говорил о нем только в тонах обожания. В свое время великий кутила, проживший два состояния, поклонник цыган и пиров, в то время, когда я его знал, он уже значительно поуспокоился и в своих гусарских настроениях — годы уже не позволяли прежнего... Никто из нас, да, кажется, и из других никогда не знал, как он сам играет на фортепиано: руки у него были огромные, неподвижные, по-стариковски корявые и по-дворянски породистые. До сих пор как пред собою вижу его, рядом с фортепиано, с его львиной головой и бритой физиономией, величественно откинувшегося на спинку большого кресла, которое специально для него приносили из кабинета к урокам, и смотрящего на меня своими добрыми и когда-то красивыми глазами...

— Милостивый государь, — говорил он важно, — вы играете как сапожник!

«Милостивому государю» было всего восемь лет...

Он очень любил меня и моего брата и любил наш патриархальный, старозаветный дворянский дом, в котором ему оказывались всевозможные почести, вплоть до постоянного подавания ему его любимых блюд (Зверев был великий гастроном, как все «бонвиваны»). Говорили, что он бывал свиреп и грозен с другими учениками — в консерватории его многие боялись как огня, но у нас это был величественный, но добрый «дядя», которого мы целовали и который к нам относился с отеческой нежностью...

Зверев был моим первым музыкальным «восприемником» — от него я вообще узнал обаяние звукового мира, узнал не столько из разговоров, сколько по какому-то безмолвному взаимному пониманию. Зверев не был разговорчив и красноречив, и объяснять ничего он не умел и не любил. Но у него была какая-то интуитивная способность научать любви к музыке — и эта любовь к музыке была неотъемлемой частью его существа, вместе с любовью к бурной жизни, к лукулловым пиршествам, к цыганам, шампанскому, Николаю Рубинштейну, Тартакову и иным артистам. Уже больной печенью, той самой болезнью, которая свела его вскоре в могилу, он не мог отказать себе в наслаждении ужинать «с Тартаковым», зная, что шампанское и ужины для него — яд. На другой день, помню, когда моя мать

его укоряла и говорила, что он не бережет себя, Николай Сергеевич отвечал:

— Так ведь, понимаете вы, с *Тартаковым* ведь *ужинал!*.. За это десять лет жизни можно отдать!!!

Я и брат были невинные младенцы, вдобавок тщательно оберегаемые родителями, — притом наш дорогой Николай Сергеевич скончался прежде, чем мы вступили «в возраст», — но по отношению к остальным своим ученикам у него было нечто вроде принципа: он не только учил их музыке, но считал долгом преподавать им и великие таинства «умения жить». Когда его воспитанникам миновало пятнадцать лет, он сам «посвящал» их — возил в излюбленные и ему, наверное, более глубоко, чем даже музыка, известные места: в «Эрмитаж», к «Яру», в «Стрельну», далее к цыганам и в места злачные — во все эти дорогие для него местности, освященные пребыванием там его кумиров и связанные не только для него, но и для всей Москвы с каким-то совершенно особенным настроением²⁶.

Зверев был исключительно типичной фигурой на фоне тогдашнего московского «музыкального мира», и это был вообще в высшей степени «московский тип» — иной формации, чем Танеев, более древней, но не менее характерной. Я до сих пор не знаю, какой он был музыкант, не знаю, играл ли вообще он на фортепиано и как — иногда казалось, что его «музыкальность» была более внутренней, чем выражалась в каких-то внешних формах, и его прикосновение к консерватории более основывалось на интимной дружбе с Николаем Рубинштейном, на их общей бурной, угарной жизни; но нельзя было отрицать того, что Зверев пользовался огромным авторитетом и в консерватории, и в музыкальном мире вообще — это была фигура уважаемая и почетная: с ним считались и его боялись.

Это он первый заговорил с нами и с моими родителями о Танееве, и имя Танеева появилось на моем горизонте, как какая-то мифическая фигура. Танеев был тогда директором Московской консерватории. Его имя возбуждало в Звереве чувство почтения и даже благоговения, хотя Танеев был значительно моложе моего учителя. Но Танеев уже тогда был воплощением всех надежд московского музыкального мира. Любимый ученик Николая Рубинштейна — этого бога москвичей, первоклассный пианист, первый, получивший большую золотую медаль на выпуске, кончивший по «трем» специальностям, идеально честный и чистый человек, уже в столь молодые годы (ему было немного больше тридцати лет) занимавший пост директора Московской консерватории, он еще импонировал своей *интеллигентностью*. Надо помнить, что московский (да и не только московский) музыкальный мир в те годы не мог похвастаться особой культурностью²⁷. Это были люди «чувства», а не ума и не интеллекта,

которые его образовывали: отвлеченные вопросы мало могли заинтересовать таких людей, как покойный уже в это время Николай Григорьевич Рубинштейн и сподвижник и товарищ его по блестящей и угарной жизни Николай Сергеевич Зверев — а эти были, быть может, одни из наиболее ярких... На этом безалаберном фоне, в среде людей, почти не выходявших из состояния кутежа, ночевавших в «Эрмитаже», Танеев казался строгим подвижником, аскетом и умником — он был так непохож на все окружение, на весь состав московского музыкального мира, что стоял совершенно особняком. К нему питали почти суеверное почтение как к человеку *необыкновенному* (он и был таковым), как к *новому Бетховену*, аскету-музыканту, ради музыки отказавшемуся от всех благ и утех жизненного пути. Его считали великим *ученым*, более того — *математиком*, и слухи о каких-то страшных его познаниях, о каких-то вычислениях, которым он хотел подвергнуть музыку, вызывали суеверный ужас, как перед алхимиком или мудрецом.

И в моих глазах Танеев, которого я еще не видал, становился уже живым мифом, необыкновенным человеком, который живет среди нас в какой-то недоступной высоте и в мистическом уединении...

Зверев вел оживленную борьбу с моими родителями «за мою грядущую артистическую карьеру». Родители не хотели этой карьеры, более того, боялись и, быть может, презирали это «ремесло». Моя мать была воспитана в старых традициях, отец же был человеком науки (он был зоологом и путешественником, другом Пржевальского)²⁸ — для него музыка была занятием почтенным и приятным, но не в «концертном» и публичном масштабе. Одним словом, война велась из-за того, что Зверев настаивал, чтобы меня с братом отдали в консерваторию; родителям же рисовалась главным образом научная карьера. Этот основной дуализм вообще так и остался на всю мою жизнь, и в ней было немало периодов, когда я так и не знал, что же я в самом деле — ученый или музыкант? Но как ни был авторитетен у нас в доме Зверев и как ни импонировал его всегда смелый и самоуверенный тон — родители категорически отказались меня и брата подвергать всем превратностям «специализации» по музыкальной части. Зверев проиграл сражение, но настоял на том, что меня и брата надлежит *показать* Танееву и консерватории.

Не помню в полной точности, в каком году это свершилось — по всей вероятности, это было в последний год директорства Танеева, то есть в 1889 году. Я живо помню старый дом князя Воронцова на Никитской, в котором тогда помещалась консерватория (на том же месте, где потом для нее был выстроен большой специальный дом в «*стиле Safonoff*», как тогда говорили остряки) — серый, с колонками, помню комнаты, небольшие и тесные, помню молодого тогда

Зилоти, который был одним из кандидатов на освобождающийся (за ожидавшимся уходом Танеева) пост директора консерватории²⁹. Зилоти, высокий молодой человек лет двадцати, угощал меня в приемной... папиросками. Наконец, помню и Танеева, тучного, неповоротливого, сидящего в плохо освещенной комнате за роялью, клавиши которой он заслонял от меня своим тяжелым телом: это было испытание на «абсолютный слух». Меня поразило его неожиданно высокий и как бы женский голос, он говорил, немного «мямля». Лица его я в то время как-то не рассмотрел — был слишком потрясен множеством новых лиц и событий. Не знаю, как было встречено наше появление и какое впечатление оно произвело, но помню, что когда мой брат играл «похоронный марш» Шопена, а вместо Трио начал играть какую-то «свою варьяцию», которой он очень гордился (ему было девять лет), то Танеев, остановив его, сказал своим мямлящим голосом:

— А ведь там не так.

Брат посмотрел на него изумленно и укоризненно: он сам прекрасно знал, что «там не так», но это-то и было хорошо, что он играл «свое», а не «так»...

После этого визита атаки Зверева на наших родителей по поводу «вступления» в консерваторию возобновилась, но с таким же неуспехом. Вскоре мы узнали, что Танеев уже не директор консерватории, что он бросил все, отказался от пути почестей и славы и заперся у себя, живет скромно и умышленно бедно, чтобы только отдаваться одной музыке. Все это увеличивало легендарность его облика. Действительно, в это время умерла мать Танеева³⁰ — и Сергей Иванович, тяготившийся постом директора, не имевший административных способностей, слишком мягкий, чтобы управлять таким огромным учреждением с успехом, «ушел от мира» и предался занятиями композицией и изысканиями над контрапунктом.

Все эти рассказы вызывали идею о каком-то особенном «величии духа». Мы узнали от Зверева вскоре, что Танеев пишет грандиозное сочинение — кантату на слова «Иоанн Дамаскин» графа Алексея Толстого, что он нашел какой-то способ писания таких контрапунктов, что никто теперь с ним в этом сравниться не может. Зверев сам имел не очень подробное представление и об изысканиях Танеева, и о самом контрапункте, но во всех его речах о Танееве по-прежнему чувствовалось почти суеверное преклонение и почитание...

Потом уже, когда мы стали дружны с Танеевым, когда многие страницы его жизни раскрылись для меня, выяснилось, что в этой истории «отречения от почестей» не все было так картинно. Среди причин, толкнувших Танеева на уединение, были и чисто прозаические. Со смертью матери три сына — Сергей Иванович, Павел Ива-

нович и Владимир Иванович Танеевы — вступали в наследство довольно большим состоянием, в котором, между прочим, был дом в Обуховом переулке на Пречистенке³¹, имение и крупная сумма денег. Сергей Иванович был младшим из братьев, Владимир — самым старшим и занимавшим почетный пост председателя Совета присяжных поверенных в Москве — ему было уже за пятьдесят лет тогда³². Павел Иванович был то, что называется «петербургская штучка» — типичный петербургский крупный чиновник, один из типов, воспетых в литературе Толстым и Гончаровым. Владимир Иванович был оригинал-чудак, полусумасшедший дворянин с замашками якобинца, но чрезвычайно, как говорится, «себе на уме»; Сергей Иванович был не от мира сего, мудрец и музыкант, привыкший, что жизнь материальная идет «сама собою», и проживший всю молодость с матерью вполне обеспеченно. Кончилось дело тем, чего можно было ожидать: что «братцы» оставили Сергея Ивановича ни с чем или почти ни с чем. Владимир Иванович взял себе имение и дом, Павел Иванович — деньги, а Сергею Ивановичу оставили какую-то малость, считая, что ему, «музыканту и мудрецу-философу», материальные блага ни к чему³³.

С. И. Танеев был до чрезвычайности самолюбив и скрытен в деле своих личных переживаний. Чувствуя себя совершенно беспомощным в «юридической» борьбе против двух братьев, бывших притом юристами и большими крючками (любопытно, что это «крючковство» свойственно всей породе Танеевых, и оно выражалось сильно и в С. И. Танееве, но в нем оно обернулось в логичность мысли и в моральный импульс «защиты прав обездоленных»), — чувствуя себя бессильным и притом, по-видимому, испытывая *моральное отвращение* от соприкосновения с этой неожиданной стороной своих близких, Танеев не боролся совсем, он пассивно покорился. Но его отношения с братьями почти вовсе прервались. Только в 1897 году мы, стоявшие близко к его дому, могли заметить некоторое смягчение его сначала к Павлу Ивановичу, а значительно позднее — уже в 900-х годах — и к старшему брату..³⁴

И Танеев не столько «захотел» перейти от обеспеченной жизни к замкнутому интеллигентскому существованию, к жизни «философа с Сивцева Вражка», сколько вынужден был это сделать. Теперь его средств не хватало больше как на самое скромное существование. Как это ни странно, но на самом деле он *всю жизнь* прожил на той черте, которая отличает «сносное» существование от нужды. Прожил, окруженный преданнейшими друзьями, которые могли бы и считали бы счастьем ему помочь. Но Сергей Иванович был не из тех лиц — он был так горд и сдержан, что даже ни разу ни словом не обмолвился о своем материальном положении³⁵.

Никто не подозревал, что он — на грани бедности, и быть может нарочно, чтобы отвлечь подозрения от этой стороны своей жизни, он принимал привычный вид человека, добровольно «отвергшего» блага жизни, — философа-мудреца, не признающего и тяготящегося комфортом и гнетом богатства. Но несомненно, что был и момент испытания в этом решении: Танеев твердо решил одно — уйти от директорства в консерватории, ибо он видел достаточно ясно, что совместить свой *жизненный идеал* композитора и теоретика, свою работу в этих областях с положением директора большого учебного заведения он просто *не в состоянии*; и хотя именно в этот момент судьба, в образе его двух братьев, лишила его обеспеченности, он все-таки выбрал свой путь и отказался от положения директора, которое, как-никак, могло доставить ему обеспеченность.

НАЧАЛО ЗАНЯТИЙ С ТАНЕЕВЫМ

После этого сеанса у Танеева в консерватории прошло года два, в течение которых я и брат продолжали учиться у Зверева. Директором консерватории уже был В. И. Сафонов, и по разговорам Зверева видно было, что атмосфера «рубинштейновская», которая царила там раньше и которую поддерживал и Танеев, уже сильно повыветрилась. В разговорах с моими родителями по поводу внутренней «политики» консерватории я не мог участвовать по малолетству — но все-таки прислушивался с любопытством к тому, как Зверев называл Сафонова «казаком терским — зятем министерским» (он был женат на дочери министра финансов Вышнеградского), иронизировал над ним, рассказывал разные эпизоды консерваторской жизни и то, что он считал «ошибками» Сафонова. Очевидно было, что «партия Сафонова» враждовала с «партией рубинштейнистов», и не раз мне приходилось слышать от Зверева уже упреки по адресу Танеева за то, что он не вовремя «покинул» консерваторию.

Событием, которому было суждено связать мою жизнь и мое музыкальное воспитание с Сергеем Ивановичем, было то, что я, в качестве «композитора», хотя и девятилетнего, написал музыку к трагедии Софокла «Эдип» и Похоронный марш «памяти Бетховена». Это были мои первые опыты «серьезного» (на мой взгляд) сочинения. Чтобы лучше себе представить, в чем, собственно, было тут дело, скажу, что поводом к этому «Эдипу» было то, что незадолго перед этим в женской классической, чрезвычайно известной в Москве гимназии Фишер, с директрисой и основательницей которой — Софьей Николаевной Фишер — мои родители были связаны лич-

ной дружбой, происходил спектакль на греческом языке в исполнении учениц гимназии, на помощь которым, для выполнения мужских ролей, были мобилизованы гимназисты московской пятой гимназии. Я и мой брат, несмотря на свои малые годы, были большими поклонниками «античного мира» и конечно присутствовали на этом фестивале. Шла трагедия «Троянки» Эврипида, и музыку к ней написал А. Корещенко, бывший тогда молодым, подававшим большие надежды композитором. Теперь уже я не помню, хороша или плоха была музыка Корещенки, но помню одно, что весь этот спектакль произвел на меня огромное впечатление, и немедленно я решил писать музыку к «Эдипу» Софокла. Музыка была написана очень быстро, что отчасти объяснялось тем, что я считал своим «долгом» поместить в нее и все то из музыки Корещенки, что я мог вспомнить. Впрочем, в интересах справедливости надо сказать, что и «своей» музыки было немало, хотя она и не относилась к лучшему в этом сочинении. Тут же, кстати, написан был и Похоронный марш «памяти Бетховена» для оркестра, и это уже окончательно переполнило меру терпения Зверева. Он уже категорически настаивал, что меня и брата надо серьезно учить теоретическим предметам, и никого иного, как С. И. Танеева, он не мыслил при этом в качестве профессора.

Одним словом, в один прекрасный день было назначено прибытие к нам С. И. Танеева, чтобы нас освидетельствовать с музыкальной точки зрения и признать, может ли он нас взять в ученики. Танеев был в этом смысле необычайно щепетилен: он не всех брал и вообще не любил иметь частных учеников*. Чтобы попасть к нему, надо было по меньшей мере иметь выдающиеся музыкальные способности. Но взяв ученика, Танеев *никогда* не брал ничего за уроки — он смотрел на эти уроки как на свой «долг» пред музыкой, никогда — как на заработок. Это был его общий принцип, который он ни разу не нарушил и который был поводом многочисленных недоумений и анекдотических приключений.

Помню я тот трепет, с которым мы ждали этого свидания. Танеев должен был прийти к нам вместе со Зверевым. Николай Сергеевич предупредил нас, что чрезвычайно трудно вообще заставить Танеева, домоседа и не любителя новых знакомств, свершить такое «посещение», но он уже его уговорил и приготовил. Мое первое впечатление от Танеева, вынесенное из свидания в консерватории, уже было почти забыто. Теперь страху и трепета было больше — и потому, что

* Их количество было всегда очень ограничено. Я и брат, вместе с Ю. Померанцевым, были учениками «первого призыва» и оставались ими около четырех лет. Потом у него были В. Метцль и Н. Жилиев (1896–1900), еще позже — А. Александров, Станчинский, Ф. Гартман и Ю. Славинский (в эпоху 1911–1914 гг.)³⁶

я был уже сознательнее и старше, и потому, что должен был дать ему на суд свои «сочинения», и потому, что теперь, до известной степени, решалась судьба моя...

Оттого я, быть может, как-то сразу не мог от волнения осознать моих впечатлений, когда вместе со Зверевым пришел этот большой, плотный, бородатый и громоздкий человек с тяжелой походкой и неловкий. Первое, что поразило меня, был его смех — громкий и как бы «икающий», в себя... Этот характерный смех Сергея Ивановича хорошо знала музыкальная Москва. Тем более что он любил смеяться и смеялся часто. Когда смех этот достигал апогея, то переходил в иные звуки, в какое-то «рыдание», и бородатое лицо его при этом становилось багрово-красным. Со смехом Танеева мне пришлось познакомиться ранее всего, ибо именно им он встретил мою музыку к «Эдипу» и Похоронный марш «памяти Бетховена».

Он хохотал, «икая и рыдая», но глаза его, серо-голубые и маленькие, смотрели ласково на меня...

— Бедный Бетховен! — говорил Танеев. — *Какой ему плохой марш написали!*

Как потом я уже сам мог судить, для девятилетнего композитора марш был вовсе не так уже плох, хотя, быть может, слишком «похож» на самого Бетховена, но я полагаю, что именно «педагогические» соображения заставили Танеева отнестись к нему столь беспощадно. Притом Сергей Иванович, как я потом убедился, вообще любил «разрушать иллюзии» и издеваться над своими собеседниками — это занятие ему доставляло искреннюю, детскую радость, и он, озадачив собеседника, заливался своим икающим смехом.

Когда же дело дошло до «Эдипа», то радости и хохоту Танеева уже не было границ. Но именно этот хохот, и его радость, и даже его «издевательское» отношение как-то сразу уничтожили между нами пропасть «почтения» и далекость — Сергей Иванович сразу стал своим, домашним, близким, я его уже не боялся больше. Это не был уже далекий знаменитый музыкант, великий «математик» и первый в мире контрапунктист, ученый, живущий философом где-то на краю города, отрешившись от мира, ученик Рубинштейна и друг Чайковского. Это был просто «Сергей Иванович», который так смешно смеется и острит по всякому удобному случаю, придираясь к словам и выражениям с детской шаловливостью. Ушел он от нас совсем не такой, как пришел...

Наша судьба была решена — через несколько дней мы должны были с братом приехать к Сергею Ивановичу в его квартиру на *первый урок теории* (гармонии).

Я так ясно вспоминаю этот зимний вечер — тихий, слегка морозный, когда мы, то есть я и брат, в санях подъезжали к миниатюрному

особняку на Сивцевом Вражке, в котором жил Танеев. Глубокой провинцией веяло от этого обиталища. Тогдашняя Москва не была Москвой XX века — в этих тихих арбатских переулках вообще все было пустынно и провинциально, горели на улицах керосиновые лампы и снег был белый, как за городом. Но обиталище Танеева даже на этом общем фоне выделялось своей сугубой провинциальностью. Три окошка (правда, с зеркальными стеклами, которые Танеев уже по своей инициативе вставил), покосившийся деревянный глухой забор и калитка с колокольчиком. Мы звоним, проходит немало времени, наконец, слышны шаги, неспешные и тяжелые — раскачивающаяся низенькая старая няня отворяет нам дверь. Из помещения маленькой, тесной передней пахнет каким-то особенным, тоже глубоко провинциальным, немного «старушечьим» запахом...

— А Сергея Ивановича дома нет-с, — говорит няня, раскачиваясь. У няни отвислые старушечьи щеки, простое ситцевое платье...

— Пожалуйте-с! — и она растворяет пред нами двери в заставленный мебелью до отказа кабинет. — Сергей Иванович сейчас придут-с, — говорит няня, видимо желая нас в одиночестве занять разговором, — сейчас придут-с!

И она уходит раскачивающейся походкой на своих низких ногах.

Кабинет Танеева был маленькой комнатой (в этом домике, впрочем, не было ни одной большой комнаты) с низким потолком. Смешанный запах огромного количества книг и старой мебели вместе с тем особенным, немного «старушечьим» запахом, который нас поразил при входе, наполнял его. Несмотря на скромные размеры кабинета, в нем стояли, теснясь и как-то наседая друг на друга, большой рояль, пианино, диванчик, полки и этажерки с книгами, огромный черный шкаф, разделенный на две половинки (целиком он не помещался в комнате — слишком низка была). По стенам — портреты Баха, Палестрины, я заметил фотографии с надписями Чайковского и Л. Толстого в рубашке, с засунутой за пояс рукой. Против рояля висел огромный, масляными красками писанный портрет самого Танеева — очевидно, работы какого-нибудь «знакового» художника. В комнате было холодновато, и маленькие зеркальные окна, выходившие в тихий Сивцев Вражек, были запущены снегом и покрыты ледышками. Было душно от изобилия книг и вещей. Няня ушла, и я с братом остались в одиночестве и полной тишине.

Вскоре раздался дребезжащий звук колокольчика в сенях. «Танев!» — подумал я... Шаги няни, мерные и тяжелые, раздались в передней, послышался скрип отворяющейся двери, но потом все стихло. Через минуту дверь кабинета отворилась (нянюшка сразу почему-то отворяла обе половинки) и появившаяся няня провозгласила:

— Это не Сергей Иванович-с!

И скрылась, вновь затворив половинки двери. Мы опять остались в ожидании. На этот раз не столь долгом, ибо раздался вновь уже знакомый нам звук колокольчика — опять шаги няни, отворяющаяся дверь парадной, и слышно было, что кто-то большой вошел в переднюю. Опять на пороге кабинета появилась нянюшка и заявила:

— А это — Петр Ильич-с!

Это был Чайковский, пришедший к Сергею Ивановичу.

Но я не узнал его (хотя и знал по портретам) в этом изящном старичке в бархатной куртке, который быстро с нами подружился и угощал меня и брата маленькими конфетками из коробочки. Напряженность нашего ожидания несколько разрядилась. Но вскоре раздался новый звонок, и на этот раз уже настоящий Сергей Иванович появился на пороге кабинета всей своей большой и тяжелой фигурой.

В этом маленьком и низком кабинете его громоздкая фигура казалась еще больше, чем у нас. Танеев ходил тяжелой походкой, как-то топоча ногами и упираясь (это происходило от его близорукости и вообще неуверенности); при этом он держал голову вниз, а спину очень прямо — «как будто бодаясь»; мы так и звали эту походку — «бычком». Он познакомил сейчас же нас с Чайковским и немедленно начал урок, «выставив» без всякого зазрения совести Чайковского из кабинета. Танеев, как я вообще потом заметил, терпеть не мог лишних свидетелей своего преподавания, не делая в этом отношении исключения даже для «великих» людей вроде Чайковского. Все они немедленно при начале урока выставлялись в соседнюю комнату, а часто и «в кухню», ибо комнат было маловато.

Первый урок я помню хорошо, и меня в нем поразило то, что мне показалось, что сам Сергей Иванович «стесняется» и смущается. Быть может, он не имел раньше таких «малолетних» учеников и не знал, как к нам подойти. Конечно, Сергей Иванович не был преподавателем для «начинающих»: для этого он был слишком многознающ и не мог достаточно «снизойти» к ученику. Я это сразу почувствовал. Танеев пытался объяснять понятнее, но у него это не выходило. Я и брат были, несмотря на свои девять лет, весьма «интеллигентны», но все-таки процесс объяснения Танеева был значительно выше нашего понимания. В первый урок, как я помню, он нам излагал не более и не менее, как *теорию обертонов* (!), долженствовавшую быть введением в элементарную гармонию. Он сидел за фортепиано, напирая на клавиатуру своим большим животом; я заметил, что его пальцы и руки были вообще как-то несоответственно сухи и подвижны сравнительно с его толстым и тучным телом и лицом. Танеев был чрезвычайно серьезен во время урока, хотя и позволял себе иногда острить и хохотать — но только на мгновение... Ни минуты у него не

пропадало зря, но он мог замучить ученика длительностью занятий. Его исключительная, невероятная добросовестность приводила к тому, что некоторые уроки у нас (уже потом) продолжались по три и четыре часа и почти без перерыва. Он сам увлекался в процессе преподавания...

С этого первого урока у нас с Сергеем Ивановичем началась глубокая, интимная дружба. Он был дружен со всем нашим домом, в особенности же с моей матерью и моим наставником (в научных предметах) Николаем Васильевичем Туркиным*, который часто (первое время всегда) сопровождал нас на уроки к Танееву, когда они происходили у него на квартире. Эта близость продолжалась очень долго, но наибольшей силы она достигала в период от 1892 до 1898 года — это было именно время нашего обучения. Можно сказать, что почти все время жизнь наша была общей; редко проходил день, чтобы мы не видались в той или иной форме. Патриархальный и простой уклад жизни в Москве позволял приходить «в гости» в любое время дня и вечера. Самые уроки происходили только два раза в неделю — но под теми или иными предложениями то я или брат бывали у Танеева, то он появлялся к нам и вносил в наш дом ту *музыкальную* атмосферу, которой ранее там не было, ибо Зверев не был способен ее создать. Танеев, можно сказать, весь жил музыкой, был весь ею пропитан, и огромная часть его разговоров имела то или иное отношение к музыкальному искусству.

Я полюбил его сразу — и как наставника, и как совершенно обаятельный тип человека. Была какая-то трогательность в той тщательности, с которой он старался посвящать меня и брата в «тайны» и сокровища музыки. В этом маленьком доме на Сивцевом Вражке я впервые почувствовал себя музыкантом, а не только «учащимся музыке». Вскоре наши уроки были перенесены к нам на квартиру — это было удобнее и нам, да и, по-видимому, ему. Многократно родители просили его назначить «вознаграждение» за его уроки: Танеев всякий раз мотал, «бодаясь», головой, давая знать, что никакие уступки в этом смысле невозможны, и пришлось помириться. Но мои родители желали все-таки как-то компенсировать ему его труды. Приходилось пускаться на хитрости, делать ему мелкие услуги — в частности, родителями вскоре была найдена слабая струна Танеева: он любил вкусно и в особенности *сладко* поесть. И оттого к его урокам всегда приготавлилось нечто соответственное, всякие пирожки и пирожные. Тучный Танеев кушал с огромным аппетитом, хотя и говорил, что ему вредно.

Сергей Иванович в это время был лет тридцати пяти. У него был тот мягкий, «помещичий» облик мужчины с окладистой бородой, ко-

* Н. В. Туркин, впоследствии известный охотовед.

торый когда-то был довольно распространен в русских дворянских фигурах. При всей его бородатой наружности, в его фигуре, лице и повадках было что-то беспомощно-наивное и *детское*. Он был беспомощен и со своей близорукостью, и со своей толкающей походкой — ходил он обычно довольно быстро, выпрямив спину и заложив за нее руки, но смотря «бычком» в землю. Походка его была тяжелая и какая-то преувеличенно твердая. Что-то детское было и в его выпуклых, всегда розовых щеках. Так ясно и отчетливо помню я его фигуру за фортепиано во время уроков: надвинувшись на клавиатуру своим тяжелым телом и опустив голову, Танеев сидел к нам спиной и боком — и я всегда видел его толстую, несколько апоплексическую шею, выступавшие из-за бороды розовые щечки, какие-то неожиданно наивные на этом бородатом лице, и редящие темно-русые волосы, зачесанные назад...

Своими чрезвычайно близорукими глазами он просматривал наши работы, почти утыкаясь в бумагу и угловатыми движениями воды по ней носом, чтобы обозреть разные части рукописи. Сергей Иванович всегда нервно комкал работы, ему приносимые, делая в них отметки и поправки резко, крупным и нервным почерком. Когда он бывал в духе, то хохотал и острил по самым незначущим поводам — «*придирался к словам*», как мы говорили. Когда бывал не в духе (что в то время с ним редко случалось), то он становился красным и напряженным и, видимо, сам смущался своего состояния. В эти минуты он мог быть даже неприятен, потому что как-то, точно вопреки своей воле, делался резким.

Прямота его нрава была совершенно исключительна. Это был человек абсолютной правдивости. Он говорил «правду» в лицо собеседнику, сам смущаясь и стесняясь. У него при этом бывал такой вид, что он принимает какое-то неприятное, но необходимое лекарство. Краснея и смущаясь, он начинал говорить «неприятности», стараясь высказать все возможно подробнее и полнее и тем доставить возможно больше «неприятности». Но когда все было высказано, он улыбался своей милой, детской улыбкой и, взглянув прямо в лицо собеседнику, говорил ему:

— Так-то-с! — как бы желая этим сказать, что неприятности теперь окончены и все забыто...

В жизни практической он был невинен и беспомощен. Из-за близорукости он с трудом ходил даже по тихим и провинциальным улицам тогдашней Москвы и постоянно падал, несмотря на неизменно ему сопутствующую палку. Эта неспособность его к ходьбе — при огромном желании непременно и много ходить — была причиной того, что Танеев всегда приспособлял у себя одного из своих учеников в качестве «поводыря» — тот его сопровождал в рискованных экспеди-

циях по московским улицам, держал его под руку и переводил чрез улицы. На моей памяти главным «поводырем» был Юша Померанцев*, с которым мы потом вместе учились у Сергея Ивановича; он был бойким и находчивым мальчиком и этой бойкостью импонировал застенчивому и скромному Танееву, который всегда в особенности высоко ценил в людях те качества, которых ему самому не хватало.

Если бы не постоянное вмешательство часто невидимых и нарочно незаметных, но искренних и дружеских рук в мелочи и подробности жизни Сергея Ивановича, то он вообще не смог бы прожить и дня. Но эти дружественные руки всегда присутствовали вокруг него, оберегали его каждый шаг, угождали ему незаметно, чтобы он не почувствовал их вмешательства. Среди этих рук большинство принадлежало лицам женского рода. Сергей Иванович вызывал к себе какое-то совершенно особенное чувство, смесь восторженного почтения и обожания с чем-то «материнским», потому что именно «детское» в нем было всегда особенно приятно женщинам. Его баловали и ублажали, как большого ребенка и стараясь сделать все так, чтобы он не заметил. И наивный, беспомощный, не знавший света и мира Танеев искренне оставался в убеждении, что все вокруг него происходящее и приятное «само собою» свершается.

Среди этих нежных женских рук, его поддерживавших в жизни, одно из первых мест занимала его няня, та самая, которая встретила нас на первом уроке, — Пелагея Васильевна Чижова. О ней надо сказать несколько слов.

НЯНЯ ПЕЛАГЕЯ ВАСИЛЬЕВНА

Няня Пелагея Васильевна (ее так все звали, а про ее «фамилию» — Чижова даже я сам узнал только после ее смерти) была для Танеева олицетворением «семьи». Когда его мать умерла, Сергей Иванович остался со своей няней, последовавшей за ним в его новое скромное существование вечною холостяка. Это была, бесспорно, одна из замечательных и типичных русских женщин старого, давно ушедшего поколения. Пушкин с его Ариной Родионовной часто вспоминался мне, когда я видел няню Пелагею Васильевну, которая в представлении московского музыкального мира совершенно слилась в одно целое с образом Сергея Ивановича. Только Пелагея Васильевна не умела рассказывать сказок, но рассказывать она вообще очень любила. Она была из дворовых людей Танеевых, которые остались с господа-

* Ю. Н. Померанцев, впоследствии дирижер в московском Большом театре, теперь живет в Париже.

ми после «воли»³⁷. Она вынырнула Сергея Ивановича и его братьев, и по-видимому, «меньшенький» — когда-то Сережа, а потом уже — Сергей Иванович — был ее любимцем, и до смерти своей она с ним не расставалась. Неграмотная, она была отнюдь не лишена природного ума и даже остроумия. Низенького роста, со старушечьими отвислыми щеками, ходившая враскачку (у нее была болезнь ног), «уточкой», она была у него и кухаркой, и горничной, и экономкой, и домоправительницей, и даже библиотекарем, не говоря уже о том, что она всю жизнь продолжала быть у этого большого, бородатого ребенка с выпуклыми розовыми щечками и нянюшкой. Она неизменно приготовляла ему белье и костюмы пред выходом, трогательно заботилась о том, все ли у него в порядке, ибо рассеянный Сергей Иванович мог совершенно спокойно уйти из дому без носового платка и даже без воротника.

— А платочек изволили взять-с? — спрашивала она... — Ну идите, идите, батюшка, — с Богом!

Отношение к ней Сергея Ивановича было смесью иронии и трогательной любви. Он даже заботился о ее «культурном развитии» и всегда ее брал в концерты, когда игрались его сочинения. Пелагея Васильевна в «парадном» платье сидела в первых рядах и внимательно слушала.

Раз она попала таким образом на концерт, где Танеев играл, а в программе, между прочим, была увертюра к «Оберону». Ей очень понравилась именно увертюра...

— Ну-ка расскажите, Пелагея Васильевна, — говорил Танеев ласково и нежно и в то же время иронически улыбаясь и смеясь, — как вы в концерте были.

— А очень хорошо было, батюшка Сергей Иванович, очень хорошо! Сначала так тихо, тихо, тонко, словно *мухи али комары поют*...

Сергей Иванович, который уже этот рассказ слышал сотни раз, потому что сам всегда заставлял ее рассказывать, уже заранее начал «икать», сдерживая смех, от предвкушения удовольствия...

— Сначала тихо, тихо так, словно комары поют, — продолжала, несколько не смущаясь, Пелагея Васильевна, — а потом как грянет сразу, словно из *прорвы!*.. *Очень хорошо, Сергей Иванович!*

А Сергей Иванович уже окончательно хохотал, «икая и рыдая».

Няня любила рассказывать, как Танеев дирижировал, после окончания консерватории, в павильоне в Сокольниках в дни коронации, в присутствии императора Александра III. Сергей Иванович был в душе большой вольнодумец и враг всяких «царствующих особ», к ним он питал не то презрение, не то отвращение...

— Меня дома-то не было, когда Сергей Иванович в концерт собирались, — рассказывала няня. — А я прихожу в концерт, Сергей Ива-

нович выходит, значит, на это самое *возвышение* — перед царем, значит... А я-то вижу — батюшки мои, сапог-то у него совсем дырявый!.. Вот случай-то!..

Сергей Иванович пояснял тогда, что он *нарочно* надел дырявый сапог «для царя», и дико хохотал при одном воспоминании от удовольствия...

Но царь, несмотря на «сапог», остался очень доволен.

— Он мне подарил рубль, — говорил Танеев с хохотом, — а я его *швейцару отдал на чай*, тут же...

Хотя и неграмотная, Пелагея Васильевна превосходно знала все книги и ноты Танеева, знала их «на память», по обложкам, и могла найти любую книгу из более часто употребляемых. А найти бывало трудновато, потому что книги и ноты были всегда навалены в хаос и Сергей Иванович не любил, когда этот хаос нарушался...

— Пелагея Васильевна, — говорил Танеев, — принесите-ка симфонии Бетховена! — вы знаете?

— Как же-с, батюшка, — красненькие... —

И она безошибочно приносила...

Пелагея Васильевна была существенной частью домашнего уклада Танеева — и несомненным почетным и уважаемым «членом его семьи». Во время уроков, когда все посетители изгонялись — вне зависимости от своей «почетности» — из кабинета, нянюшка занимала их разговорами в столовой или в кухне.

Эта кухня — резиденция и царство Пелагеи Васильевны, которая умела гениально готовить пирог с капустой и хлебный квас — любимые блюда Танеева, была также местом паломничества всех «курящих». Сергей Иванович не выносил куренья и сам не курил. Его кабинет украшался двумя вырезками из статьи Толстого «о вреде куренья» и большим плакатом с надписью: «Честью просят не курить».

Оттого «курильщики», когда испытывали потребность, удалялись «на кухню» и там курили «в дымовую трубу». В этой забавной группе в кухне около трубы можно было увидеть Чайковского, Аренского, Римского-Корсакова, Рубинштейна, уже не говоря о лицах менее значительных и менее знаменитых... И там няня занимала их разговорами.

Зная вкусы своего Сергея Ивановича, нянюшка закармливала его сладостями и пирогами, делала ему «пасхи» в течение круглого года. Она входила во все мелочи его обихода и контролировала его расходы, которые Сергей Иванович производил неумело и малопродуктивно.

Помню, раз он купил для кабинета своего стенную керосиновую лампу. Как только успели ее повесить и зажечь — она переломилась,

и Сергей Иванович был очень напуган — думал, что будет пожар. Няня ему строго выговаривала за неосторожную покупку:

— Говорила вам, батюшка, не покупайте: *гадость обманная!*..

— Какая гадость? — спрашивал, смеясь, Сергей Иванович.

— *Обманная*, батюшка, *гадость обманная!* — повторяла Пелагея Васильевна.

Танеев все время ходил в легком пальто, даже зимой, только укутывая шею теплым шарфом. В этом виде мы его, с палкой в руках, тяжело и «бычком» ступающего по московским переулкам, привыкли видеть. Сам он говорил, что носит легкое пальто «из принципа» — чтобы закалять свое тело. Сергей Иванович всегда преклонялся перед силой физической, перед бодростью и закаленностью тела, перед спортом и спортсменами — наверное, именно потому, что ему самому более всего не хватало способности быть спортсменом, и оттого, что по природе он был, в сущности, очень изнежен.

Не знаю теперь, все ли это было только так. Возможно, что и «экономические» причины тут играли роль. Сергей Иванович на самом деле всегда нуждался, и произвести большой расход на «шубу» было ему не по силам. А так как он смутно чувствовал, что если он зайнется об этом, то со всех сторон к нему посыпятся «шубы», то он решил стать «закаленным».

Няня была в ужасе от этих подвигов, тем более что изнеженный и рыхлый Танеев все время простужался и сидел с насморком.

Она жаловалась мне:

— И чего-то это Сергей Иванович вздумали-с? Ведь вот и я из-за него страдаю. У меня шуба хорошая есть, лисья, *теплая-претеплая*, — а вот надеть не могу теперь, скажут: нянюшка барина обкрадывает!

И оба они стоически ходили в морозы в каких-то подозрительных по теплоте одеяниях.

Как-то летом Танеев повез свою няню к Толстым в Ясную Поляну, где проводил лето сам. Няня с Сергеем Ивановичем жили во флигеле. Когда она вернулась, я решил ее проинтервьюировать о ее впечатлениях...

— Как вам понравилось там, Пелагея Васильевна?

— А очень понравилось, батюшка! — отвечала няня, раскачиваясь на своих низких ногах и смотря на меня снизу (я был уже значительно выше ее ростом). — Очень понравилось! А сам Лев-то Николаевич такой умный, такой умный, что у него *ум-то в глупость пошел*..

Она, по-видимому, сама была чрезвычайно довольна этой формулировкой...

— А раз я смотрю там, вижу: барин какой-то пришел, и совсем, совсем босиком. Да вдруг в погреб полез, босиком-то!.. Я перепуга-

лась было, думала, сумасшедший он... А это господин Чертков-с были-с...

Таковы были ее впечатления от «великого писателя земли русской» и от «толстовцев»...

В эпоху нашего первого знакомства с Танеевым няня, хотя уже имела порядочно годов, была бодрa и жизнерадостна. Она имела скорее вид полной женщины, хотя ее старушечьи щеки и тогда висели и лицо было сморщено. На моих глазах няня все дряхлаела... Ее походка, и ранее бывшая «уточкой», вразвалъцу, становилась уже совсем деревянной — она всем телом качалась то на один, то на другой бок и начала заметно худеть... Ее природный живой ум стал тусклее, и жизнерадостности сильно поубавилось... Няня и воспитанник старели вместе. Сергей Иванович тоже стал сесть и как-то тяжелеть. В последние годы ее жизни Пелагея Васильевна имела скорее вид не приветливый, угрюмый и стала молчалива...

Кончины ее я не помню — это было в тот период времени, когда я, увлеченный иными музыкальными течениями, потерял былую тесную связь с музыкальным миром Танеева и стал редко бывать у него. Знаю только, что Сергей Иванович, которого я увидел после ее смерти, сильно переменился. Он сам стал менее жизнерадостен — с няней он прожил *пятьдесят* лет своей жизни, и ее потеря была для него моральным ударом и в значительной мере нарушала его строй жизни. На ее месте оказалась внучка Пелагеи Васильевны — сама уже старушка, чем-то напоминавшая покойную няню. Но уже не вернулся в дом Танеева аромат прежней, патриархальной *старой* жизни, в которой Пелагея Васильевна была как бы связью с давно прошедшим помещичьим бытом...

После ее кончины Сергей Иванович подарил мне, брату и многим другим большие фотографии Пелагеи Васильевны, которые, как оказалось, сделаны были *по ее заказу* и которые она завещала раздать тем знакомым, которых она при жизни наиболее ценила и в которых видела друзей Сергея Ивановича.

Отдавая эти большие фотографии, Танеев обратился ко мне (надо полагать, что он с этой самой речью обращался и ко всем остальным) с такой речью:

— Няня моя, Пелагея Васильевна, *не была лишена тщеславия*... Вот почему она заказала эти фотографии и просила раздать их своим знакомым для увековечения своей памяти... Так-то-с.

Лицо его было и серьезно, и иронически улыбалось во время этой речи. Та самая смесь нежности и иронии, с которой он всегда относился к няне, почувствовалась мною и в этой, несколько нарочито официальной и торжественной «рацее»...

ФИЛОСОФ С СИВЦЕВА ВРАЖКА

В жизни Танеева и истории нашей дружбы и отношений было несколько периодов, которые для меня как-то слились с эпохами его «квартирных перестановок». Сергей Иванович имел *три* квартиры в своей жизни, после того как уехал из дома матери в Обуховом переулке. Первая квартира была на Сивцевом Вражке — это была та самая, где мы имели «первый урок» и где увидели Чайковского. В ней он жил до 1894 года³⁸.

Потом он переехал в Мертвый переулок, а последние годы жизни прожил в Гагаринском переулке.

Сергей Иванович имел специальный вкус и требования к своим помещениям. Он прежде всего искал квартиру «без всякого удобства», чтобы не было ни водопровода, ни освещения, и чтобы непременно был *особняк*. Жить в квартирном доме он считал для себя совершенно невыносимым. В этом было нечто и от его традиционной патриархальности, от его нежелания менять *привычное* — он был вообще крайним традиционалистом. Всю жизнь он прожил в этих провинциально-патриархальных домиках. Было в этих требованиях и что-то от «рассуждения». По крайней мере, он всегда пытался рационально доказать преимущества домиков «без удобств».

— Я не понимаю, какое же это удобство — *зависеть неведомо от чего-то*? — такого, чем я не могу даже управлять... *Какой-то* водопровод — а если он испортится? что тогда? То ли дело *водовоз*: я ему дам на чай — он мне воды и навезет..

И, охраняя свою «независимость» и свободу, он выбирал и выискивал домики без удобств в тихих московских переулках, непременно изолированные, чтобы не было соседей, которых он боялся как огня — они ведь могли играть и шуметь и мешать ему этим в занятиях.

Домик в Сивцевом Вражке был мне памятен больше по этим первым ощущениям Танеева и его оригинального уклада жизни. Но там мне не пришлось бывать много и часто. Уроки вскоре были перенесены в нашу просторную квартиру, где были два рояля и где никто не мешал, и только изредка мы, в порядке прогулки, навещали Сергея Ивановича в его «берлоге», как ее звали. Домик был холодный и очень старый. В зимние дни печки не были в состоянии его отопить, и на полу горела большая «лампа-молния», около которой сидел закутанный в плед Сергей Иванович. Но эта квартира была освящена пребыванием в ней Антона Рубинштейна и Чайковского. Тут же он дописывал свою оперу «Орестей» и работал над своим «Контрапунктом строгого письма».

Было что-то необычайно уютное в этих маленьких комнатушках с низкими потолками и с огромной мебелью, перенесенной сюда из большого особняка в Обуховом. Старый беккеровский рояль занимал почти всю большую половину комнаты, но Танеев имел еще и пианино. Около стены, увешанной портретами, стояла большая, простого дерева черная конторка, за которой Сергей Иванович стоя писал. Это была его манера — писать всегда стоя, и притом очень прямо, голова же его была при этом опущена резко вниз. Фигура его у конторки — с прямым затылком и с бумагой под носом — была необычайно забавна и характерна.

В то время только я с братом и Юша Померанцев составляли контингент его «частных учеников». Танеев мечтал нас соединить вместе в целях удобства преподавания. Померанцев был сначала несколько позади нас — надо было, чтобы он догнал. И вот, как помню, мы «задержались» в прохождении курса гармонии, и как раз на «Задержании» — обстоятельство, которое служило всегда поводом для смеха и иронии Танеева.

Аскет и «великий математик», когда мы его ближе узнали, оказался вовсе не аскетом, а, напротив, человеком, который чрезвычайно любил хорошо поесть, и в особенности сладкое и сытное. У Сергея Ивановича был детский вкус: он не любил ни острых закусок, ни вина, ни тем более крепких напитков, но сладкие пирожки и конфетки он истреблял в огромном количестве, и конечно благодаря этому он был очень тучен. Не оказался он и замкнутым, серьезным и необщительным ученым, каким мы его ожидали видеть: это был живой и смешливый человек, который искал случая посмеяться, остро, ядовито и с тем искупающим, шаловливым добродушием, которое совершенно заслоняло ядовитость его замечаний. Его смех, икающий, в крайних случаях переходящий в какое-то спазматическое захлебывание, постоянно слышался, когда он бывал у нас или у себя.

Одним из самых характерных его свойств было это непереносимое желание *острить* и находить поводы для остроумства и злословия.

Но злословие это или, точнее, «ядовитословие» никогда не было злым, не имело ничего личного и в общем было бесконечно добродушно. Все вокруг это знали, и никто не думал обижаться на Сергея Ивановича даже тогда, когда его остроумие иной раз задевало собеседника. Музыкальный мир Москвы до сих пор еще полон рассказами и анекдотами о С. И. Танееве, о его «острословиях», наивных, но часто ядовитых, иногда очень метких, но часто и не вполне удачных. В дальнейшем мне придется при случае вспомнить и изложить не одно из них, потому что редко что может дать полное и характерное освещение этой личности, как этот мир его «игры ума». Тут же я приведу несколько из этих острот, наиболее типичных и характерных.

Одним из любимейших приемов Сергея Ивановича была его манера «придираться к словам», как мы говорили. Его тонкий слух как-то моментально схватывал *звуковую* сущность фразы и тут же перифразировал ее. Говорят, что традиция этого «придирания к словам» и основанного на этом острословия шла еще от Николая Рубинштейна... Одним из первых объектов остроумия Сергея Ивановича на моей памяти оказался П. И. Чайковский... Как-то он принес Танееву свои новые семь романсов. До того времени у него была манера сочинять по шести. Сергей Иванович немедленно оценил это...

— Что же это вы, Петр Ильич, — начал он, — вы всегда *дюжинную* музыку писали, а в этот раз написали *недюжинную*?

Как-то раз зашел у нас разговор о христианских аскетах (Сергей Иванович вообще не очень долюбивал аскетизма), о Симеоне Столпнике, который сколько-то лет простоял на столпе, и иных подвижниках...

— Отчего это люди, — начал Танеев, — которые *менее всего движутся, называются подвижниками*?

В другой раз он привел в ужас мою мать тем, что из имени Иоанн Богослов сделал «Бога ослов» и до упаду сам хохотал над этим изобретением...

Ядовито и тонко поиздеваться над религией или, скорее, над «выполнителями» религии он очень любил, как любил и приводить в ужас собеседника своим «вольнодумством». Но врожденная деликатность и какой-то светлый идеализм всего облика не позволяли Танееву никогда во всех этих остротах переходить какой-то грани, за которой ядовитость обращается в резкость. В сущности, все остроты Сергея Ивановича были всегда в высшей степени невинны и безобидны. К этому же надо прибавить и то, что он был до изумительности невинен и наивен и в самых словах своего репертуара. У этого человека, вращавшегося в разнузданном и несдержанном артистическом мире, был целомудренный репертуар слов, которому могла бы позавидовать «тургеневская барышня». Сергей Иванович не знал и не употреблял никаких резких выражений (слова «дрянь и гадость» были у него самыми *сильными* бранными терминами), уже не говоря о том, что так называемые «неприличные слова», по-видимому, ему вовсе не были знакомы...

— А скажите, Сергей Иванович, — спрашивала его раз моя мать, — разве вы не принимаете участия в концерте Чешского квартета?

— А разве с ним что-нибудь *случилось*, что я должен *принимать* в нем участие?

В другой раз мать его спросила:

— Когда, Сергей Иванович, по вашему мнению, пианист может считаться законченным?

— Конечно, *когда помрет*, — со смехом отвечал Танеев.

Эти блестящие остроумия, такого специфического и неповторимого, такого детски наивного и безобидного, иногда шли у него целой полосой. Когда он бывал в ударе, то только и слышался его характерный хохот, все усиливающийся — он беспрерывно острил и «придирался» к словам, так что самый разговор становился невозможен, и когда это случалось, то Сергей Иванович бывал особенно доволен и веселился...

Случая *поиздеваться* над друзьями, и именно над любимыми, сделать что-нибудь *наоборот* — «назло» — и всего-навсего только ради потехи, — это он не упускал и никогда не мог себе в этих невинных удовольствиях отказать. Недаром его большие друзья, помещицы, сестры Масловы прозвали его «Эхидоном Ивановичем»³⁹; потом к этому прозвищу, которое должно было обозначать его ядовитость в замечаниях, прибавились шуточные фамилии Ядовитов и Невыносимов, под которыми он писал юмористические заметки и стихи в домашнем журнале, издававшемся в усадьбе Масловых Селище. Журнал назывался «Захолустье», и его сотрудники, среди которых Невыносимов и Ядовитов занимали главные роли, обнаруживали недюжинные литературные дарования.

С очень давних пор шла эта его склонность к шуточным «издевательствам». Эти милые шутки иногда были окрашены в «социальные» и «политические» тона — Сергей Иванович, как я сказал, был большим вольнодумцем и либералом. Еще юношей, в бытность свою в городе Владимире*, он вместе с братьями пригласил раз к тамошнему богатому купцу — без его ведома — чудотворную икону Божьей Матери. Икона появилась к ничего не ожидавшему купцу, и он принял это за благословение и благодать свыше, хотя благодать ему обошлась очень недешево, — а потехе Танеевых не было конца. Потом — в том же стиле — Сергей Иванович устроил спиритический сеанс специально для Милия Алексеевича Балакирева, который тогда, подружившись с Т. И. Филипповым, попал в религиозные и мистические круги и стал спиритом.

— Много работы было, — рассказывал Сергей Иванович, посмеиваясь от удовольствия при одном воспоминании об этом сеансе, — *в трех местах капитальную стену просверлили!*.. Змея сделали из бумаги и фосфором намазали, чтобы он светился, и *перчатки нарочно на ледник отнесли*, чтобы получились «холодные прикосновения духов...»

Балакирев, мистически настроенный, всему поверил. Опыт удался на славу: змей летал, «холодные прикосновения» испытал сам Ба-

* Там служил его отец⁴⁰.

лакирев. Через месяц после сеанса организаторы решили раскрыть секреты: Балакиреву показали и змея, и перчатки... Но тут и произошло самое пикантное — Балакирев *не поверил* разоблачениям и так и остался в убеждении, что его морочили не во время сеанса, а потом, при «разъяснении».

Из нескончаемой серии его «издевательств» я хочу рассказать об одном очень характерном случае, который сам Сергей Иванович всегда с особенным удовольствием рассказывал. Младшая из сестер Масловых — его друзей и «жен-мироносиц», как мы их называли, — была художницей⁴¹. Она непременно хотела нарисовать Танеева в течение лета и просила, чтобы он приехал в имение и ни в каком случае не подстригал бы бороды. Верный своему «стилю», Сергей Иванович не только не повиновался, но *наголо* обрился и в таком виде приехал к пораженным сестрам, в довершение везя с собой целую серию фотографий, изображавших его в этом «обезображенном» виде...

Другой эпизод не менее характерен. Известный музыкальный критик и друг Чайковского, Н. Кашкин был так все время занят, что никогда почти не бывал дома. Сергей Иванович, который в дополнение к своим музыкальным и литературным дарованиям пробовал свои силы и в живописи, однажды нарисовал маслом его большой портрет, который был, однако, мало похож... Под портретом он поместил стихотворение своего сочинения:

Се образ Кашкина. Его несчастная жена
Уж не видала много лет. Супруга вечно дома нет!
Зря образ сей вседневно, ежечасно,
Она утешится в судьбе своей несчастной...

Этот портрет с надписью он отправил жене Кашкина. Однако все имело неожиданный финал. Жена так обиделась и рассердилась на посылку, что *сожгла* портрет, и это, по-видимому, доставило Сергею Ивановичу *наибольшее* удовольствие. Он много раз рассказывал всю эту историю и особенно смаковал финал.

— Так вы знаете что? она *сожгла* портрет!!! — и он покатывался со смеху...

* * *

В эпоху «первой квартиры» — «домика в Сивцевом Вражке» — Сергей Иванович чаще бывал у нас в доме, чем мы у него. Верный своей постоянной тенденции играть роль какого-то «бродильного фермента», постоянно делать «наоборот» и «назло» — и все это с обезоружива-

ющим детским добродушием, он повел прежде всего войну против наших домашних порядков. Дом наш был патриархальный и строгий, с некоторыми специфическими традициями, отчасти унаследованными из старого помещичьего быта. Родители держали нас — меня с братом — очень строго, в частности, не выпускали одних на улицу и ни к кому в гости. Нас кутали в очень теплые одеяния, и кроме того, в комнатах всегда бывало очень натоплено. Сергей Иванович немедленно решил производить революцию против всех этих порядков.

— Бедные дети, как их угнетают! — говорил он участливо, и непременно в нашем присутствии.

«Бедные дети», правда, вовсе не были согласны с тем, что их угнетают, но с любопытством ждали развития спора.

— Вы же совершенно лишаете их воздуха! — говорил Танеев матери. — Это будут какие-то тепличные растения, без здоровья и света...

И он стал требовать, чтобы к его урокам температура в комнатах «понижалась» до 12 градусов и отворялись все форточки...

Затем он потребовал, чтобы нас пускали на все репетиции симфонических концертов. Он сначала хотел, чтобы мы ходили и на самые концерты, но мать категорически воспротивилась тому, чтобы нам «поздно ложиться», — и Танеев был побежден. Но репетиции ему удалось отвоевать...

— Я хочу основать Общество для защиты детей от произвола родителей, — говорил он, поддразнивая мою мать.

— Нет, Сергей Иванович, — возражала мать, — *по-моему*, вы неправы!..

— Вот вы же сами говорите, что, *по-моему*, вы неправы. Стало быть, вы *признаете*, что вы всегда неправы...

И довольный своим неожиданным аргументом, он хохотал от всей души.

Затем Сергей Иванович настоял на том, чтобы мы поступили в Детский оркестр Эрарского, который тогда организовался в Москве.

А. Эрарский — преподаватель Синодального училища в Москве — был хороший музыкант, страстный педагог и поклонник «новой русской школы», что в те времена было и смелостью, и редкостью, особенно в Москве. Безумно любивший детей, он, затрачивая свои весьма скудные средства, создал Детский оркестр, которым сам дирижировал, аранжируя для него маленькие пьески, преимущественно русских авторов, Чайковского и излюбленных им композиторов «Могучей кучки». В этом оркестре была та особенность, что духовые инструменты для удобства маленьких исполнителей были

заменены маленькими «органчиками», или фисгармониями с тембрами кларнета, фагота, флейты, гобоев. Эрарский придумал для них названия, очень порой странно звучащие. Я помню, что органчик с тембром флейты назывался «дудофоном», а заместитель кларнета — «кларинофоном». На эти самые дудофоны и кларинофоны Эрарский ухлопал все свои деньги и умер потом в нищете.

Танеев очень одобрительно относился к этой затее, всячески ее пропагандировал и вербовал туда способных детей. Мы были тоже в числе обреченных быть «оркестрантами». Струнный квартет в этом оркестре состоял главным образом из учеников Синодального училища — мальчиков, а на духовых играли «частные лица». Я помню, что сначала играл на одном из «дудофонов», потом на «металлофоне»; брат играл на рояле, мой коллега по изучению гармонии с Танеевым Юша Померанцев — на другом дудофоне, который выполнял роль большой флейты.

Раз пришедший на репетицию оркестра Сергей Иванович сыграл всем присутствующим Сонату *quasi una fantasia*⁴² Бетховена. Маленькие музыканты, ставшие из исполнителей слушателями, обратились все во внимание. Тут я в первый раз услышал игру Танеева и помню, что хотя она мне импонировала и вообще я был в таком восторге от своего профессора, что не мог «иметь» иного суждения, кроме восторженного, но в глубине души мне в ней показалось что-то абстрактное, суховатое...⁴³ Это свое ощущение я боялся даже вслух высказать.

В другой раз Сергей Иванович привел на репетицию П. И. Чайковского. Оркестр встретил его тушем и бурной овацией. Чайковский взошел на дирижерский пульт и продирижировал своей «Песней без слов» и «Гумореской» — к великому счастью и страху оркестрантов... Потом тут же оба «великих человека» — и Танеев, и Чайковский — объявили Эрарскому, что они напишут *симфонию* для его оркестра.

Чайковский, конечно, вскоре забыл про это обещание, но точный и аккуратный С. И. Танеев помнил, и, со свойственной ему тщательностью и «дотошностью» наведя справки об объемах инструментов, он через месяц уже написал симфонию.

Из этой симфонии теперь я помню только один менуэт, который, как и вся симфония, был написан в классическом «моцартообразном» стиле. Симфония, однако, оказалась... неисполнимой. Сергей Иванович, наведя точные справки об объеме всех дудофонов, кларинофонов и иных «неизвестных» ему инструментов, забыл справиться о тех, которые хотя и носили обычные наименования, но в сущности были вовсе не подобны оркестровым. Так, он вообразил, что «труба» в оркестре была настоящая, — а это была детская труба с десятью звуками.

Помимо того, симфония *ритмически* была слишком трудна, и после трех неудачных проб Сергей Иванович сам отказался от опыта.

Весной 1893 года случилось большое событие: исполнялась в первый раз кантата Сергея Ивановича «Иоанн Дамаскин»⁴⁴. Танеев категорически потребовал, чтобы мы присутствовали и на репетициях, и на концерте. Для меня, кроме всего, это должно было быть как бы «посвящением» в творчество моего учителя. Скромный Сергей Иванович вообще редко демонстрировал ученикам свои сочинения — он тем более никогда не навязывал их, подобно многим педагогам-композиторам. Для него необходимо было сначала убедиться в том, что его творчество действительно искренне *интересует* данных лиц, и тогда уже он мог заботиться о том, чтобы эти лица услышали его сочинения. По отношению ко мне и брату он сразу понял, что все, что касается его и его творчества, для нас представляет тем самым интерес, и тем не менее довольно много времени прошло, раньше чем он захотел нам *показать* что-то из «своего».

«Иоанн Дамаскин» был написан Сергеем Ивановичем в эпоху своего отказа от «директорства» в консерватории. Говорили, что даже самый сюжет был навеян его тогдашними переживаниями⁴⁵. Как известно, Иоанн Дамаскин просил калифа отпустить его в монастырь от почестей и славы — и С. И. Танеев уходил в свой «монастырь» с Пелагеей Васильевной, чтобы променять путь карьеры и музыкальной славы на судьбу теоретика и композитора. Может быть, в этой легенде и была доля правды, хотя надо сказать, что в *кантату* «Иоанн Дамаскин» вошел вовсе не весь текст поэмы графа Толстого, а только несколько стихов, и притом погребального содержания («Иду в неведомый мне путь...»).

Надо знать атмосферу тогдашней* музыкальной Москвы, чтобы понять те масштабы и то впечатление, которое могло тогда производить это событие. Москва была все-таки провинциальным городом со своим, тогда еще патриархальным укладом жизни, со своими тихими улицами и особнячками, которые только *начинали* заменяться домами многоэтажными и новой стройки. Москва, кроме того, была чрезвычайно *консервативна* в своих вкусах, направлениях и достаточно узка в своих горизонтах. Достаточно сказать, что о «русской национальной школе», то есть о Римском-Корсакове, Бородине, и в особенности Мусоргском, имели в то время даже музыканты весьма отдаленное представление. Вагнер считался чем-то вроде музыкального «антихриста», и даже знакомство с его «последними» сочинениями считалось предосудительным. Вся московская музыкальная публика жила именами Рубинштейна и Чайковского, Глинки, старых

* Это были 90-е годы.

иностранных авторов, а периферические слои предпочитали цыганский романс и русскую песню...

На этом фоне появление композитора-«контрапунктиста» с музыкой сложной, с монументальными планами, наконец, просто с идеей кантаты (ибо эта форма была вовсе не принята в русской музыке), — все это представлялось необычным, странным, новым. Исполнение кантаты русского композитора для оркестра, хоров и солистов — «вроде Баха» — казалось грандиозным событием почти мирового масштаба. Притом в общество проникали слухи о невероятной, сверхъестественной *трудности и сложности* нового сочинения. Я помню, что Зверев говорил мне с каким-то священным ужасом, что она, то есть кантата, *труднее Девятой симфонии*. Все это создавало ту атмосферу ожидания чего-то огромного, необычного, которую я потом замечал в Москве в моменты появления наиболее крупных произведений — при исполнении Мессы Бетховена, тетралогии Вагнера, «Экстаза» и «Прометея» Скрябина и проч. Любопытно, что сам Сергей Иванович менее всего участвовал в созидании подобной атмосферы. В этом отношении он был изумительно скром. Его настроение было какое-то, если так можно сказать, озабоченно-деловое, тем более что ему самому надо было выступать и в качестве дирижера, и разучивать с оркестром кантату. Но видно было, что ему *приятно* было видеть всех своих друзей и учеников вокруг себя в этот день, знаменательность и важность которого для самого себя он чувствовал. Ведь это исполнение должно было как-то оформить все многочисленные и напряженные *ожидания* от Танеева — «великого математика» и ученого, *московского* Баха — в деле композиции. Танеев в этом музыкальном мире занял особенное положение. В сущности, он еще ничего не дал в это время реального, но вокруг него уже создалась легенда, и он насытил московский музыкальный мир огромными *ожиданиями*. От него не ждали ни просто «оперы», ни просто «симфонии», а какого-то нового откровения, в равной мере художественного и *научного*.

Сергей Иванович, как я уже тогда мог понять, был в отношении к своей музыкальной карьере совершенно исключительным человеком. Ему в высочайшей степени была чужда идея *большой*, популярной славы. Более того, он со свойственным ему аристократизмом воззрения на искусство *боялся* и *презирал* такого рода славу. Он был категорически уверен в том, что высочайшее искусство — малодоступно и должно составлять удел немногих. Критерий «непризнанности при жизни» в качестве свидетельства «гениальности подлинной» был для него, по-видимому, аксиомой. Уже из этого можно понять, что он мало интересовался теми ожиданиями, которые возникали кругом «кантаты», и шумом, который был в «обществе».

Но мнение головки музыкального мира, «ячейки» немногих «призванных» было для него важно...

Было это в весенние дни, когда начиналась оттепель и московские улицы покрылись непролазной грязью, — когда начались репетиции «кантаты». Мне не повезло: я схватил насморк, и одно время положение дел было такое, что меня уже не хотели пускать на репетицию. Мать боялась и протестовала. Но «жестокий» и упрямый профессор был неумолим, и, как мне казалось, именно оттого, что наткнулся на «протест» — без него, быть может, он был бы податливее. Сергей Иванович в этих случаях всегда обнаруживал невероятное упрямство и стремился настоять на своем во что бы то ни стало.

В день репетиции (она была во вторую половину дня, в весенние светлые сумерки) у меня оказался жар и кровотечение из носу. Тем не менее меня закутали и повезли. Колонный зал Благородного собрания был полон шумящей толпой, как на концерте. Народу было еще больше от того, что участвовал соединенный хор всех московских хоровых обществ, и хористы и хористки умножали толпу в зале. Все было насыщено ожиданием, все представители музыкального мира были тут. Сквозь нездоровье и насморк я все как-то мало понимал и плохо реагировал на происходящее — все сливалось в какое-то смутное волнение и ожидание, вместе с видом полуосвященного зала, в котором были зажжены только люстры над эстрадой и дневной вечерний свет мягко проникал сквозь открытые боковые окна.

Я помню, что долго-долго не начинали репетиции и зал шумел и волновался. По-видимому, ждали прибытия достаточного количества «хоров». Вскоре увидел я Танеева, идущего своей походкой «толкачиком», с бодающейся головой и озабоченным серьезным видом. Он только мимоходом подошел к нам и выразил удовольствие, что «несмотря на нездоровье», мы все-таки оказались тут. В особенности ласково он посмотрел на меня в качестве «мученика за кантату» — и действительно, вид у меня, с насморком и жаром, был «ниже всякой критики».

Вскоре произошло движение в зале, слушатели рассаживались на местах, хоры расставлялись по эстраде. Эстрада являла собою действительно вид необычайный. В то время Москва еще не привыкла видеть такое количество людей на эстраде. Только в редкие фестивали, когда исполнялась Девятая Бетховена, было нечто подобное. Я с этих еще пор полюбил волнующую и таинственную атмосферу «больших репетиций», но в этот раз, как нарочно, я мог только слабо реагировать на происходящее: голова шумела, казалась налитой и тяжелой и притом я все время боялся, что у меня кровь пойдет носом...

Вскоре я увидел уже Сергея Ивановича на эстраде среди зыблющихся огней оркестра. Какая-то огромная масса хоров расстилалась перед ним — ими дирижировал еще кто-то отдельный (потом уже выяснилось для меня, что то был Авранек). Танеев стоял за пультом, уткнувшись совсем лицом в партитуру, и что-то говорил своим «мямлящим» высоким голосом — вид он имел беспомощный среди этой массы людей и неопределенного гула несобранного оркестра. Я впервые увидел и понял, что Сергей Иванович не был создан для дирижерства...⁴⁶

Начали исполнение. На меня, особенно ввиду все усиливающегося моего болезненного состояния, все произвело впечатление какого-то смутного кошмара. Я был подавлен массой людей, массой звуков, какими-то отзвуками церковного пения в оркестре, беспомощным видом Танеева за пультом — и я видел, что и все вокруг мало понимали, в чем дело. Я помню испуганное, внимательное лицо В. Сафонова, сидевшего сейчас же за мной в кресле, и то же выражение почти-тительного и робкого недоумения на всех лицах музыкантов...

Теперь уже мне, да и всем может показаться странным, как могла эта кантата произвести такое впечатление хаотичности, сумбура и невероятной сложности... Теперь нам ее музыка кажется простой и академически ясной... Но надо перенестись именно в *тогдашнюю* атмосферу, в ту звуковую невинность, среди которой жила Москва. Надо еще немало отнестись за счет того, что Сергей Иванович был, в сущности, *никаким* дирижером. Рассеянный и близорукий, он за-капывался глазами в партитуру и не мог, при всем своем первоклассном слухе, *уследить* за звуками оркестра и еще менее мог ими *управлять*. Я думаю, что это первое исполнение кантаты было в действительности более нежели «приблизительно». Я больше никогда не видел Танеева дирижирующим, кажется, что он и в действительности уже больше не выступал с оркестром; но на меня этот растерянный, беспомощный и какой-то жалкий вид любимого Сергея Ивановича в окружении шумов и звуков оркестра и воплей хора произвел незабываемое впечатление — эта его фигура с палочкой, уткнувшаяся носом в партитуру, как живая стоит предо мной...

* * *

После кантаты мы как-то притихли в наших отношениях с Танеевым. Мы были слишком почтительны к нашему учителю, чтобы *не одобрять* слышанное, но внутри себя я не мог не сознаться, что не вынес *никакого* впечатления, соизмеримого с художественным... Во взглядах и уклончивых словах других музыкантов я чувствовал

инстинктом, что и там тоже что-то «не ладно»... При встрече с Сергеем Ивановичем мы молчали и не говорили о наших впечатлениях ничего, что было одновременно выражением и растерянности и почтения. Напротив, сам он был после исполнения совершенно такой же, как и ранее, и тот факт, который он, конечно, сам *понял*, что кантата, в сущности, *не имела* настоящего успеха, по-видимому, был принят им как нечто ожидавшееся, неминуемое и, более того — *должное* и необходимое. Я был уже тогда уверен, что *если бы* кантата имела успех полный и бурный, то именно *тогда* Сергей Иванович был бы огорчен, ибо для него свидетельство «популярности» было свидетельством и какого-то ненужного и порочного *снисхождения* музыки до толпы. Он встретился с нами после концерта как ни в чем ни бывало и *ничего* не говорил ни об исполнении, ни об успехе.

* * *

Уже тогда наши отношения приняли характер интимной связи и дружбы. Сергей Иванович смотрел на наш дом как на один из тех (довольно многочисленных у него) «дружественных» домов куда он мог во всякое время дня зайти с прогулки и знать, что кроме искреннего восторга его визит ничего не может вызвать. Он терпеть не мог «отдаленных» знакомств, таких, куда надо делать «визиты» и спрашивать «предварительного разрешения» на свидание. Он, в сущности, ограничивал свой круг знакомств, сколько-нибудь *тесных*, такими людьми, с которыми можно было установить вот именно этот, совершенно интимный контакт. Другие для него оставались «чужими», и он мог быть с ними только официально знаком. Уже из этого одного видно, до какой степени Сергей Иванович был полон специфической *московской* культуры, основанной на общительности и полном, абсолютном и постоянном гостеприимстве. Танеев был бы совершенно немыслим не только в *заграничной*, но даже уже в *петербургской* обстановке...

Весной 1893 года мы переехали на дачу в Кунцево, под Москвой. Как помню, этот переезд состоялся первого мая, а уже второго рано утром мы, еще не успев разложить после переезда вещи, увидели Танеева в обществе с Померанцевым и Г. Э. Конюсом*, шествующих к нам по дороге... Г. Э. Конюс тогда был молодой композитор, выдвинувшийся благодаря своей Детской сюите, за которую он получил, по хлопотам П. Чайковского, даже пенсию от Государя. Оказалось, что это неутомимый Сергей Иванович, всегда любивший такие «не-

* Г. Э. Конюс — композитор и музыкальный теоретик — теперь проф. Московской консерватории.

ожиданные вторжения», уговорил всех идти *пешком* из Москвы в Кунцево. С. И. Танеев — при всей своей неудобоподвижности и мешковатости, а может быть, именно *из-за нее* — был любителем дальних прогулок. Он страстно любил и *не умел* ходить. Его прямая, «толкачом» походка, его манера держать спину прямо и голову вниз, близорукость и дефект зрения (у него была органическая *раскосость* глаз) — все это делало его чрезвычайно «технически несовершенным» ходоком... Постоянно он спотыкался, падал и растягивал себе сухожилия, потом неделями отлеживался в постели... Но упорство его и в этом, как и во всем, было изумительно. Он никогда не мог оставить идеи, раз вошедшей ему в мозг. Он когда-то еще давно решил, что ему, при его тучной комплекции, *полезно* ходить много *пешком*. И он ходил...

Так они и пришли к нам втроем, промаршировав хорошие десять верст. Для такого «ходака», как Танеев, это было очень много. Но еще больше это было для совершенно неискушенного в «ходьбе» Конюса, вовлеченного в это приключение помимо своей воли. Бедный Конюс, как выяснилось, последние «версты» шел уже на буксире, подталкиваемый Сергеем Ивановичем посредством его классической «палки», с которой он не расставался.

Однако Танеев был как всегда весел, бодр и даже шумен, хохотал, и его икающий смех разносился среди природы. Но Конюса пришлось уложить немедленно спать — и так он и проспал все время их визита, мы его почти и не видели. Родители мои тщетно ходатайствовали перед Сергеем Ивановичем за Конюса, чтобы его отправить потом отдельно по железной дороге. Сергей Иванович, упершийся на своем, был неумолим и требовал выдачи Конюса на предмет обратного путешествия так же, *пешком*, как они пришли к нам. И вся троица отправилась в путь: смеющийся и довольный, что настоял на своем, Танеев, поддерживающий его, на предмет всегда возможного «спотыкновения», Юша Померанцев и шатающийся и изнуренный «мученик» Конюс...

Танеев искренно считал, что подобное механическое хождение имеет большое значение и приносит пользу «для здоровья». Разговор о том, чтобы меня и брата отпускали с ним на эти сеансы «хождения», был почти ежедневным...

— Бедные дети, — говорил Танеев своим монотонным и высоким голосом, — все время без воздуха, совершенно не знают природы...

Против этого обвинения я горячо протестовал... Дело в том, что я в те годы уже был «естествоиспытателем», и упрек в «незнакомстве с природой» был по меньшей мере несправедлив. Но Сергей Иванович под «знанием природы» разумел только этот свойственный ему процесс хождения по дорогам и улицам. Напротив, как я тогда уже

мог заметить, чрезмерно мнительный, чистоплотный и брезгливый Танеев хотя и любил «природу» как ландшафт, но его знакомство с природой было далеко от совершенства. Он боялся букашек и насекомых, с отвращением относился ко всем животным, кроме домашних, вообще был человек по существу слишком домашний, «комнатный». Он с отвращением относился к охоте, которую называл «убийством», и за всю жизнь не выудил даже ни одной рыбы. И при прогулках он предпочитал маршировать своим топчущим мешковатым шагом по дорожкам и всегда боялся свернуть в сторону, в лес или в поле: там он рисковал почти наверное спотыкнуться. Я же, десятилетний естествоиспытатель, с презрением относился к этому маршированию без возможности наблюдения, потому что все прогулки Танеева свершались в единообразном, быстром темпе, и я охотно предоставлял честь быть «поводырем» Сергея Ивановича Юше Померанцеву; а Сергей Иванович так привык к своему «поводырю», что не мог уже почти и выходить без него.

* * *

Во время своих уроков Танеев сидел обычно посредине нашей ученической группы за фортепиано, проигрывал наши работы своими привычными, быстрыми и суховатыми пальцами, вытягивая в то же время голову по направлению к рукописи, чтобы лучше видеть... Объяснял он своим монотонным, мямлящим голосом несколько сложно, не всегда находя нужные, ясные выражения, но всегда педантично и точно. Он ненавидел небрежность и работу «спустя рукава» — сам педантичный и точный, он требовал такой же педантичности и от учеников.

Когда что-нибудь было не так, Сергей Иванович не то что сердился, а скорее как-то «огорчался» обижался... Его голос становился каким-то удивленно-обиженным, как будто он изумлялся тому, что ему могли поднести такую плохую и небрежную работу...

Среди профессоров музыки, которые вообще славились своей грубостью и выходками в отношении учеников⁴⁷, Танеев казался каким-то совершенно из другого мира существом. Деликатный даже в минуты гнева, выливавший свое неудовольствие скорее всего в форме повышенной *ядовитости*, он никогда в жизни не прибегал ни к какому резкому слову, и мы все, ученики, больше всего на свете боялись его «огорчить»... В эти минуты «огорчения» или гнева у него голос становился каким-то плаксивым, как будто ему лично причиняли большую неприятность. Но самый гнев не выражался ничем, кроме большой нервности и угловатости движений... Сергей Ивано-

вич тогда особенно безбожно комкал «провинившиеся рукописи», особенно резко «поправлял» карандашом погрешности, и лицо его выражало отвращение...

— А это что у вас такое (он всем своим ученикам и вообще всем людям говорил «вы»)? — говорил он недовольным и особенно высоким голосом. — Что за га-адость? Грязь, отвратительно! Так нельзя писать!..

Ученики в этих случаях сидели ни живы ни мертвы... Впрочем, педантичный и любящий аккуратность Танеев не любил и *чрезмерности* в аккуратности. Я помню, как он раз поднял войну против моего брата, который обладал свойством писать с необычайной медлительностью и изумительно каллиграфически. Танеева эта каллиграфия выводила из себя. Он заставил его *нарочно* писать более неряшливо и возвращал ему «каллиграфические работы»...

Как теперь я вспоминаю, объяснения и вообще методы преподавания Танеева были *слишком* «профессорские» и рассчитаны на слишком высокий уровень интеллигентности. Он не умел и, быть может, и не хотел снизойти до рядового, начинающего понимания. Бесконечно честный и исключительно добросовестный в своем отношении к своим педагогическим занятиям, он, по существу, был все-таки не педагогом, а скорее *ученым*, исследователем. Он как будто не хотел замечать, что пред ним не студенты, а *дети*, и с этими детьми он говорил, как говорил бы со взрослыми, нередко употребляя очень изысканные выражения и чрезмерно литературные обороты речи. Быть может, этим его качеством объясняется тот факт, что, в сущности, *так мало* оказалось у него учеников, которые не только вынесли из его преподавания уважение к нему как к исключительному человеку и музыканту, но и *усвоили* основы его системы, о которой, в сущности, музыкальный мир имеет и до сих пор так мало представления.

* * *

Осенью 1893 года, после нашего обратного приезда в город, произошли в московском музыкальном мире крупные события. Прежде всего, скончался мой учитель Зверев, который был крупной и характерной фигурой музыкального мира, а для нас он был как бы олицетворением самой музыки. Он давно уже хворал тяжелой болезнью печени — последствием его бурной и невоздержанной жизни...

Хоронить Н. С. Зверева собралась вся музыкальная Москва. Я помню торжественную заупокойную литургию в церкви Бориса и Глеба, переполненную той самой публикой, которую я привык видеть на репетициях и концертах. Помню изящную и подвижную фигуру

П. Чайковского, который рассеянно смотрел по сторонам церкви и, по-видимому улетев куда-то мыслями, переступал с ноги на ногу, как бы приплясывая... Моя мать, стоявшая рядом, обратилась к нему, пользуясь своим правом «дамы»:

— Что вы, Петр Ильич, пляшете — ведь тут церковь...

И он, улыбнувшись, стал прямо и задумчиво...

А через две примерно недели в этой самой церкви отпевали этого самого Петра Ильича Чайковского, и *те же* музыканты, которых я привык видеть на репетициях, а не в церкви, вновь занимали свои как бы уже знакомые места, и тот же синодальный хор пел, но только еще мрачнее было у всех на душе.

Смерть Чайковского, неожиданная и носившая в себе какую-то трагическую таинственность и недоговоренность (до сих пор обстоятельства ее, в сущности, так и остались до конца не выясненными), более всего поразила Сергея Ивановича. Только тогда я понял, как он любил этого человека и как преклонялся он пред его музыкальным гением... Сам я не так уж много раз видал Петра Ильича, чтобы быть потрясенным и огорченным — все-таки для меня он был чужой и только чрез Сергея Ивановича знакомый человек; но меня поразило то, что еще так недавно я его видал бодрым и даже веселым и что так незадолго до этого Сергей Иванович со мной вместе играл Шестую симфонию, восхищаясь и объясняя мне объекты своего восхищения... Все это случилось так неожиданно, и эти две смерти последовали так быстро одна за другой, что на мою двенадцатилетнюю психологию это не могло не подействовать, притом это были *первые две смерти*, которые я встретил на своем жизненном пути...

Танеев был потрясен, огорчен и как-то придавлен. У этого скрытного, по существу, человека скорбь выражалась странно. Чувствовалась она чрез все его существо, но свойственная ему *боязнь сентиментальности*, какой-то ложный стыд или страх показаться слабым заставляли его напрягать все душевные силы, чтобы *казаться* спокойным. Он весь стал какой-то *напряженный*, и лицо его было неестественно красно, точно сосредоточено внимательно к чему-то, внутри его свершающемуся...

Чрез некоторое время я услышал Сергея Ивановича на концерте в память Петра Ильича в Малом зале консерватории — это наши московские *квартирные* собрания чествовали память великого композитора. Танеев, Гржимали и фон Глен играли трио «Памяти великого артиста». Никогда ни раньше, ни потом я не слышал от него такой эмоции выражения и экспрессии. Казалось, что все силы своей скорби, которую он так *не хотел* и так боялся показать людям вообще, вылились тут чрез звуки того самого гениального друга, которого он оплакивал...

* * *

Всю эту зиму Сергей Иванович работал с особенным напряжением, заканчивая свою оперу «Орестея». Над «Орестеей» он работал десять лет в общей сложности. Как и «Иоанн Дамаскин», «Орестея» в самом замысле носила печать той *монументальности*, которая была свойственна вообще художественному *вкусу* Танеева. Сергей Иванович всем своим существом был как бы направлен *от современности*. И в музыке его идеалы расположены были в XVI и XVIII веках — это были старые нидерландцы и Бах, а в деле сюжета он обращался к еще более древним эпохам. *Классик* по природе, он и сюжет мыслил только как классический, из античного мира.

Эта «античность» сюжета и грандиозность концепции, которую хотел осуществить Танеев, очень поражала воображение московских музыкантов. Казалось необычным и странным, что русский композитор пишет оперу не на национальный сюжет, а на греческий, притом на странный сюжет, в котором, вопреки древней оперной традиции, не упоминается ни слова о «любви», а только о «возмездии» и «мести». В этом *антиэротизме* самого сюжета «Орестеи» сказался весь Сергей Иванович Танеев — человек, в жизни которого любовь если и играла какую-нибудь роль, то любовь, почти лишенная «эротического» момента и, кроме того, куда-то глубочайшим образом запрятанная, *скрываема*я.

Опера была сначала еще в виде клавираусцуга, который Сергей Иванович за отсутствием издателей, готовых рискнуть издать подобную громоздкую вещь, дал литографировать *на свой счет*. Триста экземпляров были налитографированы с величайшим количеством ошибок. И вот для того, чтобы навести окончательный лоск на это «издание», исправить все ошибки и даровать ему соответствующую внешность (С. И. Танеев, дотошный и педантичный, придавал всем этим вещам огромное значение), Сергей Иванович адресовался к моим родителям, так как мой отец, близкий к издательским кругам (он был сам редактором и издателем крупного охотничьего журнала), мог ему помочь в этих вопросах, в которых Танеев, как и во всем практическом, ничего не смыслил.

Мои родители чрезвычайно обрадовались этому обращению: оно давало возможность им незаметно для Сергея Ивановича компенсировать его труды по нашему обучению — мысль, которая все время мучила их. Танеев прежде всего категорически выразил требование, чтобы с него «взяли за это деньги». После небольшого интимного совещания между моими родителями решено было «для виду» взять

кое-какую сумму, но главные расходы «скрыть» от Сергея Ивановича — в частности, все расходы по поправке и переписке.

Этот сезон прошел у нас вследствие этого «под знаком» «Орестей». Огромные толстые фолианты клавиров наводнили нашу квартиру. Сергей Иванович обнаруживал огромное желание деятельности — он выбирал обложки разных цветов, шрифты, примерял их и, как помню, много спорил относительно того, как надо писать название оперы. Ему непременно хотелось, чтобы она называлась, как по-гречески — «Орестейя», с буквой «й», а ему доказывали, что буква «й» уже находится в звуке «я»...

С огромным волнением и любопытством мы заглядывали в клавиры, желая как-нибудь узнать музыку. Вскоре состоялся камерный концерт, в котором профессор консерватории Е. Лавровская (кн. Цертелева) вместе с каким-то певцом (фамилию забыл) пела отрывки из «Орестей» — сцену Клитемнестры и появление тени Агамемнона. Вскоре клавиры были совсем уже готовы, и Сергей Иванович, который ранее «запрещал» в них заглядывать, теперь снял запрещение и подарил нам по экземпляру — мне и брату. Я стал проигрывать «Орестею» и тут в первый раз конкретно и под пальцами *ощущал* творчество Сергея Ивановича.

Первое мое впечатление было не то, которое я ожидал. Тогда я не мог оценить быть может самого интересного и ценного в этой музыке — ее эпического величия и какой-то характерной для всего творчества Танеева отвлеченности: она показалась мне бледной. Помню, что это ощущение доставило мне массу огорчения и несколько минут чрезвычайно тягостных. Мне казалось странным и невероятным, чтобы этот огромный музыкант мог быть *слаб* как композитор, но у меня масштабы, быть может, были несколько преувеличены для сравнения. Я хотел бы, чтобы музыка моего учителя была более сильна, чем даже Бах и Бетховен, не говоря уже о Чайковском. Моя преданность и любовь к Сергею Ивановичу была косвенной причиной моего разочарования...

Уже значительно позднее я смог оценить все значение этой «Орестей» именно для той эпохи. Нет сомнения, что это была опера, которую не смогли понять в то время по ряду причин. Сюжет, чуждый нам и отделенный эпохой, лишенный всякого романтического элемента, музыка, быть может, чрезмерной серьезности и абстрактности, к которой русский музыкальный мир *не привык* — и в особенности в опере, стиль изложения, слишком симфонический — опять-таки, *тогда* еще не принятый в русских операх, — все это отдаляло от понимания и даже и от симпатизирования ей. Сейчас нам, с высоты уже почти сорокалетнего расстояния от того времени, виднее, какое значительное сочинение в истории русской опер-

ной литературы вошло с «Орестеей» в музыку и как поразительно был ничтожен «резонанс» этого сочинения в широких и даже специальных кругах.

Опера была посвящена Антону Рубинштейну, которого Сергей Иванович чрезвычайно почитал и как пианиста, и в особенности как композитора. Судьба была неблагоприятна к Танееву и в этом деле: Антон Рубинштейн скончался осенью, не успев еще получить экземпляра клавира, ему предназначенного, и во всех экземплярах посвящение было изменено — «Памяти Антона Рубинштейна».

В МЕРТВОМ ПЕРЕУЛКЕ

В этот сезон Сергей Иванович переменил квартиру, что для него было жизненным событием, своего рода этапом жизни. Переменил он ее и потому, что хозяин набавил цену, а еще более потому, что он в ней уже начинал безбожно мерзнуть — старенький и ветхий дом состоял почти из одних щелей, с полу дуло, и «лампа-молния» не могла уже предохранить его от замерзания. Он жаловался, что не может играть на фортепиано, и начал поиски квартиры.

На самом деле, конечно, это не он начал поиски — все его «дружественные руки», невидимо и постоянно его окружавшие, начали эти поиски единовременно. А так как в Москве вообще никакого квартирного кризиса в те счастливые времена не было в помине, и кроме того, оттого, что Сергей Иванович искал именно такую квартиру, которая была бы без отопления, с печками, без водопровода, с водовозом, без канализации и всяких иных интимных удобств, только с одним условием — чтобы не было бы, по возможности, никаких, а в крайнем случае — сколько-нибудь «слышных» соседей, то найти ему было не трудно, и он перебрался в скором времени в дом Александровой-Дольник в Мертвом переулке⁴⁸.

Помню, с какой радостью и с видом человека, уже заранее предвкушающего свое удовольствие от ужаса друзей, он сообщил свой новый адрес:

«Мертвый переулок, близ церкви Успения на Могильцах»...

Сергей Иванович утверждал, что он нарочно остановился на этой квартире, чтобы доставить себе удовольствие привести в ужас своих суеверных друзей. Действительно, трудно было придумать более мрачный и похоронный адрес... Друзья, по крайней мере некоторые из них — и моя мать в том числе — пришли в ужас, и Танеев был вполне удовлетворен...

— А вот я *назлю вам* и проживу в этой квартире *сто лет*, — говорил он, хохоча...

— Да нет, почему же, Сергей Иванович? — возражала моя мать. — Живите, ради Бога, сколько хотите; только все-таки вы это зря делаете...

— Вот я всегда все предпочитаю делать зря (т. е. «видя»), — хохотал тот над своей обычной остротой, которой он постоянно встречал слово «зря»...

Итак, Танеев поселился в этом доме с похоронным адресом. Квартира его на этот раз не была полным «особняком» — внизу жил хозяин, который, однако, не имел «музыки» и был тих и незаметен. Квартирка была чрезвычайно скромная, в три комнаты, в каменном двухэтажном доме с одним ходом. В этой маленькой «келье» мы с ним провели наиболее ценные минуты музыкального общения, тут мы с ним начали наше погружение в бездны контрапунктической премудрости, тут же их и завершили. Тут я имел наиболее интересные встречи с некоторыми людьми — и тут, в сущности, и свершился весь круг моего музыкального развития и «посвящения»...

Входя по крутой, узкой каменной лестнице, мы попадали в узенькую и тесную переднюю, в которой нас встречала та же раскачивающаяся и приветливая Пелагея Васильевна и в которой нас обдавало тем же специфическим «запахом танеевского гнезда» — чем-то книжным и старушечьим, вместе с какими-то весьма вкусными ароматами пирогов из кухни. Кухня, расположенная налево от передней, как и в первой квартире, была предназначена для того, чтобы помимо своих прямых функций быть еще *салон*ом для курящих посетителей, которые теперь курили в отдушину, «независимо от ранга и звания». Соответственные плакаты и цитаты о вреде куренья нашли себе место в первой комнате — «кабинете».

В кабинете, как живо помню, было два окна, выходявших в тихий, действительно «мертвый» переулок, который в моем воспоминании всегда занесен белым, провинциальным пушистым снегом и в котором редко-редко проезжали извозчики. Рояль стоял почти посередине комнаты, угол занимало пианино, портрет Баха украшал заднюю стену. В противоположном углу стояла большая «раскачалка», в которой Сергей Иванович любил иногда отдыхать, вытянув ноги. Тут же был и небольшой раскладной стол, который служил в обычные дни и «обеденным», и для наших занятий. С этого переезда на новую квартиру Сергей Иванович пожелал, чтобы уже мы к нему приходили на уроки, а не он к нам. В общем, однако, эти сеансы чередовались, и уроки у нас бывали не менее часты, чем у него.

В следующей комнате стоял громадный диван Сергея Ивановича, его рабочая высокая конторка и шкапы с книгами и нотами (один из

них, впрочем, одно время стоял в первой комнате). Третья комната была спальней, и в нее редко заходили — обычная «музыкальная» жизнь вращалась в этих двух. Впрочем, надо заметить, что вообще Сергей Иванович частенько переставлял свои вещи внутри квартиры, так что указанное распределение предметов менялось...

Танеев был великим любителем книг, и его библиотека была огромна. Он читал много и жадно. Сергей Иванович при своей скромности все время считал себя *недостаточно образованным* — у него была такая жажда поглощения знаний, что, казалось, он боялся, что его жизни не хватит на то, чтобы узнать все его интересующее. Я не видел у него книг по естественной истории, математике, физике и астрономии — естественная история его, *гуманиста* по типу психологии, по-видимому, менее интересовала или вовсе не интересовала. К *математике* он имел суеверное почтение и какой-то священный ужас. На математиков он смотрел как на какие-то «высшие существа», как он сам говаривал. Это было для меня особенно потому интересно, что Н. С. Зверев — мой покойный учитель — когда-то рекомендовал нам Танеева как «великого математика», который поведал законы гармонии какими-то формулами... Когда мы ближе узнали Танеева, то ясно стало, что к математике он, в сущности, никакого отношения не имеет. Напротив, потом сам Сергей Иванович неоднократно мне признавался (уже тогда, когда я именно стал «математиком» по профессии), что самое для него *недоступное* и трудное — это овладение формами математического мышления... Склад ума Сергея Ивановича, *точный и твердый*, был скорее всего *логистическим* и отчасти *юридическим*. В этом, быть может, сказалась фамильная черта — все его братья и отец были «судейскими», юристами, адвокатами, его круг знакомых и друзей был тоже, главным образом, среди судейских и адвокатов, и все направление его ума было проникнуто какой-то «крючкотворностью» — он любил и умел выискивать казусы и заковыки во всех областях, даже в музыке.

То «крючкотворство», чисто юридический, казуистический склад ума, который неприятно поражал в его братьях, у Сергея Ивановича обратился в «казуистическую пытливость» духа и в его склонность «придираться к словам».

Так что ни физики, ни математики в его библиотеке не было, он считал себя просто *неспособным* осилить эти дисциплины. Напротив, тем более в нем места занимали книги гуманитарного содержания: по философии, истории вообще и истории *искусства* и *культуры* в частности. Громадные папки с дорогими заграничными альбомами наполняли его огромный высокий шкаф (в этой квартире с более высокими потолками этот шкаф уже стоял во весь рост, в два этажа), масса книг на всех языках (Сергей Иванович свободно читал по-анг-

лийски, французски и немецки и говорил довольно хорошо по-французски и немецки) свидетельствовала о его непрекращающейся *жадности* к чтению, которое, в сущности, и заполняло все его досуги.

Я уже сказал, что Танеев считал в глубине души себя «малообразованным». Формальные основания к тому были: Сергей Иванович *не окончил* никакого учебного заведения, кроме консерватории с ее курсом «четырёх классов гимназии». Он морально страдал от этого сознания и не замечал, что уже давно он по культурности превзошел многих и многих лиц, окончивших даже университеты. Всю жизнь этот скромный и упорный человек самообразовывался, читал и постигал все его интересующее усердно и педантично, как все, что он делал. Мне часто уже потом приходило в голову сравнение его с другим большим музыкантом, дружба с которым освещала мою жизнь, — со Скрябиным. Насколько самоуверен был последний, настолько скромный и упорный был Танеев. Вообще, эта два музыканта могли бы быть хорошим примером *полной противоположности* и идеалов, и психологии, и методов жизненного пути, и устремлений.

Уже много лет потом Сергей Иванович мне говорил не раз в минуты очень редкой для него и всегда окрашенной какой-то элегичностью откровенности:

— Мне *все очень трудно дается*, — говорил он, — и в музыке, и в знании. Вы знаете, что я написал шесть квартетов, раньше чем смог признать седьмой достойным того, чтобы его опубликовать.

Это типично и характерно для него — упорного труженика, который всю жизнь не столько *творил*, сколько *постигал*, и постигал не без больших усилий. Его дарование на большую часть состояло из этого упорства, из этой способности усидчиво проникать. Он мог бы служить олицетворением мысли, что «гений есть высшая добросовестность»...

Промадными рядами стояли у Танеева на полках и, кроме того, навалены были всюду в относительном беспорядке ноты. Сергей Иванович не имел достаточно средств, чтобы приобрести все, что хотелось, и был слишком горд и самолюбив, чтобы принимать подарки такого типа.

— Я не люблю принимать подарки, которые *не могу отдать*, — говорил он⁴⁹.

И он ограничивал свои книжные и вообще библиофильские аппетиты. Тем не менее он собрал все сочинения Палестрины и Баха — авторов, которых он чувствовал к себе наиболее близкими и для своих работ наиболее *ценными*. Издания Bachgesellschaft и вереница томов Палестрины в красивых переплетах составляли украшение его собрания.

Сергей Иванович всегда охотно и широко *давал* своим ученикам и знакомым книги и ноты из библиотеки. Сам до щепетильности честный и аккуратный в деле возвращения книг, он предполагал те же ка-

чества и в других. Половина его нот всегда «гуляла» где-то между знаковыми по Москве, среди учеников и в консерватории. Потом стоило огромного труда их добывать обратно, и масса нот его так и остались «в частных руках». Но Сергей Иванович долгое время даже не записывал, кому и что он отдает; он, более того, постоянно сам предлагал ученикам взять что-нибудь интересное и что он считал нужным.

Только позднее он ввел систему записи взятых у него книг и нот на небольшой бумажке, которая висела на стене. Еще позднее, видимо разочаровавшись в «людской честности», он вовсе прекратил выдачу книг, и только немногие лица сохранили это лестное преимущество.

В это время, как раз в связи с окончанием «Орестей» и с намечавшимися возможностями постановки ее на сцене, Сергей Иванович особенно погрузился в изучение античной культуры. Греческого языка он не знал и не считал себя в состоянии его осилить, но он искренне наслаждался созерцанием и изучением памятников античного искусства. Его мечтой было, чтобы в апофеозе его «Орестей» появлялся Парфенон со статуей Афины Фидия, и он был очень смущен и огорчен, когда ему указали на то, что во времена Ореста никакого Парфенона быть не могло... Ему было жаль расстаться с образом, который он, очевидно, создал в воображении еще ранее, чем стал изучать античное искусство. Греки троянской эпохи ему рисовались в костюмах и формах золотого века античного искусства, памятники которого он так любил...

РОМАН С ВЕЛОСИПЕДОМ

Некоторые друзья Сергея Ивановича шутили, что у него был единственный в жизни роман — и то несчастливый: это была его трагическая, неразделенная любовь к... велосипеду...

Это было не совсем так, ибо у Танеева был и «настоящий» роман в жизни, который должен составить предмет любопытства и изучения биографов⁵⁰, но на моей памяти подлинные романические огни уже отгорели, и «велосипед» был действительно наиболее романтической его любовью.

Я уже говорил, как Сергей Иванович был склонен и особенно упорен в достижении того, чего ему особенно не хватало и к чему ему не было дано дарований. В этом отражалось и его упорство, его неотступное «шествие» к намеченным целям, переходившее в жизненных мелочах в смешное, почти детское «упрямство» и «упирательство». Сказывалось тут и его вечное стремление к «самосовершенствованию», отчего в качестве целей он, как нарочно, выбирал всегда то,

к чему у него было *меньше* способностей от природы. Мешковатый и неловкий от природы, близорукий и с раскосыми глазами, он менее всего был приспособлен к какому бы то ни было физическому спорту. И тем горячее в нем было вечное желание развить свое тело, стать ловким, какими были любимые им «античные греки»...

Роман с велосипедом начался у Сергея Ивановича примерно в это самое время. Его приятель и один из друзей, Ю. И. Блок — владелец большой фирмы велосипедов — подарил ему велосипед, видимо угадав его внутренние желания. И Сергей Иванович с энергией принялся за «самосовершенствование».

О степени его романического увлечения может свидетельствовать следующий рассказ, который я передаю со слов покойного Н. Р. Кочетова (композитор и профессор пения в Москве).

Раз Танеев гулял с Н. Р. Кочетовым в Петровском парке весной. Два велосипедиста быстро обогнали их на своих машинах. Сергей Иванович остановился и задумчиво посмотрел им вслед. Потом он обратился к Николаю Разумниковичу и сказал неожиданно печальным и мечтательным голосом:

— Я думаю, Николай Разумникович, что *даже переживания новобрачных* в первый день после их свадьбы не могут сравниться с теми ощущениями, которые испытывает велосипедист...

Бедный, наивный Сергей Иванович!.. Ему во всю его жизнь в равной мере так и не удалось испытать ни тех, ни других ощущений...

Первые его шаги к достижению «счастья новобрачных» были печальны: на первых же опытах он упал с велосипеда и вытянул себе жилу. Лежал две недели и сильно страдал, больше от того, что чувствовал в этом дурное указание на свои «способности». Но, выздоровев, возобновил опыты.

Знакомые, в особенности друзья *женского* рода, которых я звал «женами-мироносицами», своим поведением в этом романе как бы увеличивали сходство с действительным романом: они ревновали Сергея Ивановича к велосипеду и всячески старались его отговорить. Сергей Иванович был неумолим и упрям. Вторая серия опытов закончилась новым падением и членовредительством. Друзья мужского пола, в том числе Ф. И. Маслов, брат «сестер Масловых», имевший на Танеева влияние, тоже пытались его отговаривать. Маслов даже прислал Сергею Ивановичу вырезку из сочинений Козьмы Пруткова с историей о «лорде Кучерстоне», том самом, который все время показывал друзьям свою двуколку и каждый раз с нее падал назад и расшибал голову, «отчего прежде разум острый имел, напоследок от сего оного вовсе лишился».

Сергей Иванович хохотал над этим, но даже уподобление «лорду Кучерстону» не уменьшило его велосипедной страсти.

Несмотря на свою полную неспособность к велосипедной езде, он все-таки благодаря своему упорству и упрямству достиг того «относительного» совершенства, что мог один выезжать некоторое время, хотя под постоянным страхом крушения. Для своих прогулок он выбрал московский Александровский сад у Кремлевской стены, где разрешалось в то время ездить на велосипеде «до 9 часов утра», пока нет публики. Этот Александровский сад в ту пору, когда велосипедистов вообще было не так много в Москве (надо помнить, что первый велосипед этого типа появился в Москве всего в 1889 году), обращался в какое-то специальное «ристалище плохих велосипедистов» — все неопытные и боящиеся сосредоточивались там в эти утренние часы для своей практики.

Вот тут Сергей Иванович и выезжал на своем «Свифте», сидя на нем торжественно и прямо и растерянно смотря в обе стороны своими близорукими и раскосыми глазами. Он боялся, как сам говорил, зараз двух вещей: упасть с велосипеда, на котором чувствовал себя в высшей степени непрочно и неуверенно, и еще — задавить какого-нибудь неповинного зрителя его подвигов. Раз, таким образом выезжая на велосипеде по саду, он увидел, что перед ним тоже едет на велосипеде московский профессор физики А. П. Соколов. Сергей Иванович сам рассказывал, что у него почему-то появилось непреодолимое желание «въехать» в профессора. Как ни боролся бедный Танеев с этим желанием, но велосипед его уже имел свою, отдельную от него волю, и чрез минуту оба велосипедиста-профессора уже лежали около своих машин на дорожке. Они немедленно познакомились, но у Сергея Ивановича нога была опять вытянута, и назад ехать пришлось на извозчике...

Это крушение было более других болезненно, и, отлежавшись три недели, Танеев, по-видимому, решил, что «велосипедное счастье» для него недостижимо. Он бросил опыты, но был глубоко потрясен и огорчен, так искренно и по-детски, что даже все «жены-мироносицы», несмотря на внутреннюю радость, были тронуты и старались его утешить...

КРУГ ТАНЕЕВА

В этом году, как я говорил, некоторая (и довольно значительная) часть наших занятий была перенесена на квартиру Танеева, и я мог теперь более близко ознакомиться с разнообразными посетителями его дома.

Этих посетителей не было много. «Круг» Танеева, в сущности, ограничивался несколькими семьями и лицами, среди которых можно

было усмотреть две группы: «музыкантов» и «немузыкантов». Музыканты посещали Сергея Ивановича в довольно большом количестве — он был своего рода «Меккой» московской музыкальной колонии; его авторитетность, его прямота и определенность мнений, — все это вызывало такое уважение, что даже люди, не сочувствовавшие его, в сущности, очень консервативным (особенно в то время) взглядам, с ним считались и спрашивали его мнений. Тут встречались в то время: старичок Кашкин — музыкальный критик и теоретик, директор Синодального училища С. В. Смоленский, Буховцев — это из старшего поколения музыкантов; из более молодого поколения чаще я встречал там композитора Г. Л. Катуара и Антона Степановича Аренского, который был большим другом Сергея Ивановича. Из молодежи посещали Танеева Рахманинов, Игумнов, Гольденвейзер, позднее — Скрябин. Все это были еще только что окончившие консерваторию, молодые музыканты с тогда еще не установившимися артистическими репутациями. Из этой молодежи Конюс был самым старшим и наиболее частым гостем, Гольденвейзер и Игумнов еще кончали консерваторию. Аренский же, которого Сергей Иванович звал «Антошенькой», был более всего похож на «товарища».

Трудно было представить себе двух более разных людей, чем Антон Степанович Аренский и С. И. Танеев. Аренский был продолжателем «традиций» рубинштейновской консерватории — в смысле бурной и буйной жизни. С. И. Танеев был домашний человек и противник всяких излишеств. Антон Степанович редко бывал не навеселе — Сергей Иванович всегда был абсолютно трезв и вообще не выносил пьющих, но к Аренскому — «Антошеньке» — был странно снисходителен и все ему прощал. Сергей Иванович чрезвычайно высоко ставил творчество Аренского и, по-видимому, усматривал в нем в то время как бы естественного преемника Чайковскому. А. С. Аренский, как и Конюс, почти всегда приносил все свои сочинения на просмотр к Танееву, желая узнать его мнения и получить от него «ценные указания».

Как мне уже приходилось указывать, среднее музыкальное «мнение» Москвы и московских музыкантов было в то время до чрезвычайности консервативным. Я не мог тогда усмотреть кого-нибудь, кто бы был решительным поклонником «новой музыки», под которой тогда разумелась музыка Листа, Вагнера, Берлиоза и, отчасти, «Могучей кучки». Мусоргский совершенно не признавался никем, кроме полубезумного маниака «Кучки» Эрарского, директора и дирижера Детского оркестра. Танеев питал к его творчеству, которое, впрочем, мало знал, полное и категорическое отвращение...

— Какая-то беспомощная дрянь! — говорил он, употребляя одно из самых «сильных» выражений своего весьма скромного «бранного репертуара».

Не раз Эрарский пытался его убедить в достоинствах Мусоргского, но безуспешно....

— Ведь вы же *не знаете*, Сергей Иванович, его сочинений!

— Не знаю и *знать не хочу!* — отвечал Танеев. — Мало ли пакостей на свете? Зачем же их всех *знать*?

Как-то зашла речь о «Ночи на Лысой горе» и о «Франческе да Римини» Чайковского. Сергей Иванович возмущен был самой возможностью их сравнения.

Он говорил каким-то недоуменным и обиженным тоном:

— Да разве *можно* сравнивать? Да разве вообще *искренне* можно сказать, что это — музыка? Это все *притворство*... Вот что-с... — прибавлял он наставительным тоном.

Лист еще находил поклонников — преимущественно по «пианистической линии», как виртуоз. Как композитор он тоже вызывал недоумение большинства. Вагнер считался чем-то совершенно непереносимым. Среди всех тогдашних посетителей Сергея Ивановича только один был «футурист», поклонник Вагнера — и это был Георгий Львович Катуар.

Даже произведения «петербургских» авторов — или «Могучей кучки» — как-то мало вызывали сочувствия в московских музыкантах. Быть может, тут было еще нечто от древней конкуренции и соперничества за музыкальное первенство между двумя столицами. Как бы то ни было, но Москва считала Чайковского центром и кульминацией русской музыки — Петербург же был более левым и более скептически относился к «москвичам».

Молодежь в то время еще только-только начинала свои выступления. Рахманинов только что сошел с ученической скамьи — но уже вызывал интерес и восторг. Про Скрябина еще мало кто слышал, и его считали в ту пору пианистом, а не композитором. Но оба эти автора частенько приходили к Танееву со своими сочинениями. Раз С. В. Рахманинов принес свою симфонию (первую, неопубликованную), написанную, между прочим, на богослужебные темы древнего русского Октоиха (Осмогласия)⁵¹.

Танееву, просматривавшему симфонию, она что-то мало понравилась (может быть, даже этот отзыв и повлиял на то, что симфония так и не была опубликована)⁵². В частности, не понравились темы, которые показались Сергею Ивановичу «бледными». При просмотре присутствовал, между прочим, К. Н. Игумнов. Рахманинов оправдывался:

— Так ведь это темы из Октоиха, Сергей Иванович....

— А кто их знает! — захохотал Танеев, обрадованный, что «игра слов» удалась....

Другая часть танеевского «круга» была «немузыкальная». Это были «жены-мироносицы» — в частности, три сестры Масловы — и их брат, старик, председатель Судебной палаты, старый радикал с седой бородой и в зеленых очках, Федор Иванович; это были самые близкие друзья, у которых Сергей Иванович бывал едва ли не чаще, чем у нас. Реже появлялись С. М. Языков — прокурор, В. Маклаков, тогда бывший молодым человеком, Марья Николаевна Климентова-Муромцева, Ю. Блок и семейство Толстых. Графиня Софья Андреевна и дочери Татьяна Львовна и Марья Львовна бывали чаще других, а Софья Андреевна тоже принадлежала к категории «жен-мироносиц».

Круг «немузыкальный» у Танеева отличался одним общим признаком: он был весьма, как тогда принято было называть, «красный» — либеральный в политическом отношении. Насколько нейтральны и невинны в «политике» были музыканты, настолько «немузыканты», посещавшие дом Танеева, все принадлежали к либеральному кругу русской интеллигенции. Почти весь этот круг был, с одной стороны, «аристократическим», так как и сам Сергей Иванович принадлежал к хорошей фамилии, — и «судейским», так как и отец, и братья Танеева были юристами. Сам Сергей Иванович, вообще сдержанный в делах политики и не любивший высказываться, все-таки иногда выказывал и себя тоже в весьма «красных» тонах. Но его радикализм был окрашен каким-то оттенком «озорства» и ни к чему не обязывающего «вольнодумства»: он любил подшутить над императорской фамилией, рассказывать анекдоты про высокопоставленных лиц. Любил «богохульствовать» и поиздеваться над религией, особенно если видел перед собою человека религиозного; но все у него выходило безобидно, и я вообще не думаю, чтобы вообще политическая мысль сколько-нибудь привлекала его.... Характерным для Сергея Ивановича была его неизменная участливая чуткость к «униженным и оскорбленным» — оттого он ненавидел «жандармов» и ободрял обычно выступления революционеров, но, может быть, из всей своей этой компании он все-таки оставался самым умеренным и нейтральным.

В женском обществе Сергей Иванович как-то странно изменялся. Мешковатый и застенчивый, он любил свою застенчивость закрывать тем, что особенно безжалостно издевался над своими собеседницами и «изводил» их своей привычной «игрой слов» и придираательством к выражениям, хохотал над ними и приводил их нередко в отчаяние. Но с незнакомыми лицами женского пола он был робок и застенчив, смотрел букой и в землю, лицо его становилось сердитым, разговорчивость и смешливость, ему всегда сопутствующие,



*Танеев с учениками. Слева направо: Б. Л. Сабанеев,
Ю. Н. Померанцев, С. И. Танеев и Л. Л. Сабанеев. 1890-е гг.*



С. И. Танеев и В. И. Сафонов. 1889 г.



*Слева направо: А. С. Аренский, Н. И. Званцев и С. И. Танеев.
1890-е гг.*



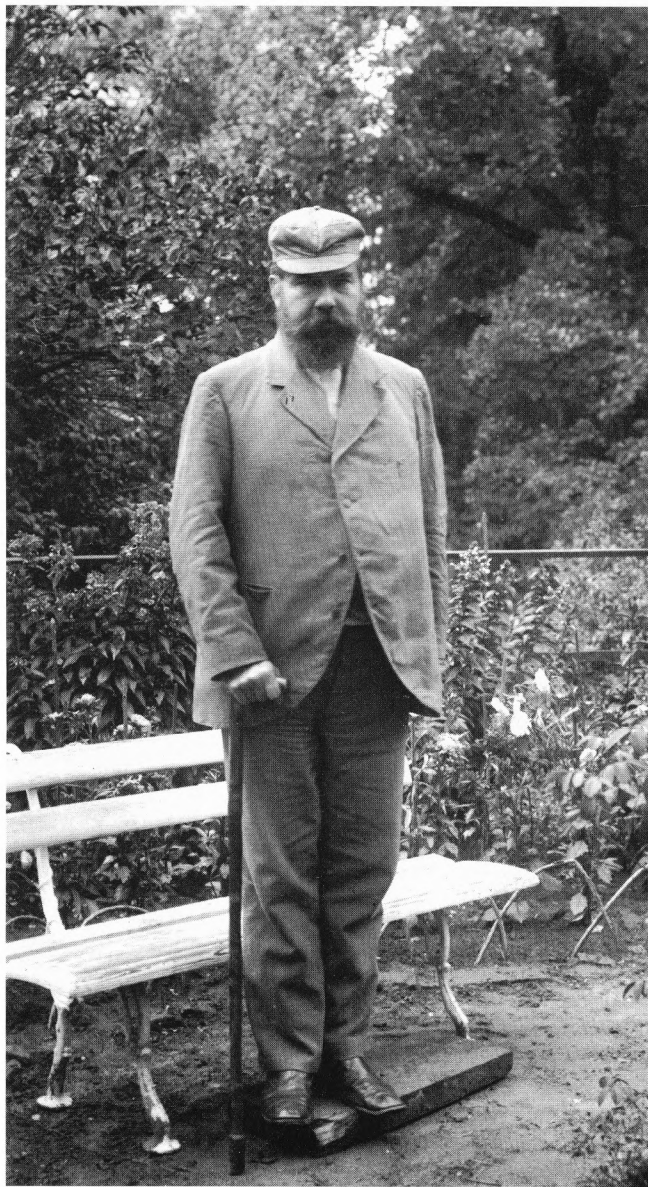
С. И. Танеев за роялем. 1890-е гг.



С. И. Танеев в Ясной Поляне



С. И. Танеев в имении Масловых «Селще». 1890-е гг.



С. И. Танеев в Ясной Поляне. 1898 г.



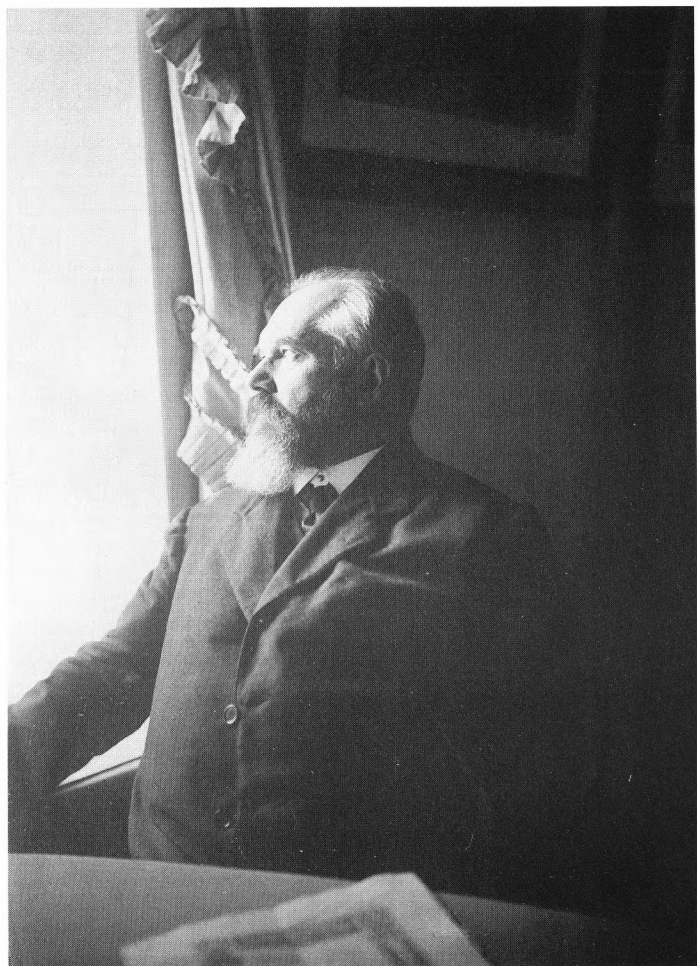
Дом в Гагаринском переулке, где жил С. И. Танеев



*Дом в селе Дютьково, где жил С. И. Танеев.
Фото 1910-х гг.*



*Няня С. И. Танеева Пелагея Васильевна Чижова.
1900-е гг.*



С. И. Танеев у окна. 1910-е гг.

куда-то исчезали. И он вообще не любил сеансов с «незнакомыми» дамами. Он не лишен был признаков того, что именуется *enfant terrible* — он мог неожиданно сказать резкость и озадачить собеседницу, особенно если она ему не была ни в какой мере симпатична. Про него рассказывали, что еще в бытность директором консерватории ему пришлось сопровождать одну чрезвычайно тучную певицу. Сам тоже полный, он должен был с ней ехать на узеньких московских санях. Посадив певицу на извозчика, Сергей Иванович зашел сначала с одной стороны, увидел, что места там не остается, — зашел с другой и, наконец, обратился к даме с вопросом:

— Будьте добры сказать, *вы с какой стороны сели?*

С семейством графа Льва Николаевича Толстого у Танеева были старые и дружеские отношения. Ниже я расскажу любопытные эпизоды из истории этих отношений — эпизоды, которые имеют интерес, до известной степени даже «историко-литературный».

КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЙ ИСКУС

Сезон 1894/95 года был эпохой, быть может, моего наибольшего сближения с Сергеем Ивановичем. Это был как раз тот год, когда я с братом начали прохождение «контрапункта строгого стиля». Танеев, как известно, центр тяжести всей своей работы, и в частности преподавания, полагал именно в этот «строгий стиль». У него была своя выработанная система изложения и был ряд свершенных им в этой области исследований, которые имели целью разгадать секреты старой, изумительной техники мастеров контрапункта так называемой «нидерландской школы». Эти секреты, все эти способы писания всевозможных «загадочных» многократных, обращенных и иных канонов, перестановок и иных проявлений музыкально-звуковых комбинаций глубоко занимали логический и конструктивный ум Танеева. Весь его глубокий и органический интерес к контрапункту был как бы частью его существа и точнейшим образом отвечал и его миросозерцанию, и его эстетике. Уже много лет потом, когда я был взрослым, Сергей Иванович мне говорил, что его мечта и идея жизни — *рационально, логически* вывести условия музыкальной красоты, «отгадать тайну гения». В постановке вопроса Танеевым, как я вижу теперь, было нечто в полном смысле слова величественное и «трагическое» — это был своеобразный «тихий титанизм», гордый вызов *разума* силам гения и интуиции. Танеев где-то в глубине души своей чувствовал, что природа лишила его, быть может, *того* уровня интуиции, которым она награждала многих. Но он так же твердо ре-

шил вступить в борьбу с судьбой, лишившей его интуиции. Он, как Бетховен, бросивший вызов судьбе, пославшей ему глухоту, бросил вызов своему року, лишившему его «интуитивной гениальности». Он не покорился — и в этом я не мог не видеть чего-то величественного и гордого: Танеев имел вид великого заговорщика, который хочет похитить у природы ее тайны, и в частности величайшую из них — тайну красоты и гения....

Его переписка с Чайковским полна намеков по этому поводу⁵³. Скромный и не любивший рисоваться, Танеев работал над своей идеей в глубокой тиши, никогда (опять-таки — противоположность Скрябину) не раскрывая до конца ни перед кем всей дерзости своего замысла. Но мне, по многим разговорам с ним и в особенности по той причине, что, быть может, я был единственным человеком, с которым он мог договориться в этом смысле до конца, который мог бы «понять» его, — мне были ясны его тайные и конечные цели и пророческое безумие его дерзновенного замысла. Я был «математик» — мне, как быстро заметил Сергей Иванович, была в высшей степени свойственна, как и ему, склонность рационального осмысливания многих явлений, и я мог понять его и чисто технически, как музыкант.

«Поверил я алгеброй гармонию» — эти слова Сальери из пушкинской драмы Танеев хотел даже поставить эпиграфом к своему труду⁵⁴. В нем больше жил ученый, чем художник, и всегда в нем ученый хотел победить художника — всегда пылливость ума опережала эмоцию души. В глубине своего представления он, как и Скрябин, был «монистом» — он чувствовал единство всего, и для него было априори ясно, что гармония, стройность, красота, гениальность — все это вещи, которые достижимы и путем интуиции, и путем осознания их разумом. Оба пути приводят к одному, и он поставил себе именно задачей жизни достигнуть красоты путем разума.

Сходство Танеева со Скрябиным в этом смысле заключалось именно в том, что оба поставили себе задачи выше своих сил и в каком-то ослеплении не видели ни гигантских размеров, ни непосильности этих задач. Два антипода сближались в одинаковой «сизифовой работе» над непреодолимым. Но задача Танеева была лишена видимости безумия именно потому, что он, напротив, хотел подчинить разуму ему неподвластное — это было не «безумие», а «всеразумие», это было подчинение творчества логическому, до конца осознанному процессу. Танеевская идея была органически противоположна всякому «мистицизму» — напротив, единственное «наглядно мистическое» и ежедневно наблюдаемое «таинственное» — феномен гениальности и дарования — он хотел подчинить разуму. Танеев был последовательный и абсолютный позитивист, и эта позитивная мысль окрасила всю его

жизнь и даже его нравственный облик. Мораль Танеева была проникнута тем позитивным духом, тем «высоким утилитаризмом», которому основание положено английской философией.

Когда мысль Сергея Ивановича в поисках метода для воплощения своей идеи обратилась к «строгому стилю», он, в сущности, искал не более как *простейшего случая*, на котором можно было бы лучше и удобнее «подсмотреть» феномен музыкальной красоты. Он, как опытный физик, искал упростить обстановку опыта, привести его к «простейшему случаю», чтобы изучить таинственное явление. И он верно рассудил, что искать это явление надо не в сложной современности, а в *древности*, в той эпохе, когда понятие и явление музыкальной красоты само только что складывалось. Идея изучения *строгого* стиля была ничем иным, как логическим следствием его построения.

Занявшись этим изучением, он натолкнулся на какие-то закономерности, которые имели в его глазах нечто общее с математическими. Интуитивно верно почувствовал он великое и таинственное единство, или общность между законами музыкальной красоты и геометрической стройностью, «закономерностью». Он почувствовал математическую природу красоты. Тут-то, в сущности, и началась его драма, ибо, не будучи никаким математиком, он оказался лишен того самого *орудия*, которым только и мог развиваться его метод.

Медлительный, упорный и последовательный Танеев не хотел никогда осиливать задачу во всей ее полноте. Он поначалу выбрал себе, как хороший ученый, небольшой мир «строгого стиля» и его специфические «красоты» и постарался навести «научный порядок» в этом мире, который был заражен и мистицизмом, и шарлатанством, и простым невежеством. В первую голову он хотел *разоблачить* все те тайны и секреты, которыми композиторы строгого стиля оперировали и импонировали своим современникам и нам. И ему это удалось. Он показал, что все «музыкальные фокусы», которые они производили, всякие чудеса с обращениями и сочетаниями мелодий, вся эта «шахматная игра в звуки», — все это не есть следствие какого-то особенного дарования, каких-то непонятных прозрений, другим недоступных; он показал, что это вещь, рационально объяснимая и не такая сложная, которой можно *научить всякого*. И он создал метод этого «обучения».

В этом, собственно говоря, и заключался и смысл работы Танеева над контрапунктом, и смысл его «педагогии». Сергей Иванович был в этом деле великим разоблачителем — он срывал покровы Изиды с ложных магов и волшебников, выводил их на свет позитивной истины и в этом полагал и свою заслугу. Он показывал, что «чудеса» контрапунктистов можно повторить в классной обстанов-

ке и в любой день и что для этого даже не требуется особенного труда и дарования.

Правда, в этом деле была одна странность. Теория контрапункта Танеева обличала и разоблачала таинственное, если так можно выразиться, в самой прозаической области музыки. Его логический напор победил одну из тайн музыкального мастерства — но одну из самых материальных тайн, а именно — тайну «звуковых комбинаций». В этом выразилась и высказалась эстетика Танеева, для которого музыка в главной части своей была *звуковой комбинацией*. Он находил сам громадное наслаждение в этом конструировании — логическим, рациональным путем, по возможности *без интуиции*, — звуковых организмов, которые имели внешние признаки звуковой красоты или красивости. Он создавал с любовью музыкальных гомункулов и испытывал то наслаждение логического или комбинационного творчества, которому аналогию можно найти не в переживаниях музыканта, а скорее в переживаниях шахматиста. Интересно сопоставить с этим, что Сергей Иванович любил сам играть в шахматы и мог бы, по всем признакам, стать выдающимся в этой области.

Танеев, как теперь я вижу, всю жизнь свою стремился создать *школу* музыкантов, которые были бы посвящены в эту шахматно-музыкальную премудрость, которые бы вместе с ним продолжали его титаническое дело — разоблачение музыкальной тайны красоты и гения, совлечение покровы Изида с процесса музыкального творчества, достижение такого состояния, когда бы сочинение *гениального и прекрасного* музыкального произведения стало бы делом какого-то процесса, подобного простому и несложному «вычислению».

Оттого он и искал даровитых учеников, оттого он так страстно стремился среди них найти сюжеты подходящие, которые бы ему сочувствовали, которые бы могли понять его мысль и проникнуть во всю глубину его замысла. Он видел, что его замысел грандиозен, что ему, по всей вероятности, *не по силам* будет справиться с ним и что его роль, по-видимому, должна свестись к скромному «пионерству», к положению первых камней великого храма, который достроят иные. Он видел, что он — не математик, лишенный метода и знаний, лишенный техники научного исследования — может только давать мысли, но не может много двинуть вперед самое дело. И он искал себе *преемников* — и не находил их, потому что все «даровитые музыканты», среди которых он искал своих жертв для «посвящения» в тонкости его учения, роковым образом оказывались совершенно не сочувствующими и не понимающими его замыслы. Никто не хотел стать «музыкантом рассудка и разума» — все хотели быть вдохновенными интуитивными талантами.....

Притом, надо было считаться еще с тем, что Танеев в основу своей теории положил кое-что хотя и примитивное, но все-таки «математическое»... Музыкальный мир Москвы (как и вообще все музыканты) вовсе не был в дружбе с математикой — огромная часть учеников консерватории приходила в ужас при одной мысли об алгебре, да еще в каком-то «приложении к музыке». Многие прямо считали это «профанацией искусства». А главная масса и большинство просто были не в состоянии мыслить даже теми элементами алгебры, которые ввел Сергей Иванович в свое изложение.

Я думаю, что все эти обстоятельства были причинами особенной симпатии и любви его именно ко мне и брату. Мы родились в интеллигентной, профессорской семье. И я, и мой брат уже обладали известным «научным» мировоззрением и склонностью к научной мысли. «Алгеброй» нас, даже в наши десять лет, испугать было нельзя. И Сергей Иванович, по-видимому, в нас увидел тот самый ожидавшийся им «материал» для своих педагогических действий, которые в полном объеме никогда он не мог приложить к материалу «консерваторскому». Танеев сам потом мне неоднократно говорил, что *только нам двум* (и Померанцеву, хотя в несколько сокращенном виде) он *изложил полностью свою теорию*. Остальным, и в особенности в консерватории, ему приходилось редуцировать, упрощать изложение, лишая его самого для него ценного, потому что «не понимали» этого самого ценного и относились малосочувственно.

Все наше предыдущее обучение у Сергея Ивановича — прохождение гармонии — проводилось им без того внутреннего горения и увлечения, с каким он приступал к своему любимейшему делу — преподаванию *строгого стиля*. Только тут вырос пред нами во весь рост Сергей Иванович как педагог, и только тут мы увидели воочию, *где лежит предмет его увлечения*.

Сергей Иванович предупредил нас, что для понимания его основ контрапункта надо «знать алгебру». Мы еще раньше слышали от покойного Зверева, что Танеев приложил к контрапункту «высшую математику». Хотя элементарная алгебра в своих основах (примерно до половины) была уже и мне и брату известна, но все-таки заявление Сергея Ивановича произвело у нас род «паники». Были спешно мобилизованы летом все усилия, чтобы «доучить» курс алгебры, и это стоило для моих десяти-одиннадцатилетних мозгов порядочного труда. Как бы то ни было, но к осени я бы мог уже и решить любое уравнение и даже системы их со многими неизвестными... Мы с трепетом ждали сеанса «приложения алгебры к музыке».

Помню, что в этот «первый урок контрапункта» Сергей Иванович был как-то особенно настроен — не то торжественно, не то таинственно. Его обычная смешливость и «остроумие» как-то притихли. Он

был сосредоточен и несколько «важен». Соответственно этому и ученики притихли....

Я помню, что именно на этом уроке он рассказал нам только самые основы контрапункта, еще не переходя к «тому», что составляло его теорию и «приложение алгебры». Это свершилось на последующих уроках, и первое чувство, которое я испытал тогда, было разочарование...

«Алгебра», к которой мы так готовились и которой так боялись, оказалась настолько элементарна, что, собственно говоря, и готовиться-то было не к чему. Это было простое сложение и вычитание алгебраических символов (букв). Я живо помню, как я в течение целого года все *ждал*, когда же эта алгебра разрешится в нечто более сложное и ожидаемое «трудное», но так и не дождался. Дальше этих элементов дело и не пошло. То, что ввел Сергей Иванович в изучение курса контрапункта, было, в сущности, необычайно просто и элементарно, и только тем, что вообще наш музыкальный мир был уже чересчур далек от всякой научности, можно было объяснить то смятение и переполох, который эта алгебра и ученость Танеева вызвала среди музыкантов.

Вскоре мы вошли во вкус этого странного искусства, которое оперировало со звуковым материалом, но более близко напоминало искусство шахматной игры или сочинения «крестословиц»; нельзя было, однако, отрицать того, что в нем была какая-то засасывающая увлекательность. Но увлекательность эта была *иного порядка*, «не музыкальная». Очевидно, я и мой брат вообще, подобно самому Танееву, не были чужды этого рода увлечениям какой-то «рациональной конструкцией», но тут же я понял, отчего происходило то странное явление, что у Танеева, этого бесконечно честного, тщательного, преданного делу педагога, притом в полном смысле *друга своих учеников*, как-то не ладилось дело с учениками. Танеев, в сущности, был «несчастлив» в педагогике. Ученики не выдерживали искусства его обучения, и даже самые абстрактные, самые рациональные и серьезные по складу музыкального мышления часто убегали в ужасе, не окончив курса.... Я вспоминаю по этому поводу, как даже такой сильный в «музыкальной конструкции» ум и талант, как Н. К. Метнер, не мог выдержать танеевского «послушания» и позорно ретировался⁵⁵. Причина лежала именно в том, что они инстинктивно начинали чувствовать, что тут, с одной стороны, фактически дело идет *не о музыке*, а о каком-то «ином занятии», не об искусстве, а о какой-то «игре» в звуки, которая была, быть может, по-своему увлекательна, но не становилась от этого музыкой⁵⁶. Другие же, более глубоко проникавшие в сущность вещей, начинали подозревать, что и вообще идея Танеева и заключается в том, чтобы разоблачить музыку

и музыкантов, в том, чтобы «похитить огонь Прометея» и, достав его с неба, заключить его в какую-то химическую лабораторию. *Типичность* мысли Танеева вряд ли кто понимал, но смутно чувствовали какое-то «покушение на интимные качества», на честь и достоинство *творчества*.

И действительно, надо было быть столь чистым, как Сергей Иванович, столь наивно и бескорыстно верящим в примат *разума*, надо было родиться таким странным «музыкантом с научным складом ума», каким родился он, чтобы заниматься этим делом с таким рвением и с таким самоотвержением. То, что для Танеева, по его складу природы, по его «научности», сочетанной с музыкальностью, по той странной слиянности в нем несомненно огромного музыкального дарования с тем, что, как он сам выражался, «все ему трудно давалось», — то, что для него было единственным выходом из положения и единственно возможным методом овладения музыкальным материалом, то для других, быть может менее умных, менее «логически» одаренных, но более снабженных естественной силой интуиции, было совершенно и излишне, и, более того, мало их устраивало, ибо им, как и всем, рожденным художником, хотелось именно «святого огня вдохновения», специфического «творческого переживания», которое Танеев, со своей наивной рассудительностью, хотел заменить «лабораторным изготовлением» красоты.

Я и брат остались любимыми учениками Сергея Ивановича — и именно потому, что, быть может, мы вдвоем одни остались до конца и до конца *не усумнились* в правильности пути, им открываемого пред нами, — таков был его авторитет для меня и брата. Но объяснение это довольно просто: мы оба *слишком рано*, еще совершенно детьми начали занятия с ним. «Муза творчества» еще не дала нам своего поцелуя в то время, и мы, незнакомые еще с тем, что есть настоящее творчество, могли с увлечением заняться лабораторным изготовлением музыкально-прекрасных предметов по способу своего учителя. Мои пути разошлись с путями моего любимого учителя много позднее, когда уже всю премудрость его учения я проглотил полностью и даже дополнил несколькими штрихами своего «изобретения». Природный «математический» склад ума и дарования сослужил тут мне полезную службу. Что касается моего брата, то он и по существу своего дарования был очень *подобен* самому Сергею Ивановичу — он являл собою ту же странную смесь огромного музыкального одарения с неразвитой достаточно способностью «вдохновения». Если вскоре после одоления искуса танеевского обучения я испытал «поцелуй музыки» в облике Рихарда Вагнера и с тех пор мои пути на много лет разошлись с танеевскими, то мой брат так и остался «без поцелуя» на всю жизнь...

Занятия наши контрапунктом проходили с невероятной интенсивностью. Сергей Иванович засиживался с нами по многу часов, он сам увлекался — увлекались и ученики. Весь этот сезон мы прожили в мире контрапунктических образов, созданных изобретательностью Танеева, в мире подвижных контрапунктов, «показателей» и «мнимых голосов». Ученики изощрялись перед учителем, и обратно, и все старались перегнать друг друга в изобретении звуковых фокусов. Какой-то странной гармонией связывались между собою и эта квартирка со своими небольшими комнатками, заваленными нотами и книгами, насыщенная «музыкальной атмосферой», как бы вся начиненная контрапунктом, и облик самого Сергея Ивановича. Большой и тяжелый, веселый и хохочущий и одновременно серьезный — как будто директор этой «музыкальной лаборатории», — он имел вид алхимика среди своих музыкальных реторт и колб, но алхимика не злого и не таинственного, а добродушного и очень рационального, позитивного, который желает не «скрыть» свои познания, а, напротив, всем их рассказать...

Как все люди, по существу «научные», но мало знакомые с научным методом, Сергей Иванович чрезвычайно любил и чрезмерное значение придавал всем этим мелким атрибутам «научности», которые несли в себе его теория. Я помню, как и с каким тщанием он выработывал «значки» для обозначения «показателей» контрапункта, как долго думал, обозначить ли их просто одной буквой или же выдумать «новый знак». Особенно запечатлелась у меня в памяти его «контрапунктическая машинка», которую он сам спроектировал и заказал столяру⁵⁷. Это был ящичек с вращающейся лентой, раскрашенной (опять-таки, после долгих споров и рассуждений, в какие цвета надо красить) в разные квадратики с наименованием интервалов... Машинка эта имела самое невинное назначение, которое тут не место объяснять, — по существу, она должна была самому Танееву, у которого была плохая память, помогать соображать, какие интервалы из каких получаются в двойном контрапункте. Но она вызывала подлинный суеверный ужас во всех музыкантах, а со стороны некоторых служила объектом насмешек и иронии.

Аренский особенно преследовал «машинку».

— Тебе долго ли музыку сочинять, Сергей Иванович! — говорил он. — Ты повертишь свою машинку, а контрапункты готовые так и посыпятся.

Сергей Иванович многозначительно улыбался, как будто сам знал, что его машинка «помогает сочинять», и предпочитал не замечать иронии.

Другая «машинка», сооруженная Танеевым, была... «логическая». Опять-таки ее назначение, как я мог видеть, было чисто «мнемони-

ческое» — Сергей Иванович, при своей плохой памяти, не мог запомнить всевозможных комбинаций с понятиями и силлогизмами, а его четкий и *точный* ум всеми этими вещами очень интересовался. Он и выдумал «машинку» с подвижными кружками, которая должна была ему «помогать» мыслить. Но вообще это было характерно для Танеева — это стремление к «механизации» самых таинственных процессов человеческого существа. Помню, примерно около этого же времени какой-то чужак в Москве изобрел «мыслящую машинку» и демонстрировал ее: машинка эта из двух «предпосылок» сама делала логическое заключение. Сергей Иванович чрезвычайно сочувствовал этой машинке и изобретателю, всячески пропагандировал его, показывал сам машину и мечтал о том времени, когда можно будет «мыслить машинами»...

— Зато это будет совершенно *точное, безошибочное* мышление, — говорил он.

Так мы и работали втроем (с Померанцевым) в милом соседстве с внимательным и ласковым «алхимиком» — среди контрапунктических машинок, логических кругов и нотной бумаги сочиняли пятиголосные, вертикально и горизонтально переставные контрапункты. Из каждого такого нами написанного сочинения уже *механически* получались, путем перестановок, десятки других, тоже красиво звучащих. Раз я написал (к празднику, в качестве поздравления Сергею Ивановичу) шестиголосный вертикально-горизонтально подвижной контрапункт, в котором каждый голос мог быть переставлен двумя способами вертикально и двумя способами горизонтально. Всех «производных» комбинаций из этого сочинения выходило более полутораста. И когда я их все выписал, то получилась большая и толстая тетрадь. Брат мой написал нечто подобное же. И в ответ Сергей Иванович в знак благодарности прислал нам... двенадцатиголосный бесконечный тройной канон, да еще с «эсперантским» текстом...⁵⁸

В минуты, свободные от писания контрапунктов, и «для отдыха» мы сажались за два фортепиано (обычно Сергей Иванович за рояль, а я — за пианино) и играли сочинения Палестрины по партитуре. Это было как бы молебствие «богу контрапункта», и лицо Танеева при этих сеансах было всегда сосредоточенно и торжественно. Иногда играли, на смену Палестрине, иных нидерландских композиторов — Жоскена Дебре, Орландо Лассо, Дюфаи и проч. Я уже тогда замечал, что воодушевление испытывали при этом только Сергей Иванович и я с братом — наш третий коллега, Померанцев, более взрослый, по видимому, ощущал при этих исполнениях более скуку, нежели интерес. Сергей Иванович восхищался разными деталями, обращал на них внимание — видно было, что эта музыка для него составляла как бы самое ценное, самое существенное в музыкальной сфере. И мне

казалось иногда, что в свете Палестрины и «строного» стиля уже и Бах, и тем более поздние композиторы для Танеева казались какой-то «уступкой», каким-то *грехопадением* музыки.

* * *

В этот сезон Аренский написал свое, потом столь прославленное, Трио d-moll⁵⁹. Оно создавалось как бы на наших глазах, потом мы многократно присутствовали на сеансах его демонстрации пред Танеевым. Аренский, сам пианист весьма посредственный, игравший «по-композиторски», хотел, тем не менее, сам исполнять в квартетном собрании партию рояля в Трио. Он приходил советоваться с Танеевым по поводу своего «исполнения» едва ли не более, чем по поводу сочинения. Помню, что когда в первый раз он играл скерцо и вальсообразное трио в этом скерцо, Сергей Иванович остановил его и сказал:

— А мне кажется, Антошенька, что тут лучше было бы аккомпанемент в фортепиано двойными октавами — как колокола какие...

И он показал, как бы ему хотелось — грузные и внушительные октавы в басах...

Аренский засмеялся:

— Какие же тут колокола, Сергей Иванович, — ведь это же *вальс*!!

Этот эпизод мне запомнился именно потому, что он характерен для того, как иногда *странно и абстрактно* воспринимал Танеев музыку. При своем глубоком понимании *строения* музыки он иногда странно не чувствовал ее *настроения* — он иногда был до странно-сти *слеп к стилю*...

Приблизительно в это же время Аренский написал свои «Силуэты» для двух фортепиано⁶⁰ — и я помню, как Сергей Иванович восторгался преимущественно четвертой частью, которая называлась «Мечтатель».

— Самое важное и ценное, — говорил он, — что все гармонии так *оригинальны*, и в то же время все так *грамотно*, все *объяснить можно*.

Первая часть этой сюиты, именованная «Ученый» («Le Savant»), должна была изображать, как говорил в шутку сам А. С. Аренский, самого Танеева. Это была двойная fuga. В первой теме рисовался Сергей Иванович со своей походкой — твердой и серьезной и мешковатой в то же время. Во второй теме — его высокий, несколько пискливый разговор. Мы находили все, что действительно это было сделано чрезвычайно «похоже»...

ТАНЕЕВ И ТОЛСТОЙ

Раз во время нашего урока с Сергеем Ивановичем, когда я и брат писали свои контрапункты с Померанцевым в большой комнате, а Танеев, по обычаю, сидел в соседней комнате и разговаривал с моим воспитателем Н. В. Туркиным на разные «отвлеченные темы», раздался звонок... Обычно эти звонки, раздававшиеся во время уроков, не привлекали нашего внимания, потому что они оканчивались «ничем»: Сергей Иванович строго следил за тем, чтобы никаких посетителей не впускалось в кабинет во время уроков, и если кто и приходил (кроме «музыкантов», которые могли не помешать уроку), то они все «выдерживались» в кухне до окончания сеанса преподавания. Но на этот раз дверь неожиданно растворилась и появилась Пелагея Васильевна, сопровождаемая сутулым стариком в блузе, с серыми пронзительными глазами...

Я сразу узнал Льва Толстого, хотя живьем увидел его в первый раз. Сергей Иванович сразу вышел из соседней комнаты, в то время как раскачивающаяся нянюшка сочла все-таки долгом сказать:

— Вот, Лев Николаич-с!..

Нас познакомили:

— Вот, молодые музыканты — будущие композиторы, — представил нас Танеев своим обычным, несколько ироническим тоном.

Услыхав мою фамилию, Толстой неожиданно насторожился и, приблизив, свое большое лицо с сильным подбородком, который просвечивал чрез довольно жидкую бороду, сказал совершенно обыкновенным голосом (я почему-то ожидал, что великий человек, подобный Толстому, должен говорить как-то необыкновенно):

— Вам не родственник Сабанеев из Твери? *Великий духом человек!* — прибавил он многозначительно.

Я вспомнил, что у меня действительно был дядюшка в Твери, которого мы все считали чудачком. Он роздал имение нищим, женился на крестьянке и «опростился», занимаясь крестьянским хозяйством...⁶¹ Это про него, как оказывается, спрашивал Толстой.

Для Льва Николаевича, гостя почетного, который вообще не так уже часто посещал Танеева, и из уважения к его имени делалось исключение — ему *можно* было входить к Сергею Ивановичу во время уроков. Но все-таки Сергей Иванович, после небольшого обмена словами, вдруг сказал:

— Так вот, не будем молодым людям мешать заниматься. Лев Николаевич, ступайте в соседнюю комнату — я сейчас приду.

И «великого писателя земли русской» вытеснили из кабинета. Танеев просмотрел наши работы, задал нам что-то еще писать и, не желая быть негостеприимным, ушел разговаривать. До нас доносились звуки разговора чрез открытую дверь. Мы, конечно, все трое уже «плохо» занимались, прислушивались. Толстой говорил:

— Будет маленькое музыкальное исполнение. Аренский будет играть свой трио, — рассказывал он своим «обыкновенным» голосом, делая почему-то ударение в фамилии Аренского на «А» и в трио на «о». — Потом будут играть квартеты Гайдена, — добавлял он, опять-таки «по-старинному» говоря «Гайден» вместо Гайдн.

Это он приглашал Сергея Ивановича к себе на вечер с музыкой. Толстой был поклонником классической музыки и ненавистником современной.

Танеев, в свою очередь, соблазнял Льва Николаевича перспективой послушать в Синодальном училище исполнение одной из месс Палестрины. Директор Синодального училища — большой музыкант и редкий педагог, Степан Васильевич Смоленский, который часто навещал Сергея Ивановича и которого я помнил еще по сеансам Детского оркестра Эрарского — собирался устроить такое исполнение силами учеников Синодального училища...

Сергей Иванович, видя в Толстом врага современности и будучи сам таким же врагом ее, думал в нем найти союзника и по части восхищения Палестриной. И он хотел «просветить» Толстого в этой музыке, показать ему то, чем он сам столь восхищался.

Я заметил, что в отношении к Толстому у Танеева была некоторая сдержанность и как бы «боязнь» — он с ним не был так прост, как со всеми: и острил меньше, и голос у него не раздавался так громко и по-обычному шумно. Больше слышался голос Толстого. По-видимому, то слишком большое почтение, которое Сергей Иванович питал к великому писателю, сковывало его. Нет сомнения, что Толстой много повлиял на Танеева — повлиял именно в моральном отношении. И как это ни странно, между ними было нечто общее в их моральном облике. И тот и другой были до болезненности чутки к «несправедливости», к моральной фальши, как музыкант бывает чуток до фальши звуковой. Но меня, помню, поразила эта неожиданная «робость» моего профессора... Но Толстого «можно» было бояться (это я узнал потом), и прямому и деликатному Сергею Ивановичу, быть может, оттого бывало не совсем по себе в его присутствии, что он знал, как резок и безапелляционен мог быть Лев Николаевич и как трудно было в этих случаях с ним спорить и доказывать свою правоту. А Сергей Иванович тоже был не из тех, которые бы уступали и сдавались, если чувствовали свою правоту...

Толстой в этот раз ушел довольно скоро, унеся с собой какую-то атмосферу необычности и известной «натянутости» в доме Сергея Ивановича, к которой мы совсем не привыкли. Нас всех троих как-то «отпустило» — и мне кажется, что и Танеева. Как только ушел Лев Николаевич, он вернулся к нам, по-обычному уже шумный и веселый, «настоящий» — не рассердился, что мы ничего не сделали во время визита, и с оживлением говорил о предстоящем вечере у Толстых и в Синодальном училище.

Вскоре после этого мне вторично пришлось встретить Л. Н. Толстого в «окружении» Танеева. Это было именно на этом самом сеансе Палестрины в Синодальном училище. С. В. Смоленский, директор училища, редкий по культурности музыкант, организовал, при участии первоклассного хора синодальных учеников, эти беспримерные в то время в Москве исполнения архаической музыки. Мы были приглашены на репетицию, точнее — Сергей Иванович «велел» нам появиться там, а чтобы не было сомнений, он утром сам за нами зашел и нас извлек из квартиры.

Мы сидели в уютном и светлом (дело было утром) концертном зале Синодального училища⁶² — том самом, где несколько лет тому назад пожинали лавры в качестве оркестрантов Детского оркестра. Публики, то есть приглашенных, было очень мало, несколько рядов стульев стояли в конце пустого зала. Сергей Иванович ждал приглашенного им Льва Николаевича, которого он хотел «распропагандировать» на старинную музыку. Но Толстой опоздал. Уже хор пел второй или третий номер из «Мессы папы Марчелло», когда тихо и крадучись, чтобы не помешать исполнению, скрипнув дверью, вошел старик в блузе и сел рядом со мной на первый свободный стул.

— Это и есть Палестрина? — сумрачно спросил он меня, обернув ко мне свое бородатое лицо. — Я не вижу Танеева, — как-то про себя прибавил он...

Хоры пели, и готические гармонии Палестрины разворачивались перед нами, но я больше следил за впечатлениями, отражавшимися на лице Толстого, который не умел ни в какой мере их прятать. Он слушал внимательно, но нервно и ерзал на стуле, сотрясая весь ряд кресел... Лицо его выражало все больше и больше неудовольствия...

Я уже видел, что «пропаганда» Сергея Ивановича не привела к желаемым результатам. Толстой что-то бурчал себе под нос...

— Да это же скучно! — наконец сказал он и встал.

Так же крадучись, чтобы не привлекать внимания, он исчез за дверью... В перерыве пришедший Танеев уже не застал его и был, по-видимому, смущен этим...

Только потом, уже более близко узнав душевно-музыкальный склад Л. Толстого, я понял, отчего пропаганда Танеева не удалась

и не могла удалиться: Толстой органически не мог полюбить этой музыки. Он был настоящий и типичнейший дилетант в музыке, и ему в ней нравилось только то, что было ему знакомо, или то, что напоминало ему знакомое. И Вагнер, и Танеев, и Палестрина — все в равной мере ему были чужды, потому что «незнакомы», потому что эта музыка не будила в нем воспоминаний, то есть именно того, что было для него (как и для всякого дилетанта) главной целью музыкального переживания. Напротив, старые сонаты Бетховена, цыганские романсы, даже Чайковский, по мелодии близкий старому романсному стилю, — все это ему нравилось, потому что это были те звуки, которыми он был окружен с детства, которые ему «напоминали»...⁶³ Наивный и прямолинейный Сергей Иванович думал же, со свойственным ему «логизмом», что если Толстому не нравится музыка «модерн», то чем музыка стариннее, тем она ему должна нравиться больше...

* * *

Отношения Толстого и Танеева, по всей вероятности, представляют одну из интереснейших страниц их общей биографии. Как раз эта эпоха, бывшая эпохой наибольшей близости Танеева к *моей* семье, была и эпохой наибольшей близости семейств Толстых и Танеева. Танеев бывал у Толстых чрезвычайно часто (они жили тогда в своем доме, в Хамовниках), графиня Софья Андреевна и дочери бывали у Танеева очень часто, и их появление не вызывало той натянутости, как появление «самого»... Правда, Сергей Иванович всегда, когда появлялись дамы, становился несколько иным, менее простым, менее естественным — во всяком случае, отличным от «настоящего», которого мы больше всего любили и ценили. Он точно чего-то боялся (думаю, что своей собственной мешковатости больше всего) и, по-видимому, сильно стеснялся, обращая всю свою силу воли, чтобы парализовать смущение и заменить его чем-то. Только моя мать и сестры Масловы были «дамами», пред которыми он был «настоящий», как и с нами, с музыкантами. С иными дамами он сидел преувеличенно красный и старался быть «любезным», что у него выходило в очень странной форме. Я уже тогда решил, что в сущности он «антифеминист» и боится женского пола. Было для меня (да и для многих) совершенно невозможно представить себе Сергея Ивановича в каком-нибудь «романическом» амплуа. Казалось, что он вовсе был лишен всех этих чувств и эмоций... Тем более для меня (уже потом) показалось интересным и странным, что у него все-таки в жизни были романические события и даже одно крупное увлечение...

Но как бы то ни было, из всех этих «более далеких» дам графиня Софья Андреевна бывала у Сергея Ивановича наиболее запросто, наиболее интимно и наименее нарушала его «привычный вид».

Помню, раз во время урока, когда мы все «четверо» — три ученика и профессор — сидели за инструментом, погруженные в какие-то премудрости фуги, в кабинет тихо вошла раскачивающаяся нянюшка и, протянувшись лицом к Сергею Ивановичу, сказала ему на ухо страшным шепотом:

— Сергей Иванович... *графиня в кухне-с...*

Он поднял на нее взгляд, не сразу сообразив, в чем дело; потом, поняв, захохотал:

— Графиня в кухне! — повторил он уже громко. — Чего же это она в кухне?!

И пошел извлекать из кухни Софью Андреевну Толстую. Оказалось, она уже давно пришла к нему, но, застав наш урок, «не осмелилась» войти и смиренно дожидалась в обычной «приемной» Танеева, у плиты, пока не выяснилось, что наш урок так затягивается, что ей уже нельзя больше ждать... Тогда она отрядила Пелагею Васильевну с миссией к Сергею Ивановичу, чтобы известить его о своем присутствии...

Софья Андреевна была обычной посетительницей всех концертов Музыкального общества. Там мы постоянно с ней встречались.

Ее место «действительного члена» находилось как раз между местами Сергея Ивановича и Юлия Ивановича Блока — владельца магазина велосипедов и виновника велосипедного романа Танеева. Это было сделано неспроста: графиня очень ценила это «соседство» и всегда настаивала на сохранении его.

Эта большая и уже пожилая женщина считала себя большой любительницей музыки и ценительницей ее. Она не пропускала ни одного концерта, и ее высокая статная фигура с бесцветными уже глазами и с неизменной лорнеткой была хорошо знакома всем посетителям концертов. Мне очень часто приходилось сидеть рядом с ней на концерте по той причине, что Сергей Иванович, занятый своими работами — и вообще боявшийся «света», — не любил появляться на концертах, и его место было почти всегда «свободное»; я, в качестве «контрамарочника», предпочитал им пользоваться, как заведомо «пустым».

— Отчего вы не ходите в концерты? — приставала к нему графиня, со своей жеманной манерой вскидывая лорнетку. — Да, Сергей Иванович, — вы меня лишаете удовольствия вашего соседства.

— Я же *не люблю* музыку! — отвечал Танеев, как всегда со смехом.

— Как вы можете не любить музыку? Вы — музыкант... Это мы, любители, которые не понимаем...

— Вот именно, — хохотал Танеев. — Любители — это те, которые *любят*, но не *знают*, а специалисты — те *знают*, да не *любят*.

Позднее я убедился, что семья Толстых распадалась на две очень разные и почти что враждующие группы: к одной относился «сам» Лев Николаевич, у которого был свой мир, свои знакомые и который редко участвовал в жизни «другой» части. Софья Андреевна, дочери и огромная часть «знакомых» составляли другую половину, к которой принадлежал и Сергей Иванович. Тут мир был более похожий на обыкновенный. Тут мало поднималось вопросов о морали, о прощении и жизни «по Богу» — тут интересовались музыкой, принимали гостей, артистов, организовывали домашние концерты. Это было, в сущности, светское, аристократическое («по-московскому») общество, умеренно либеральное, умеренно вольнодумное и достаточно безалаберное в своей более молодой части. Этот круг семьи Толстого был частью московского музыкального мира — почти все выдающиеся музыканты посещали его. Тут, кроме Сергея Ивановича, который был близким и постоянным гостем, бывали почти все московские пианисты, скрипачи, «знатные музыкальные иностранцы» вроде Иосифа Гофмана, Чешского квартета и проч. Одним словом, это было то, что называется «музыкальный салон»...

Сергей Иванович, как я сказал, наверное, находился под некоторым влиянием некоторых идей Толстого и питал к нему огромное уважение. Но общий склад его мыслей и чувств был далек от этих интересов. Он часто играл у Толстого на фортепиано, преимущественно Бетховена, иногда там исполнялись и собственные его сочинения, к которым, однако, Толстой относился вполне отрицательно — музыка Танеева для него была «слишком современная» музыка и вызывала в нем одно недоумение, которое он не умел и не хотел скрыть.

Сергей Иванович проводил часто и лето в Ясной Поляне. Его сближение с домом Толстых получало характер интимной дружбы. Наиболее близок он был, как я вспоминаю, с Татьяной Львовной, тогда еще молодой барышней, и самой графиней, которая питала к нему, как и все «жены-мироносицы», смешанное чувство — почтения, обожания и «материнства», как к большому ребенку. Я не думаю, чтобы Сергей Иванович сам питал какие-нибудь «индивидуальные» чувства к членам семьи Толстых, как он вряд ли питал их и к остальным людям. У него было оригинальное качество — он любил не столько отдельных лиц, сколько «круги», «семьи» и «общества». Он любил всю атмосферу семьи Толстых, чувствовал себя у них как дома, так же как он любил всю нашу семью, семью Масловых и проч. Эти многочисленные семьи заменяли ему тот «семейный уют» и атмосферу «своего дома», которых он был лишен со времени кончины матери, но в которой — по воспитанию и патриархальным привычкам — он всегда нуждался.

Одно время, около 1897 года, в московских кругах, литературных и музыкальных, серьезно говорили даже о том, что Сергей Иванович собирался сделать «предложение» Татьяне Львовне. Раз в театральную прессу попало даже сенсационное известие о «женитьбе Танеева» на графине Т. Л. Толстой. Все эти слухи, очевидно, имели причиной непрекращающееся общение между Сергеем Ивановичем и семьей Толстых, и «ординарно» направленная мысль видела тут роман... На самом деле оригинальная фигура Танеева никак не укладывалась в эти банальные рамки романических сближений — и я полагаю, что Сергей Иванович и вообще в эти годы уже не мог иметь никаких романических намерений. Его холостяцкое состояние, его уединенность и какая-то странная, необычная аскетическая чистота его жизни, из которой сексуальный момент был как бы совершенно исключен, — все это было необходимым последствием его основной мысли — его идеи о своем художественном служении. Он отдал себя музыке, и он логически, рационально решил, что нельзя служить двум богам — семье и музыке. В душе, быть может, семейственный и даже патриархальный, он избрал сознательно путь «чистого холостяцкого состояния» — Бетховен был его нравственным идеалом упорства и цельности, Бетховен, который отвергал все проходившие мимо его жизни увлечения. Я глубоко убежден, что его «целибат» был не результатом какого-то недостатка страстности или чувства в его организации, но следствием какого-то логического решения, твердого, как и все его решения. Притом, в более позднюю эпоху, консервативный и традиционный Сергей Иванович просто уже не мог представить себе жизнь свою иначе, как она сложилась. Появление около себя какого-то нового, незнакомого, иного существа, не того, к которым он привык, могло бы совершенно вывести его из душевного равновесия...

В эту эпоху, однако, Танеев помимо своей воли стал объектом странного и фантастического романа, в котором он играл совершенно пассивную роль. Сущность этого романа я смутно ощущал в те годы, но подтверждения ему нашлись только недавно в дневниках графини С. А. Толстой⁶⁴. Материнско-«мироносицкое» чувство графини к Сергею Ивановичу и его постоянная близость к дому в какую-то эпоху, по-видимому, приблизили к нему сердце графини ближе, чем было надо. Софья Андреевна, видимо, сама не заметила, как понемногу увлеклась чистым, серьезным, внешне шутливым и высококоморальным обликом Танеева... Она искала с ним свиданий, она тосковала, когда Сергей Иванович долго не приходил. Все эти небольшие «хозяйственные» хлопоты о том, чтобы их места в симфонических концертах были бы непременно рядом, все эти постоянные общения — все создало такую атмосферу, что она одно время грозила на-

рушить течение семейной жизни Толстых... Лев Николаевич был, между прочим, исключительно ревнив, и мирный и тихий, корректный Сергей Иванович, столь непохожий на «адюльтера» и так мало приспособленный к роли «любовника», иногда в его представлении вырастал в одиозную фигуру. Толстой подозрительно относился к нему и, как видно из дневника графини, даже настаивал, чтобы Сергей Иванович больше не появлялся в их доме. Любопытно, что в это же самое время Толстой написал свою «Крейцерову сонату», в которой герой-«соблазнитель» — музыкант⁶⁵. Действительно, можно вспомнить, что графиня неизменно «млела» при его исполнениях, а граф был строг и непроницаемо сдержан и к музыке Танеева относился вообще недоброжелательно... Музыка со своей загадочной и магической силой очарования, обращенная в орудие влияния на женское сердце, казалась Толстому какой-то злой силой, источником соблазна и греха. Для Софьи же Андреевны, по-видимому, Сергей Иванович был скорее какой-то «успокаивающей» силой, чем-то таким, в атмосфере чего она отдыхала от своей несчастливой и напряженной семейной жизни. Она искала забвения и отдохновения в музыке, и Танеев для нее был олицетворением великой чистоты музыкального искусства, именно его серафического, не чувственного облика... Но я сильно подозреваю, что Сергей Иванович сам был менее всех в курсе своей «победы»...

Многokrатно мне приходилось убеждаться в том, что она просто бежала из семьи в обстановку симфонического концерта или в музыкальный дом Сергея Ивановича — всегда тихого, шутливового и серьезного, прямого и честного, который как бы олицетворял собою и ум, и добродушие, и серьезность, и моральную высоту. Сколько раз она, встречаясь со мной в обстановке концерта, говорила почти в одних выражениях:

— Вы знаете, Леля (она меня звала, как и Сергей Иванович, уменьшительным именем), я так истосковалась по музыке!.. Вот Лев Николаевич теперь немного болен, и я приехала сюда, «побеседовать» с Моцартом, с Шуманом, с Мендельсоном...

За жеманством и искусственностью фразы и ее манеры чувствовалась действительная внутренняя драма. Эта эпоха была эпохой одного из периодов резкого обострения тех постоянных внутренних трений, которые составили трагедию толстовского дома в последние годы...

В 1894 году Толстого постигло горе — умер младший сын Ваня, которого все любили особенно нежно. Софья Андреевна была безутешна, и в этом году она особенно нуждалась и стремилась к близости и постоянному общению со светлым психическим миром С. И. Танеева, в котором была действительно какая-то «целительная сила»,

что-то ясное, безупречное и здоровое, какая-то несомненность и твердость души, для которой все ясно — и задача жизни, и путь ее осуществления. Этой ясностью Сергей Иванович мог заразить и успокоить всех окружавших; своей меткой, и шутливой, и спокойной, и ядовитой, но совершенно беззлобной иронией он мог искренне развеселить человека. Лев Николаевич, погруженный в свой мятущийся мир, полный противоречий и стремлений, был чужд этому просветленному, отвлеченному «аполлонизму» — он в глубине души *не любил* Танеева, чувствуя свою с ним противоположность. Тут же приплелась непрошенная и нелогическая, странная по адресу *такого именно* человека, как Танеев, ревность — и эти годы были наиболее драматическими для истории отношений Софьи Андреевны и Сергея Ивановича.

ОБРЫВКИ ВОСПОМИНАНИЙ

Облик Сергея Ивановича слагался из ряда многих черт, которые трудно вспомнить в связном рассказе. Когда я вспоминаю его, мне приходят в голову разные мелкие подробности из его жизни, из его разговоров, вкусов и настроений. Необычайной целостностью и единством была проникнута эта личность и эта душа. Танеев так стиличен, так выдержан, что из его облика нельзя отнять ни одного из его качеств — все они в нем как бы спаялись в одно, по-своему гармоническое и в то же время необычайное, оригинальное, несколько гротескное целое. Он был, несомненно, «чудаковат» — но его чудаковатость имела какую-то внутреннюю логику, и его оригинальные выходы бывали так естественны *в нем именно*, что мы часто ожидали их от него в определенные моменты.

Вспоминается мне, что Сергей Иванович очень любил духи, но не любил душиться, и коллекция маленьких баночек стояла у него на столике в спальне — он подходил к ним и, открывая пробки... нюхал их. Это и все, чего он требовал от этих препаратов. Он ненавидел лечиться — и болел всегда героически, без докторов, пользуясь домашними средствами; но он очень любил выслушивать разные советы касательно лечения, с тем чтобы их потом не выполнять или даже «делать наоборот»...

При своей большой рассеянности, происходившей, как это обычно бывает с людьми, погруженными в мысли, от излишней сосредоточенности, Сергей Иванович вовсе не был «неряшлив», а напротив, всегда поражал чистотой и «приглаженностью» — он был до щепетильности привязан к чистоплотности и брезглив до крайности...⁶⁶

Правда, Пелагея Васильевна каждый раз должна была ему напоминать, взял ли он носовой платок, уходя из дому; правда, забывчивый и мучившийся этим качеством Танеев, при своей любви к точности, очень часто путал дни своих занятий и назначенных свиданий, но Сергей Иванович вовсе не был типом «рассеянного профессора» — хорошо известным типом, неряшливым и грязноватым, но «с высоким душевным подъемом». Напротив, первое впечатление от него было всегда впечатление сдержанного, застенчивого, но корректного и чрезвычайно «гладкого» человека. Он всегда был хорошо и строго одет; в концертах и парадных случаях — в черном, несколько старомодном, но всегда в очень хорошем состоянии и хорошего качества сюртуке; его белье было всегда ослепительной белизны, и Сергей Иванович, несмотря на свое тучное сложение и «апоплексическую» шею, которая при всякой эмоции краснела и напрягалась, всегда был в стоячих крахмальных воротничках. Я никогда не видел его «в неглиже», даже в самые внезапные мои приходы к нему он всегда бывал в полном внешнем порядке, всегда одет и в воротничке.

Но *франтовства* он не выносил и всячески издевался над теми, кто к этому был склонен. По этому поводу я вспоминаю о том «отвратительном» впечатлении, которое на него произвел композитор Ребиков, пришедший к нему, как и многие другие, показать свои вещи.

— Это такой препротивный *фат!* — говорил, брезгливо морщась и, как всегда в таких случаях, особенно высоким и каким-то жалобным голосом Сергей Иванович. — Он ко мне в *цилиндре* пришел! — продолжал он, покатываясь с хохота.

— У него, оказалось, *слуха абсолютного* нет, — рассказывал Танеев (для него отсутствие абсолютного слуха в композиторе было уже преступлением). — Я ему говорю, что X (один московский музыкант) умеет отгадывать аккорды в семь и восемь звуков, а он так на меня посмотрел и говорит, таким *противным* голосом: «*Браво*» — и с ударением на последнем слоге!.. Такая *гадость!*

Впрочем, надо иметь в виду, что, по-видимому, Ребиков возбуждал в Сергее Ивановиче отрицательные чувства не только *фатовством* своим, но и музыкой... Ребиков был тогда одним из пионеров импрессионистического новаторства, и это уже могло возбудить против него Сергея Ивановича. Кроме того, он разозлил Танеева еще своим рассказом о том, как он на своих уроках ведет преподавание композиции.

— Чувство не имеет формы, — ораторствовал Ребиков, — и я оттого не требую от своих учеников, чтобы их музыка имела форму...

— А что же вы требуете от этой музыки? — с иронией и раздражением спрашивал Танеев.

— Я им говорю: «напишите мне «лесть», или «гнев», или «стремление».

— А к чему стремление? — говорил уже ядовито Сергей Иванович. — Ведь *разные* стремления бывают — например, к водке.

И он уже ядовито начинал «икать», что предзнаменовывало скорый взрыв хохота и насмешек...

— Это все равно, — авторитетно отвечал «вождь новаторов». — Стремление есть душевное состояние.

— А если они вам плохую музыку напишут? Что тогда? Будет *хорошая лесть*, но плохая пьеса... Вот я, — вдруг оживился Сергей Иванович, предчувствуя «наплыв остроумия» и приближение остроты, — я бы никогда от своих учеников не стал *требовать*, чтобы мне писали лесть...

И Танеев уже громко и весело хохотал над «побежденным» противником⁶⁷.

Во время наших уроков и своих объяснений Сергей Иванович любил сидеть за инструментом. Впрочем, только в редких случаях он *все время* сидел с нами. Обычно он, задав нам на основании объясненного какой-нибудь пример, устремлялся в соседнюю комнату и там продолжал какие-то свои собственным занятия, иногда выходя оттуда и спрашивая, ласково и как бы участливо:

— Ну, что у вас тут *такое*?

Всех учеников своих он всегда звал уменьшительными и ласкательными именами. На эти наименования он переходил обычно прямо, без предупреждений. Все эти «ласкательные» имена оканчивались неизменно на -енька. Аренского он звал «Антошенька», меня — Леленька, брата — Боренька, Померанцева — Юшенька, Метцля — Володинька. Но говорил нам всем неизменно «вы». Деликатность и принципиальность Сергея Ивановича в этом отношении была поразительна. Он и всем крестьянам и извозчикам говорил «вы» в Москве, как и в деревне, причем нередко пугал их, к такому обращению тогда еще мало привычных. Более того, раз, будучи у нас на даче и выйдя со мной на прогулку, он встретил маленького щенка. Щенята, котята, как и дети — и даже в еще большей степени, — всегда вызвали в нем чувство симпатии и ласки. Но мешковатый, хотя и нежный, он не умел с ними обращаться вовсе. На этот раз я был изумлен. Сергей Иванович ласково обратился к щенку:

— Щеночек, щеночек, *подите сюда!*

Это уже верх деликатности, решил я, — к собаке обращаться на «вы»...

В доме своем он всегда держал «штатную кошку», как мы ее звали. Кошка часто менялась, но ее место всегда было занято, оно входило «в штат» танеевского дома. Кошки звались разными именами,

но Сергей Иванович всех их звал «Кисенька», не изменяя своему ласкательному словообразованию. Но насколько Танеев любил маленьких щенят и котят, с тем чтобы их поласкать, настолько же он ненавидел мышей, тараканов и вообще «неприятных» животных — они возбуждали в нем чувство гадливости и иногда полного ужаса.

Неловкая и застенчивая нежность Сергея Ивановича вызывала как-то к нему самому смешанное чувство жалости и симпатии. В его проявлениях нежности к детям и к животным я всегда видел двойственное чувство. *Душевно* он всегда хотел сделать какое-то нежное добро слабым и беззащитным созданиям, а с другой стороны, чувствовалось, что брезгливый и «чистюля», Сергей Иванович одновременно боится, как бы эти «создания» не оказались грязными...

Своим ученикам, из тех, кто был демократичнее, он часто делал замечания гигиенического свойства — лицо его становилось напряженным, видно было, что его деликатность подвергается самому большому испытанию, но он считал *долгом* своей прямоты это сказать...

— У вас такие *грязные* ногти, — говорил он с отвращением. — Разве музыканту можно иметь такие? Это стыдно!

Потом, все это промолвив, улыбался как-то виновато и застенчиво и говорил:

— Так-то-с.

Во время уроков он очень часто сам писал нам примеры, показывая, как «должно было бы быть». По-видимому, этот процесс педагогического творчества доставлял ему удовольствие. Помню раз, как он начал нам, в дополнение к своим объяснениям, поправлять заново один из примеров и с невероятной быстротой писал контрапунктическую ткань самых сложных комбинаций. Я, брат и Юша Померанцев сидели, как всегда, за ним, видя его толстую фигуру и уткнувшуюся в бумагу близорукую физиономию.

Юша Померанцев, более всех нас бойкий, толкнул меня в бок и проговорил благоговейным шепотом:

— Вот *городит-то!*

Сергей Иванович услышал, повернул от бумаги свои близорукие глаза и, смеясь, сказал наставительно:

— Вот и вы научитесь *так городить!*

Но не всегда он «городил» так успешно — и для контрапунктиста, видимо, бывало нужно расположение и «вдохновение». Это было у нас в квартире, когда как-то задуманная Сергеем Ивановичем двойная fuga, которая долженствовала служить «образцом» для нас, никак не выходила... Сначала он писал при нас. Потом я увидел, что дело у него не идет. Обычно веселый и шутливый, Сергей Иванович стал серьезен и покраснел, его лицо стало выражать раздражение.

Я и брат поняли, что лучше оставить его одного... Мы тихо вышли из комнаты, а Сергей Иванович в одиночестве писал и «сердился»... Он сломал несколько карандашей с досады, изорвал несколько листов бумаги...

Наконец, он вышел с фугой в руках, красный и насупленный. Проиграл эту фугу как-то нехотя и механически и быстро ушел, не захотев даже выпить обычного чаю «с конфетками».

На другой день я зашел к нему. Сергей Иванович был уже в своем обычном настроении, веселый и бодрый. Но после разговоров об общих предметах он подошел к фортепиано и, как-то элегически и виновато глядя на меня, сказал, сев и положив свою голову на пюпитр фортепиано:

— Я вам *плохую фугу* вчера написал, Леленька!

Большим счастьем и праздником для Танеева были сеансы исполнения, вместе со своими учениками, излюбленных им авторов — Палестрины, Жоскена, Баха и, в особенности, Моцарта. Обычно скептический и насмешливый, ядовитый Сергей Иванович в эти минуты преображался — он становился взволнованным, его внимательно-напряженное лицо выражало какое-то *изумление* и как бы «озадаченность» той красотой, которая — и уже не в первый раз — раскрывалась ему в этих вещах.

Он сидел за инструментом — красный и обратившийся весь в слух. Его близорукие глаза в пенсне казались влажными... Я много раз видел на его лице это выражение — оно появлялось всякий раз, когда ему что-нибудь *очень нравилось*. Улыбка сходила с лица, и Сергей Иванович становился серьезен и взволнованно-строг. Мне часто казалось, что на его глазах навертывались настоящие слезы...

Видно было, что он, этот скептический рационалист, «поверявший гармонию алгеброй», *умел переживать* глубоко и импульсивно именно музыкальную красоту и всякий раз сам недоумевал перед этой тайной, в которую хотел умом проникнуть. Всякий раз *реальная красота* заставляла его всего перерождаться и преображаться, и видно было, что эти миги были для него сладкими и желанными... Нет, Сергей Иванович *умел* чувствовать музыку; не всегда его чувство совпадало с моим, но когда оно появлялось, то оно было глубоко и ярко.

Обычно эта растроганная атмосфера застигала его за исполнением Моцарта, красоту которого он ощущал как-то «непосредственнее». Он, играя со мной квартеты Моцарта, часто останавливался, пораженный и «тронутый» какой-нибудь деталью, и мог на этой паузе прочесть что-то вроде краткой лекции о качествах моцартовской музыки... Он умел с изумительной тонкостью подмечать эти подробности, это великое мастерство прежних музыкантов, их гениальное

умение сопоставлений и технику контрастов. И в этих сочинениях, бесспорно, он видел *бесконечно больше*, чем миллионы даже хороших музыкантов. Моцартовская музыка была для него огромным, неисчерпаемым миром...

В это время и я был с ним вполне согласен, и наш взаимный «вкусовой» и психологический контакт как-то усиливал восприятие. Во время этих сеансов с Сергеем Ивановичем и Моцартом мы чувствовали себя оба какими-то священнослужителями музыкального культа, культа тонкого, острого и «аполлонического», в котором не было места для той страстности, которая выходит или *хочет* выходить за пределы красоты. Мне было четырнадцать-пятнадцать лет, и отсутствие «страстности» во мне, быть может, было вполне естественно, но Сергей Иванович и до своих сорока лет был и оставался таким же четырнадцатилетним, и страстные поцелуи музыкальной музы для него оставались незнакомыми и непонятными... Он знал только «аполлонический восторг», но, быть может, знал его в большей мере, чем кто бы то ни было...

Такую же печать озадаченной, как бы в созерцании раскрывающейся пред нами реальной тайны видал я у него на концертах, в те редкие сравнительно дни, когда Сергей Иванович появлялся в обществе музыкантов, — и обычно это бывало только в дни, когда предстояло что-либо музыкально значительное. Он бывал в концертах в дни больших «премьер», первых исполнений. Тщательный и педантичный, он тогда не пропускал даже репетиций.

Все оборачивались, когда в зал входила эта столь знакомая москвичам фигура серьезно-шутливого, сосредоточенно-веселого, чистого и мешковатого Танеева с его «бычком»-походкой и «хохотом-иканьем», который всегда быстро находил повод разразиться. Во всей его фигуре была какая-то необычайная уютность. Оседлав свои близорукие глаза пенсне, он обычно садился где-нибудь «сзади», в малоторжественных и менее заметных местах. Он никогда не бывал при слушании музыки невнимателен, всегда его фигура выражала пристальность и даже какое-то серьезное «старание» вслушаться. Он слушал, устремив близорукий взор на эстраду и опираясь обеими руками в колени, в какой-то напряженной позе... Видимо, он следил не только за общим «профилем» музыки, но и одновременно за всеми ее подробностями — он «анализировал», слушая.

После некоторых вещей он казался потрясенным и растроганным, каким-то смущенным, как будто ему было неприятно и совестно, что его застали в таком состоянии. Я помню такие его состояния после первых исполнений Гофмана, которого он считал за гения и сравнивал с Рубинштейном, после исполнения «Божественной поэмы» Скрябина, после прослушания им концерта из сочинений Мет-

нера, после исполнения «Китежа» Римского-Корсакова. Всегда находчивый, чтобы сказать что-либо «ядовитое» и колкое, Сергей Иванович бывал очень мало находчив и как-то оказывался без слов и без способностей выражения, когда ему что-либо *очень* нравилось, и видно было, что все говорившиеся им с застенчивой улыбкой и с желанием скрыть свое переживание слова чрезвычайно мало передавали его внутреннее ощущение.

* * *

В декабре 1894 года Сергей Иванович проявил новое увлечение: это был только что тогда появившийся и «сочиненный» международный язык *эсперанто*. Рациональный и позитивистический Танеев искренно уверовал в эсперанто в качестве международного, общего для человечества языка⁶⁸. Он купил грамматику и стал изучать его с той обычной добросовестностью, которая отличала все его поступки и действия.

— Вы вообразите, — говорил он, — до какой степени это просто: никакой грамматики, никаких исключений, *даже таких, которые подтверждают правило*.

— И притом, — прибавлял он, — это очень музыкальный, красивый язык.

Решено было образовать среди нас кружок эсперантистов. Мы тоже, я и брат, принялись учить новый язык. Как живо помню, это было в канун Нового года. В нашей большой и просторной, но мало уютной («похожей на присутственное место», как острил Сергей Иванович) квартире «дымило»; печки испортились, и мы вынуждены были скрываться в крайней комнате, чем и воспользовались, как и вынужденным бездельем, чтобы «выучить новый язык». Он был выучен действительно молниеносно: через *три часа* после начала обучения я и брат уже говорили и писали по-эсперантски. Решено было немедленно отправить Сергею Ивановичу поздравление уже на новом языке.

Мы, впрочем, остыли к эсперанто очень быстро — так же скоро, как им овладели. Но упорный Танеев долго еще возился с эсперанто, изучал переводную литературу. К 30 января он принес мне и брату написанный им романс на слова Лермонтова в эсперантском переводе — «В минуту жизни трудную»⁶⁹. Это был «подарок» ко дню рождения моего брата, которому исполнилось пятнадцать лет.

Сергей Иванович написал несколько сочинений на эсперантские тексты — большая часть их не только не напечатаны, но и затерялись в его бумагах. Среди них я помню романс драматического, сум-

рачного характера для баса на слова «Вечерний звон» («Sonoriloj di vespero»), несколько хоров, и в том числе написанный им для нас — в ответ на наше «контрапунктическое послание» ко дню Пасхи — двенадцатиголосный бесконечный канон для трех хоров.

Первый хор пел: «Mi ricevis vian leteron» («Я получил ваше письмо»).

Второй — «Contrapunctoj viaj estas multe bonaj» («Контрапункты ваши очень хороши»).

Наконец, третий, на медленных, внушительных нотах: «Mi vin dankas» («Я вас благодарю»).

Сергей Иванович сам принес этот канон, сам играл его на рояле и пел за «третий хор», комически-мрачно выговаривая: «Mi vin dankas», — и был чрезвычайно доволен сам.

* * *

В летние месяцы Танеев обычно уезжал или к Масловым, в их имение Селище, где его принимали совершенно как родного и где он мог писать и отдыхать, — или к Толстым, в Ясную Поляну, где, по-видимому, он, по обстоятельствам «строая» толстовского дома, больше гулял и отдыхал, нежели писал. Реже он ездил путешествовать в Крым, на Кавказ, что он очень любил, но к чему был мало приспособлен по своей беспомощности: он нуждался в достаточно солидном сопровождении, чтобы около него был кто-то, способный за ним ухаживать и доставлять ему ту жизненную обстановку, тот, хотя и простой и незатейливый, но все-таки *комфорт*, без которого Сергей Иванович не представлял себе жизнь. Он не был, при всей своей скромности, тем, что называется «невзыскательным» человеком — напротив, у него был твердый «гигиенический и культурный» минимум комфорта, ниже которого он не соглашался и не мог спускаться.

Сестры Масловы были одними из его наиболее интимных друзей. Это были помещицы, знавшие все семейство Танеевых: это было, так сказать, фамильное знакомство. Некрасивые, уже пожилые старые девы — как все старые девы, бесконечно и бескорыстно преданные ему, — они играли при нем роль «постоянных жен-мироносиц», тогда как остальные женщины кругом него исполняли эту же функцию более или менее случайно и временами только. Я помню лучше всего младшую из них, Анну Ивановну, которая была более других привязана к Сергею Ивановичу и появлялась почти ежедневно на его горизонте. Она ни в какой степени не была прикосновенна к музыке, но музыка для нее была почти что синонимом Сергея Ивановича. В имении Масловых Танеев бывал с детства, и их

семья была для него в полном смысле *родной* семьей, заменяла ему свой дом и свой уют.

В этом имении Селище Сергей Иванович участвовал в «домашнем» издании юмористического журнала «Захолустье», в котором, как я уже говорил, писал статьи, стихи и эпиграммы под псевдонимами, данными ему сестрами Масловыми, их братом Ф. И. Масловым и другими соседями и участниками этого «селищевского» кружка. Сергей Иванович назывался Эхидоном Ивановичем и подписывался Ядови-тов и Невыносимов, смотря по обстоятельствам....

Круг одаренности Танеева явно не ограничивался музыкой. Нет никакого сомнения, что у Сергея Ивановича было и недурное дарование к живописи, которую он любил и понимал и где был таким же поклонником «академизма», как и в музыке. Литературным же языком он владел в том совершенстве, которое было типично для его среды — просвещенного «интеллигентного дворянства». Сергей Иванович любил писать стихи и умел их писать, твердо владел рифмой и размером и в нахождении рифм обнаруживал и изобретательность, и быструю находчивость. В его доме я встретил впервые поэтов-символистов — это были тогда начинавшие только Курсинский и В. Брюсов...

Помню, как-то раз я застал его с номером «Вопросов философии и психологии», читающего статью некоего Абрикосова. Не знаю, понравилась ему эта статья или не понравилась, но фамилия Абрикосова немедленно навела его на ассоциации «конфетного» порядка...⁷⁰ Оторвавшись от чтения, он, как помню, спросил Юшу Померанцева:

— Юшенька, как пишется: конфета или конфекта?

«Юшенька» немедленно отвечал, что «конфекта»...

— Ага! — сказал Сергей Иванович, внезапно принимая сияющий и радостно насмешливый вид. — Так вот что я сочинил по поводу Абрикосова.

И он продекламировал, смеясь:

Целый век ты
Пек конфекты.
Этим делом занимайся!
Философских же вопросов —
О, философ!
Абрикосов!
Не касайся!..

Федор Иванович Маслов, бывший тоже близким другом Сергея Ивановича, был председатель Судебной палаты — высокий и благо-

образный старик, тип деятеля освободительной эпохи, каковым он и являлся в действительности. Радикал и «красный», он, как и Танеев, ненавидел всякое правительство, жандармов и полицию и приветствовал всякое революционное проявление, в чем бы оно ни выразилось. Помню, как, получив известие об убийстве Сипягина⁷¹, Ф. И. Маслов от радости стал откалывать какие-то антраша по маленькой квартире Сергея Ивановича, прыгая и приседая и мотая своей седой бородой...

Сергей Иванович, как я уже говорил, был тоже «красный», но в его отношениях к политическим вопросам и событиям, несмотря на его вольнодумство и «радикализм», всегда была какая-то неуловимая осторожность. Он был слишком мало активным человеком в таком житейском деле, как политика, он боялся той великой грязи, в которую вся эта область была всегда погружена, и инстинктивно чувствовал эту грязь. При всем том он был человеком глубоко *штатским* и ненавидел военных, называя их иногда в моменты своего антимилиитаристического негодования «профессиональными убийцами», и я заметил, что среди его знакомых не было ни одного военного. Он не любил и высокопоставленных людей, и сам, принадлежа все-таки к аристократии, говорил многократно, что «у меня есть в Петербурге один родственник, который компрометирует меня своими высокими чинами»... Это был его дядя Александр Сергеевич Танеев, тоже композитор-любитель, который, однако, был и главноуправляющим Собственной Его Величества канцелярией, а известен преимущественно как отец той самой знаменитой Вырубовой, которая играла такую большую и, может быть, роковую роль в эпопее с Распутиным и в последних трагических событиях и днях русской монархии⁷².

Радикализм Танеева не исключал какого-то неуловимого скепсиса и к «революционным событиям». Я уже давно (еще в эпоху нашего «строгого стиля» и в начале последнего царствования) заметил этот странный «вдумчивый» скептицизм Танеева в политических вопросах. Может быть, его позиция внутренняя, его интимный мир был настроен скорее «по-толстовски», а не «по-интеллигентски», но видно было, что во многих деяниях, которые считались совершенно нормальными и естественными с точки зрения обычного «радикального интеллигента», Сергей Иванович не усматривал необходимой ему «внутренней логики».

Танеев всегда все свои политические мнения высказывал мимолетно, между прочим и не застаивался на этих вопросах, не «углублял» их. Но поиронизировать насчет «властей предержажщих» он всегда любил. Когда умер государь Александр III, в консерватории была назначена панихида. Сергей Иванович, между прочим, сообщил об этом нам на уроке:

- Завтра панихида по государе...
- По каком государе? — спросил кто-то из нас.
- Как по каком? — засмеялся Танеев, — конечно, не по «милости-вом государе», а по «*немилостивом*».

Он не любил «сытых», презирал миллионеров и богатое купечество, но одновременно отвращался с каким-то физическим чувством и от нищеты и сопутствующей ей грязи. *Моральный* стимул в нем боролся со стимулом эстетичности все время, и, по-видимому, в конечном счете он любил только то, что было *одновременно и морально и эстетично*. Моральный импульс в нем был очень силен и часто вступал в борьбу с его «эстетизмом», но видно, как было трудно ему бороться с тем, что для него по *ощущению* было неприятно и отвратительно...

Этот высокоморальный и изумительно *цельный* человек, по-своему, быть может, был, в сущности, большим *эгоистом*. Его жизнь сложилась так, что кругом него создавалась «сама собой» трогательная атмосфера участия и поддержки: невидимые руки несли его через неприятности реальной жизни, как-то поверх их, стараясь сами ступаться и доставить ему впечатление, что это все происходит «само собой». И Сергею Ивановичу почти не оставалось места быть добрым и проявлять свою доброту, потому что *к нему* все были очень уже добры и внимательны. Мне часто казалось, что в Сергее Ивановиче *моральный* стимул имел вообще примат, что *прежде всего* он спрашивал себя относительно моральности каждого своего поступка. Но мораль его была, как и все его существо, рационалистична и позитивна. Он совершенно не был склонен к той стихийной доброте ради самой доброты, которая так свойственна многим русским людям. «Униженные и оскорбленные» для него были моральной и социальной «проблемой», но не живым ощущением. Иногда мне казалось, что Сергей Иванович добр именно потому, что он считает *долгом* быть добрым по предписанию своей моральной идеи, но вовсе не из врожденного чувства доброты. Его доброта была логическим выводом из ряда силлогизмов, но, уже раз выведя ее, он ей следовал с той педантичной точностью, с какой исполнял все, в верности чего убедился раз.

По поводу этой «доброты» Танеева я вспоминаю маленький эпизод, который произошел с ним в Москве, как помню, в Афанасьевском переулке. Я шел с ним в один из тех ясных морозных снежных дней, когда Сергей Иванович всегда обуреваем был желанием «прогулки». Было довольно холодно. У стены одного из деревянных особнячков он вдруг заметил маленького мальчика, который, еле одетый в лохмотья, жался к стене. Я должен заметить, что я бы сам прошел мимо этого столь частого в Москве, избыливающей нищими, явления... Но Сергей Иванович остановился и с участием стал расспра-

шивать мальчика, одновременно с трудом сдерживая свое отвращение от его грязного вида. Все-таки он *снял со своей шеи теплый шарф* и обвязал им голову и плечи нищего и ушел, оставив, по-видимому, его в полном недоумении... Всю дорогу он был как будто смущен сам и молчал... Но меня поразило тогда в его участливом лице это смешанное выражение жалости и гадливости, когда он обвязывал его шею.

* * *

Летом 1895 года мы жили на даче, в Старом Кунцеве под Москвой, и Сергей Иванович к нам появлялся всегда неожиданно, «экспромтом», веселый и бодрый, в чесучевом костюме и широкой шляпе, нередко оставаясь ночевать на пару дней.

Танеев по-своему любил природу какой-то общей, живописной, не детализированной любовью. Как только Сергей Иванович приходил, немедленно он всех нас вытаскивал на прогулку, непременно пешком и непременно как можно дальше, чтобы было где «помаршировать». Вооруженный палкой, в своей широкой шляпе и светлом костюме, он имел вид помещика на прогулке.

Но мне уже и тогда казалось, что в его отношениях с природой момент «гигиенический» играет слишком большую, непропорциональную роль. Он любил быть среди лесов и лугов главным образом потому, что он видел и считал, что это *полезно* для здоровья, для пищеварения, для сердца и легких, что прогулки ликвидируют его тучность, от которой он так хотел избавиться и которая, тем не менее, с годами увеличивалась.

«Путешественник» он был плохой, «дорожный», как я его звал, потому что для него всегда было нежелательно свернуть с дорожки в лес или в поле, он боялся идти по сплошной траве или по кочкам, по глухому лесу без тропинок. Чтобы он был доволен, всегда необходимо было, чтобы «*путь был свободен*», и он, как локомотив, мог бы безошибочно и без риска споткнуться двигаться по этому пути в заданном, произвольном направлении. Мы так и говорили с братом: «установить» Сергея Ивановича на такое-то направление; и после такой установки он уже двигался, развивая подчас большую скорость и не останавливаясь. В этом было, бесспорно, что-то механическое и одновременно беспомощное, безынициативное... Он мог промаршировать по тропинкам и дорожкам до шести часов подряд...

В его приезде к нам в Кунцево, после нашего «контрапунктического сезона», он был особенно неуютим и особенно много ходил. Ходил всегда по своей манере — заложив руки с палкой назад и выпрямив

спину, глядя себе под ноги, с видом человека, свершающего серьезное и нужное дело. Сергей Иванович любил запахи лугов и лесов и с наслаждением втягивал в себя носом воздух...

— А вы знаете, Леленька, — сказал он, обращившись ко мне, — я теперь уже не прихожу в такой восторг от природы, как раньше...

В голосе его я услышал нотку печали.

— Раньше я просто с ума сходил, когда, например, сенокос или утром луг с цветами... А теперь я и хочу вызвать это чувство, и не могу... Просто потерял эту способность... Что-то случилось...

По-видимому, действительно с ним «что-то» происходило, какой-то медленный процесс утраты полноты ощущений, процесс, вызывавший в нем чувство глубокой скорби...

— Я как-то ссыхаюсь точно, — говорил он мне, — и это очень нехорошо. Вот что значит сорок лет. Это к старости, наверное...

Я и моя мать пытались его утешить как могли... Но Сергею Ивановичу, по-видимому, было всякий раз больно, когда он, приезжая за город и входя в контакт с природой, начинал опять всякий раз ощущать, что что-то изменилось и погасло в его отношениях с природой, что он не так уже чувствует, не так переживает то, что ранее он чувствовал стихийно и мощно...

Обычно Танеев привозил к нам свои нотные тетрадки для работы и, устав от прогулки, начинал «работать», вынеся столик на открытый воздух...

Сергей Иванович работал всегда без инструмента и требовал от своих учеников того же. Он считал, и небезосновательно, что привычка работать с инструментом, во-первых, связывает композитора, который становится беспомощным, лишенный инструмента; во-вторых, он считал, что импровизирование за инструментом никогда не приводит к композиции и всегда остается только «импровизированием»...

— Писать, писать надо, а не играть, — говорил он. — Когда вы импровизируете, вам только кажется, что вы занимаетесь музыкой, а на самом деле вы пустяками занимаетесь.

И Сергей Иванович, как я мог заметить, сам никогда не импровизировал⁷³ и не подходил даже к инструменту. Дома он работал у своей черной конторки, а когда приезжал к нам, любил писать на открытом воздухе.

С собою он привозил свою тетрадь и писал в ней, деловито усевшись за столик, своим отрывистым и энергическим, некрасивым почерком, очень нервным и нечетким. У него был такой принцип и прием: он сначала сочинял темы для сочинения, причем в большом количестве — «чтобы было из чего потом выбирать», как он объяснял.

Потом он на эти темы начинал писать всевозможные контрапунктические упражнения, прилаживая их друг к другу, прилаживал

к ним контрапункты, писал на них имитации и каноны, фуги — все это он называл «овладение материалом».

Когда таким образом он «овладевал материалом», тогда уже он принимался писать самое сочинение и обычно писал его уже уверенно, почти механически, и «в последние годы» — очень быстро.

В его приезд к нам в Кунцево, помню, он работал над сочинением C-dur'ного квартета. Вечером, после нашей прогулки, погода нахмурилась, пошел дождь, который к ночи усилился. Сергей Иванович, сначала работавший на воздухе, потом вынужден был перейти на нашу большую террасу и там писал до позднего часа под однообразный аккомпанемент дождя... Это тут — и наверное, под впечатлением дождя и ветра — родилось Скерцо из этого квартета с его мрачной, «завывающей» темой...

Вообще же я замечал, что Сергей Иванович был очень скрытен в своем творческом процессе. Он охотно сообщал внешние рецепты своего творчества — вроде, например, упомянутого «овладения материалом» (и не только говорил про это, но рекомендовал его всем), — но он никогда не любил показывать *незавершенное* сочинение. В этом отношении он был живая противоположность Скрябину, который всегда делился уже самым материалом, только что написанной темой — и очень часто показывал не только неоконченные сочинения, но и такие, которые так никогда и не были кончены. Танеев только тогда показывал сочинение, когда у него была готова хотя бы одна часть, но совершенно законченная и завершенная.

Тогда он показывал охотно, хотя и несколько застенчиво, что было особенно странно при его громадном авторитете. Он проигрывал сам, обычно довольно приблизительно, но всегда с увлечением и темпераментом, ища на клавиатуре звуков пальцами, еще не привыкшими играть произведение (результат сочинения «без фортепьяно»), и ежеминутно утыкаясь пристально глазами в ноты. Когда исполнялось сочинение вокальное, то Сергей Иванович сам подпевал вокальную партию сероватым и тусклым голосом, высоким тенором, вполголоса. По окончании он не любил ни восторгов, ни даже вообще «изложения впечатлений» — и наша ученическая аудитория обычно молчала с почтением. А Сергей Иванович вставал из-за инструмента и, как бы желая показать, что сеанс кончен и обсуждение «не допускается», говорил с каким-то неуклюжим поклоном к слушателям:

— *Вот-с!*

Но не допуская обсуждения со стороны учеников и слушателей, Танеев сам иногда комментировал свои сочинения, указывая на течение формы, на появление тем, чтобы легче было ориентироваться, вообще «объяснял» попутно свое сочинение. Иногда делал замечание и насчет стиля...

— Вот это на Моцарта похоже, — говорил он, играя свой новый квартет...

— А это — *Петр Ильич* уже! — сообщал он радостно...

«Моцарт» и «Петр Ильич» совмещались в одной части одного квартета, и Сергей Иванович, по-видимому, нимало не бывал недоволен таким сочетанием различных стилей. Равным образом никогда он не указывал на «оригинальность» чего бы то ни было, и вообще мне казалось, что этого качества — «оригинальности» — он вовсе и не ценил, и как-то боялся его.

Когда ему говорили, что «это похоже на Бетховена», он, смеясь, отвечал:

— Это-то и хорошо, что на хорошую музыку похоже. Плохо, когда *ни на что не похоже...*

А когда ему, в оправдание каких-нибудь своих промахов, ученики говорили, что «у Бетховена то же самое есть», Танеев нисколько не смущался и отвечал всегда:

— Так почему же вы берете у Бетховена то, что *плохое*? Вы лучше берите у него *хорошее*.

И он любил повторять, что музыка, в его представлении, разделяется вообще на *три сорта*: «музыка, которую приятно слушать, музыка, которую приятно играть, и музыка, которую приятно только сочинять».

— А слушать и играть *противно!* — добавлял он, в качестве пояснения.

Опера «Орестея», законченная и уже инструментованная, должна была быть, наконец, представлена на сцене Петербургского Мариинского театра. По-видимому, в хлопотах по постановке много помогли Сергею Ивановичу его петербургские друзья, в частности Н. А. Римский-Корсаков, но в особенности — его «родственник, компрометирующий его высокими чинами», — гофмейстер и главноуправляющий Его Величества канцелярией Александр Сергеевич Танеев. Сергей Иванович терпеть не мог обращаться с «протекциями», но, по-видимому, без этого постановка была совершенно неосуществима, а Сергей Иванович тогда считал, что «Орестея» есть главное дело его жизни. Как бы то ни было, но опера была принята, и Танеев должен был выехать в Петербург для переговоров о постановке, о репетициях, о декорациях и прочем, а также и для подписания контрактов и условия с дирекцией.

Неопытный и наивный в житейских делах, он, наверное, вовсе погиб бы во всех этих хлопотах, если бы за его дела не взялись опять «невидимые» и «видимые» дружеские руки. Как-то так действовал Сергей Иванович на всех, что за него *хотелось* все сделать, а его самого избавить от хлопот. Но Сергей Иванович был мало того, что на-

ивен и беспомощен, он бывал нередко и *труден* — с ним не так легко было сладить, особенно если что-нибудь порождало в нем его обычное и необычайно стойкое упрямство.

В деле постановки «Орестей» тоже случилась масса приключений подобного рода. Сергей Иванович прежде всего, со свойственным ему педантизмом и «дотошностью», пожелал познакомиться с текстом контракта, который он должен был подписать, взял его к себе для «изучения» на дом и, усвоив его содержание, выразил мнение, что там есть несколько статей, которые он решительно *отказывается* подписывать. В частности, он категорически отвергал право дирекции делать купюры по своему желанию.

— Что же это за право такое, — говорил он недовольным голосом, — это противоречит моему *праву композитора*.

И он отказался подписывать контракт. Тщетно уговаривали его друзья, доказывая ему, что *все* подписывали такие же контракты и что «не так страшен черт, как его малюют», что на практике все это делается по соглашению, но нельзя менять формы контракта казенного театра, выработанной и утвержденной высшими инстанциями, — Сергей Иванович был непреклонен:

— Как же я могу там что-то такое подписывать, что совершенно противоречит моему убеждению?

Ему объясняли, что, отказываясь от подписания этого договора, он лишается возможности получать танъемы с представления «Орестей», что составляло довольно крупную сумму.

Сергей Иванович не убеждался:

— Если я не буду иметь *права* получить деньги — это ничего. Но я не могу *давать права* другим делать гадости с моим сочинением и в этом удостоверять своей подпиской.

Так он и не подписал и лишился танъемы... Практически его протест и упрямство не имели никакого значения, потому что, хотя он и настоял на *отсутствии* купюр в первых представлениях, но в следующих, проходивших уже без присутствия автора, эти купюры были все-таки *сделаны*. Более того, последующие представления (опера шла всего шесть раз) проходили крайне небрежно, и, видимо, «начальство» сделало все возможное, чтобы поскорее развязаться с оперой «строптивного автора», тем более что опера *успеха не имела*.

Эту историю свою с контрактом и лишением танъемы сам Танеев оценивал совершенно иначе, чем все прочие. Встретившись уже потом с одним из московских музыкантов и рассказав ему о перипетиях его петербургских театральных мытарств и о «вероломстве» Дирекции театров, Сергей Иванович неожиданно закончил:

— Ну зато я им и *отомстил* же.

— А как же вы им отомстили, Сергей Иванович? — поинтересовался собеседник.

— А как же, я *отказался от ихних денег...* Вот как я отомстил.

По-видимому, он был искренне убежден, что это была действительно «страшная месть» для Дирекции...

Эта невероятная щепетильность и «доскональность» Танеева в делах, особенно касавшихся «подписания» чего-нибудь, очень для него типична. Сергей Иванович придавал особенное, торжественное значение всякой «подписанной им бумаге». Всегда ранее подписания он внимательно изучал, делал поправки и ни за что не подписывал, если что-нибудь было там не по нем. Помню, как в каком-то году (кажется, 1897) была всеобщая перепись. Сергей Иванович, наряду с иными, получил опросный лист для дачи сведений и подписи. В этом листе его внимание привлекла графа о том, «какого он вероисповедания»...

— Какой же я православный, когда я в Бога не верю? — говорил он, смеясь.

— Я и в церковь не хожу уже сколько лет, а если хожу, то только посмотреть... Я, собственно говоря, *еретик!* — говорил он с удовольствием.

И он хотел написать в анкете: «в Бога не верующий еретик»!

Ему стали объяснять, что это может грозить для него даже весьма неприятными последствиями.

— Но вы же по вашей метрике православный, — говорили ему, — вы и напишите, что вы православный.

— Вы хотите сказать, чтобы я написал, что я «*право славный*», — хохотал Сергей Иванович. — Так я в этом тоже совсем не убежден!

Наконец, после долгих размышлений Танеев нашел формулировку, ему нужную. Он написал:

«Крещен в *право славную веру*».

С. И. Танеев, как я уже говорил, был по натуре своей классиком и консерватором. Он наслаждался и преклонялся только перед старинной музыкой. Палестрина, Бах, Моцарт были его кумирами. Он любил, но, как мне всегда казалось, уже менее горячо и непосредственно, Бетховена, еще менее — романтиков, Шопена, Шумана; напротив, относился с восторгом к полуклассику Мендельсону и из русских авторов обожал Чайковского, что, быть может, было отчасти данью его *личных симпатий* к нему как своему учителю и музыкальному наставнику.

Он ненавидел Вагнера, Берлиоза, Листа и Мусоргского — тогда наиболее ярких новаторов.

Консервативный музыкальный мир тогдашней Москвы был вообще чрезвычайно далек от симпатий к Вагнеру, Листу, Мусоргскому.

Их мало или вовсе не знали и, так сказать, «заочно» не любили. И я, тогда пятнадцатилетний музыкант, не составлял исключения. В эту счастливую пору мои симпатии совершенно совпадали с симпатиями моего любимого профессора. И наши антипатии к Вагнеру были чрезвычайно сильны. У меня они воспитывались вообще моим представлением о том, что с Бетховена музыка уже в упадке, — и моим незнакомством с Вагнером. У Сергея Ивановича знакомства было также маловато, и главным поводом его ненависти к Вагнеру был огромный авторитет Петра Ильича Чайковского — убежденного «антивагнериста».

Раз я попал с Сергеем Ивановичем на концерт, в котором исполнялась прелюдия и «Смерть Изольды»... В публике был Иосиф Гофман — он одушевленно аплодировал, к неудовольствию Танеева, Вагнеру, и «Смерть Изольды» была повторена. Танеев был в ужасе, смешанном с недоумением...

— Ведь такая пакость! — говорил он страдальческим и жалобным голосом. — И ее еще раз прослушать пришлось! И как странно, Гофман, такой гениальный музыкант — и он увлекается... Вот был прав Петр Ильич, когда говорил, что у Вагнера пакостный *хроматизм!*

— Эта музыка мне напоминает всегда, — говорил Сергей Иванович, заранее хохоча своему сравнению, — как точно у человека *запор* и он не может свершить то, что ему нужно... Что-то беспозвоночное, без цели, *блуждание* какое-то, — повторял Танеев, всем своим голосом выражая отвращение.

Однажды, в один из зимних ранних вечеров, пришедший к нам Танеев застал меня одного.

— Пойдемте ко мне, Леленька! — сказал он. — Я достал партитуру «Гибели богов» Вагнера, — и он засмеялся при слове «Гибель богов», как будто самое название уже было комично.

— Пойдемте поиграть вместе... Очень любопытно, — продолжал он, — там музыкой яблоки изображаются, мечи и еще разные вещи. Сергей Иванович не переваривал идеи «лейтмотивов» у Вагнера.

И мы вместе с ним зашагали по вечерним улицам Москвы. Этот сеанс был чрезвычайно важен для нас обоих. Его результат был неожидан. Ведь, в сущности, я никогда ранее не проигрывал ни одной связной вещи Вагнера и всегда при слушании его имел какое-то «общее» предубеждение, почему и самые слушания бывали очень, очень редки. Мы сели за два фортепьяно: Сергей Иванович играл за оркестр по клавиру; я — голоса хора и солистов по партитуре, одна видимость которой привела меня в какое-то паническое состояние. Играли Пролог, причем пред исполнением Сергей Иванович в слегка иронической форме объяснил мне «сюжет»:

— Тут, значит, три норны — вроде парок такие старухи. Они поют разные вещи — ничего понять невозможно. Потом приходит Зигфрид с Брунгильдой, и солнце всходит....

Мы играли — и неожиданно, вопреки своей воле, я начинал чувствовать, что что-то со мной свершается. Быть может, этим трем «старухам норнам» суждено было меня наградить тем «поцелуем музыки», после которого на музыку устанавливается какой-то совершенно иной взгляд — она как бы расцветает и из «области» обращается в грандиозный «мир». Я вдруг внезапно почувствовал всю великую красоту этих совершенно новых, по сравнению со всем мною ранее слышанным, звуков...

Мы играли, причем я постепенно обращался, к собственному ужасу, в неопита-вагнерианца, и даже «солнце Моцарта» начало у меня меркнуть. Сергей Иванович играл тоже внимательно, с тем выражением напряжения и стремления вникнуть, которое у него было на лице всегда, когда пред ним появлялось нечто достойное внимания. Видно было, что шуточный тон, которым он начинал и приглашение мое (которое сводилось, в сущности, к желанию «поиздеваться» над Вагнером), и самый сеанс помимо его воли тоже превращался если и не в восторг, как у меня, то в чувство чего-то крайне интересного и любопытного, пред ним развертывающегося....

Когда мы кончили, Сергей Иванович сам увидел, что мне «понравилось»... Я и не думал скрывать от него своего глубокого впечатления. Танеев был поражен и даже как-то удручен...

— Да, это интересно! — сказал он, все еще стремясь поддержать свой иронический тон. — Тут вроде итальянской музыки есть.

И он сыграл тему Брунгильды с ее знаменитым «группетто».

— Только это так нестерпимо сложно, — говорил он. — Ведь я убежден, что сам Вагнер не мог бы сыграть наизусть двух страниц своей вещи. Это *противуестественная* сложность!

Но Сергей Иванович был серьезно затронут и заинтересован. С этого момента, с этой неудачной попытки «поиздеваться» над байрейтским мудрецом, которая стоила ему потери меня в качестве «единомышленника», он решил заняться изучением Вагнера и устроить у себя несколько собраний, чтобы ознакомиться с его крупнейшими сочинениями и ознакомить и своих учеников, и ряд московских музыкантов.

Эти «ассамблеи» начались очень скоро после этого памятного сеанса с «норнами». У меня от них осталось одно из наиболее ярких и симпатичных воспоминаний. Собиралась тут вся «головка» музыкального мира: Конюс, Игумнов, Скрябин, Рахманинов, Катуар, Гольденвейзер, ученики Сергея Ивановича, к этому времени попол-

нившиеся двумя новыми фигурами — Жиляевым и Метцлем... Мы проигрывали сочинения Вагнера, а напоследок, после праведных трудов, бывали угощаемы изумительным пирогом с капустой изделия Пелагеи Васильевны и ее же изготовления хлебным квасом... Вина же трезвый Сергей Иванович не признавал ни в каких жизненных обстоятельствах...

Помню я, первый сеанс был посвящен «Тристану». Среди присутствующих были некоторые подвинутые дальше меня и Сергея Ивановича в «вагнеризме», но вагнеристов было очень мало — всего два: я — неофит и Г. Л. Катуар, старый вагнерианец уже; прочие держали мрачный нейтралитет, который меня уже раздражал. Играл Сергей Иванович с одним из «пианистов», присутствовавших на «ассамблее», по очереди. С. Рахманинов, как помню, сидел в углу комнаты в качалке и смотрел в огромную партитуру, изредка подавая оттуда мрачные реплики:

— Остается еще 1500 страниц...

Когда все было кончено, Танеев встал, тяжело отдуваясь... Катуар, единственный из всех, горячо восторгался и еще во время исполнения даже внешним образом «переживал» слышимое; Сергей Иванович был все еще непоколебим в своем «антивагнеризме». Он опять вспомнил про Петра Ильича и про «пакостный хроматизм», достал немецкую книгу с карикатурами на Вагнера и всем ее показывал... Страсти и споры разгорались, но скоро появилась в дверях другой комнаты, которая обратилась на этот вечер в столовую, качающаяся фигура Пелагеи Васильевны, которая прекратила все прения заявлением:

— Пожалуйста-с пирог кушать-с.

И за пирогом невиданных размеров и за квасом прения приняли уже более мирный характер, платформа для согласия вагнеристов и антивагнеристов была найдена.

После «Тристана», который занял два сеанса, приступлено было к «Мейстерзингерам», потом — к «Гибели богов». Вагнер с трудом проник в сознание «головки» московских музыкантов. Слишком сильны были рубинштейновские традиции, слишком велик авторитет «не признававшего» Вагнера Чайковского, наконец, быть может, было что-то и в самом Вагнере действительно такое, что как-то *претило* тогдашнему музыкальному московскому сознанию. Одним словом, мое впечатление было такое, что и после сеансов соотношение «вагнеристических» и «антивагнеристических» сил не изменилось. Но у С. И. Танеева появились некоторые «любимые отрывки» из Вагнера, в которых он уже усматривал музыку. К числу этих отрывков принадлежало знаменитое «Прощание Вотана» и «Чары огня». В своем неофитическом вагнерианском порыве я переложил для *двух фортепиано* этот отрывок и играл его с братом. Сергей Иванович

слушал, и его лицо было уже теперь такое, каким оно бывало в минуты высокого наслаждения, сосредоточенное и внимательное. И по окончании сеанса он сказал:

— Это *все-таки* замечательная музыка!

«Пакостный хроматизм», однако, не давал ему покоя. Во время одной из последних вагнеровских «ассамблей» Сергей Иванович начал с одушевлением говорить о том, что сюжетика Вагнера туманна и непонятна....

— Ничего не поймешь, — говорил он жалобно. — И музыка Бог знает как сложна, и в сюжете не разберешься... Притом они все какие-то у него скучные — и Вотан, и Зигфрид, и Тристан... Вот непременно надо сыграть оперу «Христос» покойного Антона Григорьевича (Рубинштейна) — это должно быть *очень хорошо!*

Убеждение Сергея Ивановича в достоинствах «Христа» Рубинштейна основывалось главным образом на том, что «Елизавета Андреевна (Лавровская — тогда известная певица и профессор консерватории) слушала это в Германии, и она даже *плакала*».

И вот, очередной сеанс был особенный: Вагнер был снят с репертуара и заменен Рубинштейном. Те же фигуры играли, те же слушали... Уже с первых тактов — несмотря на пламенную речь о простоте этой музыки, в противоположность вагнеровскому «пакостному хроматизму» и «беспочвенности», произнесенную самим Танеевым, — стало очевидно, что присутствующие, хотя и равнодушные к Вагнеру, не солидарны с «Елизаветой Андреевной», и ее слезы не заразили аудитории. Бледная, бедная, до необычайности тусклая музыка длилась нескончаемо. Вагнеристы, то есть я и Катуар, уже откровенно выражали свое негодование, и только уважение пред Сергеем Ивановичем не облекло это в категорические формы. Но и остальные тихо тосковали... Когда дело дошло до «искушения Христа дьяволом в пустыне», и реплики дьявола на фоне параллельных, необычайно серых уменьшенных септаккордов чередовались со скучнейшими речитативами Христа, Катуар не выдержал и не заговорил, а *завопил*:

— Сергей Иванович! *Вот где пакостный-то хроматизм!!!*

Но Сергей Иванович уже и сам был далеко не «убежден» в том, что предложенный им «Христос» может быть противоядием для вагнеризма... Он посмеивался «в бороду», продолжая играть и чувствуя справедливость всеобщего подавленно-тоскливого состояния. И вот, когда он «на минуту» вышел из кабинета, произошла революция: все запротестовали совершенно решительно, и возвратившийся Танеев встретился с «народным бунтом» — играть и слушать далее не хотели...

— Да, в самом деле это что-то не очень хорошо, — вынужден был согласиться Сергей Иванович, всегда находивший в себе достаточно объективности.

Сеанс был прерван — и в награду на этот раз обычный «пирог» *ранее* увенчал наши старания.

* * *

Моя «измена» — в смысле перехода в лагерь сторонников «новой музыки» — по-видимому, потрясла Сергея Ивановича. Тем более что я в его представлении был одним из надежнейших его учеников. Незадолго до того, как «три норны» изменили мое музыкальное мировоззрение, я как раз написал для него адажио в стиле Моцарта, «до неотличимости» похожее на моцартовский стиль, и Сергей Иванович был в таком восторге, что признал его «гениальным». Я протестовал и говорил ему, что это же «подделка» и что это слишком похоже на Моцарта. Но он парировал мои утверждения своим обычным замечанием в этих случаях:

— Это и хорошо, что на Моцарта, то есть на *хорошую музыку*, похоже! Плохо было бы, если бы *ни на что не было похоже*.

В следующий раз, однако, я ему принес уже «что-то под Вагнера». Сергей Иванович заметил и, по-видимому, огорчился.

— Что же, и вы заразились? — спросил он печально... — Теперь все стали *так* писать, — прибавил он, и видно было, что *тот* способ писания, «под Моцарта», он считал искусством бесконечно более чистым и ценным, чем то, как «все» пишут...

Мне было жалко Сергея Ивановича, и жалко, что своим «обращением» я, видимо, разрушал какие-то его на мне базировавшиеся надежды... Я чувствовал, что разочаровываю своего наставника... Но что было делать? Я дольше всех его учеников был верен самому строгому консерватизму, и быть может именно от этого и мое «обращение» протекло в более бурных и радикальных формах...

Но, как я уже говорил, Сергею Ивановичу вообще *не повезло* в его педагогии. Его *идея*, его мечта создать какую-то школу своего ученичества, в которой его метод и сущность его учения стали бы традицией, все время разбивалась. Более даровитые ученики редко даже выдерживали искус его трудной науки, и все рано или поздно с ним расходились, не как с человеком — к Сергею Ивановичу как к таковому они продолжали всегда питать глубочайшее уважение и любовь, — но художественные пути расходились, и расходились вкусы... Сергей Иванович был в своей природе необычайно *скромен*. Он, как я еще давно, еще мальчиком заметил, не имел никогда «вида» *авторитета*, хотя уже давно был таковым. Свои мнения он говорил только как «свои мнения», но не как истины. Когда мы, ученики, подрастали, становились юношами и независимыми

музыкантами, все чаще приходилось мне слышать от него не только не «категорическое» суждение, а как бы даже вопрос — наш учитель, на которого мы привыкли смотреть с таким уважением, спрашивал нашего мнения... Это было особенно часто тогда, когда сам Сергей Иванович чувствовал, что имеет дело с непонятным ему музыкальным явлением, когда он начинал понимать, что он как бы *отстает* от какого-то «общего понимания» — и, по-видимому, ему было это больно и он становился наивен и растерян... Так было и с Вагнером.

Он стал чаще говорить о Вагнере, нередко спрашивал у меня мнения, как бы желая проверить свое собственное. Свои мнения стал чаще говорить в форме вопросов... Ранее у него был свой, отграниченный музыкальный мир явлений, в котором он чувствовал себя как дома. Тот, «иной» мир просто не существовал: вся «новая музыка» была заведомой ересью, о которой не стоило говорить...

Но чем больше он видел, что его ученики, которых он никогда не мог упрекнуть в «немузыкальности», ибо сам же выбирал их как наиболее музыкальных, один за другим *постигали* этот мир и отходили от него и от его правоверного мировоззрения, он задумывался над этим, как человек глубочайшим образом объективный и наблюдательный... Он стал изучать не только Вагнера, но и иных композиторов, доходивших до московского музыкального сознания: Ребикова, вождя русских «модернистов», — внимательно прислушивался к творчеству молодых авторов, стал очень тщательно просматривать Римского-Корсакова и Глазунова, наконец, даже иностранных авторов — Венсана д'Энди и Рихарда Штрауса. Все, что свершалось в Европе, ему казалось отвратительным. Со смехом и недоумением он говорил о «квартирных гармониях», которые изобрел тогда только что появившийся Эрик Сати, рассказывал, что какой-то композитор пишет красными чернилами на черной бумаге... Все вызывало его отвращение:

— Шарлатанство какое-то! — говорил он. — Что за *дрянь* стали писать? Грязь, грязь и грязь!..

Видно было, что цельный и светлый мир, в котором он жил, словно дал какую-то трещину, и он с испугом и волнением смотрел, как она все расширяется и как один за другим отходят от него «верные»...

С Вагнером в то время у него так и не образовалось контакта. Он не уверовал в него, он остался при мнении, что это музыка упадочная, начало великого конца. Только значительно позднее, уже в 1906–7 году, я, пришедши к нему, увидел у него маленькие партитуры «Парсифаля» и его самого за их изучением...

— Что же это вы, Сергей Иванович, — сказал я ему, — и вы тоже заразились?

Сергей Иванович посмотрел на меня просто и ласково:

— А знаете, — сказал он не без удовольствия, — оказывается, отличная музыка. И как хорошо сделана, все так тщательно, никакой грязи...

Но ему не суждено было быть на «уровне века». В то время Вагнер был уже «аксиомой» и мало кто против него возражал. Пришли новые птицы и прозвучали новые песни: Скрябин и Дебюсси появились на горизонте. И опять Сергей Иванович, как всегда медлительный и тщательный, с трудом и упорно постигающий и не верящий, пока не почувствует действительно, оказался «в отсталых».

Я сказал, что Танеев был несчастлив в педагогических своих трудах. Он нежно любил своих учеников, он стремился дать им максимум того, что они могли воспринять. Но странное дело: так мало из его ближайших учеников вышло композиторов. Ведь такие лица, как Скрябин, как Рахманинов, в сущности не были учениками Сергея Ивановича — они только имели с ним некоторое «соприкосновение», пользовались его советами и редко их слушались... Скрябин не окончил консерватории по композиции, та же судьба постигла и Метнера, который хотел учиться у Сергея Ивановича, но сбежал от него, потрясенный математичностью его теорий... Из нашей «плеяды» действительных учеников Танеева — тех, кому он преподавал все тонкости своей науки, только я стал композитором, которого сочинения печатались и исполнялись. Померанцев вскоре бросил композицию и отдался дирижерству. Метцль тоже покинул эту карьеру, из Коли Жилиева ничего не вышло⁷⁴. Мой брат стал органистом, но не выработался в композитора. Мне казалось иногда, что Сергей Иванович, кроме всего прочего, не имел ясного и точного критерия, когда он выбирал своих учеников. Акустическая музыкальность — абсолютный слух — и умение схватить элементы его контрапунктического обучения заслоняли в нем подлинное ощущение композиторского дарования. Он принимал за будущих композиторов просто людей музыкальных, с хорошим или очень хорошим слухом и со «смекалкой», и пропускал мимо внимания действительные дарования в области творчества. Помню, как он носился одно время со слепым композитором Беляевым, потом с неким Зубановым, из которого тоже ничего не вышло. Когда на нашем с Сергеем Ивановичем горизонте появился Коля Жилиев, тогда невзрачный, тщедушный и болезненный мальчик с дегенеративным типом лица, Танеев не обинуясь провозгласил его за гения.

— Вот маленький музыкальный гений — Коля Жилиев, — так он представил его нам в первый раз.

Музыкальный «гений» прекрасно писал контрапункты и мастерски их усваивал, но когда дело дошло до композиции, то у него не ока-

залось *никакого* дарования, не только что гениального, но просто сколько-нибудь сносного. Для «маленького» гения, ставшего об ту пору уже взрослым юношей, это была трагедия, ибо он сам уже успел уверовать в свою собственную гениальность. А он еще был к тому же психически неуравновешенным человеком. И в результате между бескорыстным и честным учителем и не оправдавшим ожиданий учеником установились какие-то странные, наполовину враждебные отношения...

* * *

Мои занятия с Танеевым, достигшие наивысшего «напряжения» в 1894–1897 годах, потом стали менее частыми. Менее частыми стали и наши общения, посещения мною Танеева и, обратно, посещения Танеевым нашего дома. Уже не бывало так, как ранее, чтобы Сергей Иванович приходил к нам по два раза на дню. Причины этого были чисто внешние: я готовился к экзамену в университет. Занятия музыкой пришлось сильно сократить, ибо надо было напирать на занятия гимназического курса... Потом были экзамены, потом университет со всей новизной его впечатлений. Я был математиком, работы было много, и я все время, как и позднее еще, не знал достоверно: кто же я такой по призванию — ученый или композитор? Пока университет, силой своих научных впечатлений, выдавил из меня на второй план музыкальные настроения — к великому огорчению Танеева, который боялся, что я окончательно «уйду» из музыки... Но и самая музыкальная сфера уже отдаляла меня от Сергея Ивановича: я продолжал быть «вагнеристом» и уже искал новых путей в музыке. В Танееве я не находил сочувствия и даже наоборот — часто довольно категорическое выражение несочувствия. Я начинал избегать с ним говорить о том, что для меня в музыкальной сфере в то время составляло самое ценное... Была и еще причина, самая важная: ведь курс был, в сущности, уже окончен.

Но наши внешние, наружные отношения были все такими же близкими и дружными. Сергей Иванович стал в эту пору часто выезжать из города в поисках уединения для творчества. Творчество все более и более привлекало его внимание. Он писал преимущественно камерную музыку, тренировался в «квартетном стиле», который считал самым трудным и ответственным. Его прежний тип жизни, несколько открытый и наполненный занятиями с учениками, его, по видимому, не удовлетворял; он искал большего уединения и замкнутости. Сергей Иванович стал сокращать свои уроки в консерватории, стал больше времени отдавать творчеству и ввел некоторые «новости»

в своем обиходе — большую строгость: к нему уже нельзя было придти, как ранее, когда угодно — он занимался много и не любил, чтобы ему мешали. Я полагаю, что издание его сочинений, которое к этому времени уже определилось, вообще его растущее признание как композитора ободрили его в творчестве, и он теперь только и думал, чтобы отдать ему максимум времени. Для своих творческих уединений он выбрал монастырский скит около Сергиево-Троицкой лавры и уезжал туда на праздники, вообще на всякие возможные каникулы недели на две, на три, иногда даже на отдельные дни.

Появление Сергея Ивановича с его забавным и чудаковатым видом в тихом провинциальном монастырском скиту-гостинице произвело смятение и переполох, который доставил ему массу удовольствия.

Странный посетитель скита, расположившийся в номере и, видимо, совершенно не интересовавшийся тем, чем обычно интересуются посетители «скитов» — то есть церковными службами и «достопримечательностями», — сам стал объектом интереса монахов. Его будили сначала каждый день рано утром. Приходил монастырский служка и тихо спрашивал его:

— К ранней обедне будете?

— Нет, не буду! — отвечал ему твердый и категорический голос Сергея Ивановича.

Часов в 9 утра его вновь тревожили вопросом:

— Пойдете к обедне, что ли?

— Нет! — так же твердо и кратко отвечивал Танеев, которого это начинало забавлять.

Монахи и настоятель недоумевали, что за странный человек появился в скиту, который в церковь не хочет ходить, гулять не гуляет, древностей не рассматривает. Дней пять они его упорно будили ко всем службам, потом, убедившись, что, наверное, «атеист», решили послать к нему соглядатаев, чтобы разузнать, что за человек такой.

Сергей Иванович очень любил рассказывать этот эпизод, закончившийся его неожиданной дружбой с настоятелем, отцом Юлием.

«Приходит ко мне служка, — рассказывал Сергей Иванович, — и говорит:

— Ты кто же такой будешь?

Я ему говорю:

— Я — музыкант...

— Значит, для церковного пения приехал сюда?

— Нет, — говорю, — я музыку сам сочиняю.

Это, очевидно, было выше его разума».

Загадочность нового гостя не разъяснялась... Наконец сам настоятель, отец Юлий, пришел к нему познакомиться. Сергей Иванович так передавал его разговор:

- Вы из Москвы будете? — спрашивает.
- Да, — говорю, — из Москвы.
- А что, вы там *Тину*-то смотрели?
- Какою тину? — спрашиваю, удивленный.
- А как же, знаменитая такая, в Москву к вам приехала, Тина называется....

Тут я догадался, что это он про Тину ди Лоренца (это была знаменитая артистка и красавица, которая гастролировала тогда в Москве).

- Нет, — говорю, — *никакой тины* не смотрел.
- А разве нет интереса к тому?
- Ни малейшего.
- Гм. А вы, значит, музыку сочиняете?
- Да, сочиняю музыку.
- Стало быть, вроде как писатель вы?
- *Вроде* как писатель.
- А я вот очень люблю *романы* читать, — сказал отец Юлий с ударением на *о*.

— А какие же вы «романы» читаете? — поинтересовался Сергей Иванович, тоже с тем же акцентом.

— А которые в «Московском листке» печатают....

В этом месте рассказа Сергей Иванович уже не выдерживал и раздражался своим икающим хохотом....

— Вот что, я вам дам прочитать очень интересный «роман», — предложил Танеев своему собеседнику. И он дал ему... «Крейцерову сонату» Толстого.

— Это для вас будет очень подходящее и *душеспасительное* чтение! — прибавил он с тихой иронией.

В следующий приезд отец Юлий вернул «Крейцерову сонату» и сказал:

— Это чрезвычайно *поучительно*, но *непристойно*....

Сергей Иванович был на вершине торжества и радости, хохотал и всем рассказывал все это по многу раз. Постепенно, однако, в скиту привыкли к странному пансионеру и оставили его в покое, убедились, что он в церковь все равно не ходит, но и никому не мешает. И скит стал для Сергея Ивановича вроде как постоянным местом отдохновения и работы вдали от шума и городской суеты.

В 1898 году Сергей Иванович имел крупные неприятности в консерватории. В. И. Сафонов, директор консерватории, которого сам Танеев когда-то рекомендовал для этого поста, — прекрасный музы-

кант и первоклассный администратор, но человек грубый и самодурный, и притом с замашками «самодержца» — повздорил с профессором Конюсом из-за количества уроков последнего. Я уже не помню, в чем заключалось их несогласие, но это не так важно. Важно то, что Сафонова обвинили по этому поводу в самоуправстве, и вся консерватория раскололась на два лагеря: за Конюса и за Сафонова. С. И. Танеев, как человек с повышенным моральным чувством и всегда инстинктивно становившийся на сторону *слабого*, заступился за Конюса... Он стал писать резкие заметки против Сафонова и узурпации им прав художественного совета консерватории. Он открыто обвинял Сафонова в нарушении консерваторского устава и со свойственной ему «дотошностью» донимал его всевозможными юридическими построениями⁷⁵.

Сафонов и его единомышленники, которых нашлось довольно много среди консерваторского педагогического персонала, отвечали тоже в прессе. Писались протесты, коллективные заявления с «заступничеством» за Сафонова. Поднялась невероятная каша, весь музыкальный мир Москвы разделился на «сторонников» Сафонова и Танеева, причем в пылу этой борьбы скоро все забыли про первоначального виновника конфликта — проф. Г. Конюса, и весь интерес сосредоточился на дуэли между Сергеем Ивановичем и Сафоновым.

В этом поединке Сафонов в представлении москвичей олицетворял идею власти — он был представителем «самодержавного», авторитарического уклада, и в нем видели узурпатора власти и самодура. Танеев же был окружен ореолом борьбы за право и свободу, за самоуправление и автономию консерватории. Сафонов был человек прямой, грубый и вспыльчивый, но «отходчивый», он свирепел быстро и бывал способен к самым диким выходкам тогда, но потом он довольно быстро успокаивался и добрел. Но его нрав был действительно в высокой мере самодурен и властен, и он не выносил противоречия. Танеев же был, напротив, последователен и систематичен. Он изводил противника «тихой сапой», он подкапывался со своими юридическими «закавыками» — и ни на минуту не терял своей тихой ядовитости. Он копался с усердием в консерваторских уставах, советовался с московскими юристами и неустанно донимал Сафонова на всех заседаниях художественного совета и почти каждый день в прессе. Он выпустил даже специальные брошюры с изложением событий, вообще вел себя совершенно как заправский «лидер оппозиции»...⁷⁶ Но как это ни странно, в среде профессоров консерватории его «либерализм» встретил сравнительно мало поддержки. Большинство держалось нейтрально, не желая «ввязываться», а некоторая часть решительно заступилась за Сафонова. Только «молодежь», то есть ученики консерватории, всегда любившие «выступ-

ления», воспользовались этим инцидентом, чтобы устроить Сафонову грандиозную демонстрацию протеста в день его очередного выступления во главе оркестра Музыкального общества.

Эта демонстрация, на которой мне пришлось случайно быть, была внушительна. Более получаса весь огромный зал верещал, свистел, шипел, кричал на фоне жидких аплодисментов кучки сафоновских сторонников (среди которых был, между прочим, А. Скрябин) и некоторых лиц консервативных мнений, которые вообще считали подобные демонстрации «неприличием». Сафонов, бледный как полотно, нашел в себе все-таки достаточно мужества, чтобы «выдержать» эту демонстрацию⁷⁷. Сергей Иванович наслаждался и хохотал, говоря: «Поделом ему, так ему и надо!»

После этой демонстрации, виновником которой Сафонов считал Танеева, между ними установились скрыто враждебные, напряженные отношения, которые нередко прорывались со стороны невыдержанного и вспыльчивого Сафонова в форме прямых грубостей. Сергей Иванович же был, как всегда, мягок и ядовито ироничен, но при этих схватках лицо его становилось сердитое и красное и сардоническая улыбка схватывала губы. Ему было не в привычку иметь «врагов»: до тех пор у него были вокруг одни друзья, и это ощущение ему было внове и даже, по-видимому, не лишено интересности. Но Сергею Ивановичу было тяжело то, что в итоге вся эта история ни к чему хорошему не привела. Только рассорились прежде дружные люди, и в консерваторских кругах появилась трещина, которой ранее не было.....

Скрытая борьба и оппозиция Танеева длилась с этой поры целых восемь лет. За ним сохранилось место «лидера оппозиции» в художественном совете, и бедный Сафонов на всяком заседании с волнением ждал очередных ядовитостей от тихого и иронического Танеева. Разрешилась вся эта история совершенно неожиданно, уже много позднее, в годы «первой революции», в тревожный 1905 год, когда консерватория, как и вся Россия, была объята желанием реформы и переустройства. Лозунги консерваторской автономии и протеста против «диктатуры» Сафонова стали модными лозунгами и требованиями дня. Популярность Сергея Ивановича стала возрастать, особенно среди учащихся консерватории. Увлеченные общим течением тех дней, учащиеся-консерваторцы объявили «забастовку» и восстали против Сафонова как олицетворения самодержавия и бюрократизма. На огромном митинге в Большом зале, созданном руками того же самого Сафонова, ученики призывали к «свержению» «тирана» и даже к нанесению ему физического оскорбления... Сафонов на этот раз «сдрейфил», перепугался, весь его запас нервной силы и энергии в виду этих событий исчез. Я помню его фигуру, когда, бледный

и трясущийся, он стоял перед разъяренной толпой учеников, потевший перед ними всякий авторитет и старавшийся только ускользнуть в «недосягаемую область» — за дверь кабинета...

На очередном заседании совета Сафонов решил подать в отставку. Верный своему «автократизму», он, хотя и уже перепуганный и лишившийся всякого обаяния власти, решил *назначить* себе премника, которым был М. М. Ипполитов-Иванов. И уже когда весь художественный совет готов был безмолвно согласиться на это, тем более что личность М. М. Ипполитова-Иванова ни в ком не вызывала протестов, как раздался ядовитый и тихий голос Танеева:

— Василий Ильич, *опять* ты поступаешь вопреки уставу.

Может быть, нервы всех были напряжены до крайности, а у Сафонова — в особенности, после его сцены с учащимися и ежеминутной боязни оскорбления, но тут произошла довольно грубая и безобразная сцена. Сафонов разъярился, и вышло так, что, крича и разговаривая, он как-то постепенно *вытеснял* отступавшего перед ним Сергея Ивановича, продолжавшего говорить ему наиболее ядовитые вещи, вытеснял его к двери кабинета и наконец вроде как форменным образом выпроводил его...⁷⁸

После этого заседания Сергей Иванович тоже подал в отставку. Два врага покинули одновременно консерваторию, которой оба отдали столько энергии, силы, педагогического и административного увлечения.

Танеев после этого *окончательно* ушел в личную жизнь и в творчество. Он заканчивал тогда свою большую работу «Контрапункт строгого письма». Он много работал над сочинением новых камерных и вокальных вещей. В это время наше прохождение «курса» с ним было уже закончено, и я только приходил к нему советоваться о музыкальных делах, которых в эту пору было как раз очень мало — университетские занятия, математика и физика отвлекли меня надолго от музыки, я сдавал магистрантский экзамен и серьезно думал в то время посвятить себя научной, университетской карьере... Мои мнения давно уже не совпадали с мнениями Сергея Ивановича, и вкусы наши сильно расходились.

Для Сергея Ивановича, малообеспеченного и вдобавок *не бравшего* деньги за уроки, уход из консерватории был экономически труден и носил известный характер вынужденного героизма. Консерватория была единственным местом, которое давало ему что-то систематическое и реальное. Но Танеев, принципиальный во всем и везде, раз решил, что ему в консерватории *быть нельзя*, уже не мог поступиться ничем⁷⁹. С этого момента начинается новый и последний период жизни С. И. Танеева, отмеченный новыми красками — печатью еще большей уединенности, некоторым изменением его обычного

окружения и постепенным удалением вообще от *главного* течения московского «музыкального мира», которое он ранее сам возглавлял. Он становился настоящим отшельником, оторванный не только от текущей, будничной жизни, но даже, в значительной мере, и от музыкального окружения.

Я в эти годы видался с ним спорадически и, в общем, редко. Сергей Иванович уже был *не тот*, что раньше. Правда, ядовитость его и шутовская колкость ума оставались, но физически он обрюзг и изменился. Его раньше густая, окладистая, красивая помещичья борода сверкнула первой сединой, на голове волосы стали сильно редеть (они уже давно начинали редеть). Он стал еще более тучен и неповоротлив, его «падения» при ходьбе и вывихи и ушибы ног стали все чаще...

В его облике я стал замечать какую-то ранее не замечавшуюся мною *болезненность*. Он страдал одышкой и стал ходить медленнее, но в своем неизменном стареньком пальто и с шарфом на шее, придававшим ему вид какого-то «революционера». У него уже тогда начиналась сведшая его потом в могилу болезнь — закупорка вен, и припадки сердца становились все чаще...

Но дух его был все так же бодр и ум так же меток и здрав. Впрочем, нельзя отрицать того, что и в психике Сергея Ивановича в этот последний период происходили какие-то перемещения и изменения. Он стал раздражительнее и нервнее, его ирония утратила свой былой наивный и «всепрощающий» облик; в его шутках чувствовалась желчь, а в мнениях — осуждение. Он уже не был таким безудержным, абсолютным «рационалистом», как бывало. Он признавался, что его тянет к чему-то таинственному и мистическому... Любопытно, что в эти годы он стал писать романы на «символические» тексты и стал даже ходить в церкви — правда, пока чисто из эстетических соображений: Сергей Иванович, по его собственным словам, любил *колорит* православного *старого* храма, *черные* лики икон, блеск лампад, мерцание свеч в золоте риз... В то же время он задумал свое последнее большое сочинение — кантату на слова Хомякова, в которых мистика и религиозность были уже очевидны...

Сергей Иванович переменял в это время квартиру, в третий и последний раз. Его вторая квартира его не удовлетворяла более. Хозяин набавил ему, что Сергею Ивановичу было особенно неприятно ввиду его «финансового кризиса», и вдобавок еще завел внизу фортепиано, что уже совершенно не устраивало Танеева, который требовал абсолютной тишины... И он принялся искать квартиру.

Уже многих не было из той обычной его сферы, которая его ранее окружала. Одни отошли, как мой брат и я, увлеченные иными родами деятельности, другие хотя оставались в сфере музыки, но были

заняты и мало навещали Танеева. Многие умерли: умер старый Смоленский, Аренский, Ф. И. Маслов, сестры его — главные «жены-мироносицы»; напротив, появились новые лица и в музыке зазвучали новые песни. Сергей Иванович продолжал еще быть музыкальным центром, но главным образом для консервативной или даже реакционной эстетически музыкальной Москвы. Теперь появились Евг. Гунст, который организовал в Москве Общество камерной музыки, Гречанинов, Булычев — фанатик старой музыки, создавший Симфоническую капеллу, Юлий Дмитриевич Энгель — музыкальный критик «Русских ведомостей», певец Н. Райский, Розенов и другие. Антураж Сергея Ивановича заметно переменялся и не покрывал всего музыкального мира.

Новая квартира была в Гагаринском переулке⁸⁰ и вполне удовлетворяла строгим требованиям Танеева: она была «без удобств», с водовозом, без канализации и даже с каким-то дореформенным косматым барбосом на большом и тихом, травкой поросшем провинциальном дворе. Но зато эта квартира была «полным особняком» и имела два хода. Комнатки были маленькие-премаленькие, меньше, чем раньше, но их было больше, и рояль Сергея Ивановича занимала отдельную комнату, которую всю и заполняла...

Та же Пелагея Васильевна, но, как и ее барин, сильно одряхлевшая и постаревшая, уже не полная, а старчески обвислая и почти уже не ходившая, а как-то «переставлявшаяся», продолжала его опекать и заботиться о его жизни. Но она уже болела часто, и видно было, что ей протянуть не долго. В этой квартире, и довольно скоро после переезда в нее, она и скончалась...⁸¹

Сергей Иванович тут стал более замкнут, более «недоступен». Он уже не мог (может быть, просто по соображениям чисто материальным) быть так гостеприимен и так отдавать каждому свое время. Он много писал, и теперь его «писания» были уже заработком. Скромный и застенчивый Танеев был чрезвычайно польщен и удивлен, когда ему заплатили за его сочинения первые «гонорары»; еще более он был удивлен, когда ему предложили свершить концертную поездку сначала по русской провинции, а потом и за границей и заплатили ему за это весьма скромную, но для Сергея Ивановича совершенно непривычную сумму.

— Это очень хорошо! — говорил он, смеясь. — И за границу свезли, и еще денег двести рублей заплатили.

В связи с этими «ангажементами», которые, в свою очередь, появились из-за того, что у Танеева денег стало не так-то чтобы уж очень достаточно, он вновь, после большого перерыва, занялся как следует фортепианной техникой, стал много работать и играть и часто не мог никого принимать, будучи занят «фортепиано».

— Вот, на старости лет *опять* пианистом пришлось сделаться, — смеялся он.

Пианизм его быстро восстанавливался, и Сергей Иванович стал довольно часто выступать и в Москве, исполняя преимущественно классические сочинения, свои собственные и неизменно им обожаемого Чайковского. По-видимому, концертное и концертные путешествия, помимо всего прочего, развлекали его, всегда любившего «попутешествовать»; кроме того, видимо, при всей скромности своей, Сергей Иванович был доволен, что он, как это уже было очевидно, получает *признание* и как пианист, и как композитор....

Рассеянность его все возрастала, особенно теперь, когда он все время был занят срочными работами и когда уменьшилось количество ранее опекавших его «жен-мироносиц». Сергей Иванович дошел до того, что выдумал *сам себе писать* письма с извещением, что то-то и то-то надо сделать в такой-то день. Он опускал письмо с таким расчетом, чтобы оно пришло как раз в день, ему нужный. И очень сам смеялся над своим «изобретением»...

Теперь часто, когда мы приходили к нему, чтобы его повидать, то слышали звуки фортепиано — это Сергей Иванович играл, готовясь к концерту или аккомпанируя певцам свои романсы... На дворе нас встречал угрюмый и лохматый барбос, а на дверях была надпись: «Сергея Ивановича дома нет. Тут хода *нет!*»

Мы уже знали, что имеется иной ход, немного поодаль, за углом. Но и там нас ждала надпись, очевидно с расчетом на ее эффект приготовленная:

«И *тут* хода нет!»

Так и приходилось уходить ни с чем....

* * *

В этой квартире я познакомился со старшим братом Сергея Ивановича — Владимиром Ивановичем Танеевым, с которым у него отношения к этой поре исправились: брат стал бывать у Сергея Ивановича, и тот стал его навещать в свою очередь. Владимир Иванович был сам чрезвычайно интересный человек, знаменитый в Москве своими чудачествами, о которых ходили анекдоты⁸².

Это был большой, высокий старик с огромной и узкой бородой (à la Nekrassoff) и неприятными серыми глазами. Его голос, резкий и ядовитый, чем-то напоминал голос Сергея Ивановича, но все то, что у того было сглажено какой-то милой уютностью и детскостью, у Владимира Ивановича было жестко и подчеркнуто неприятно. Владимир Танеев был тогда уже «отставным» председателем Совета

присяжных поверенных в Москве. Это был старый вольнодумец, радикал и анархист, странная смесь дворянского гонора с якобинством, безбожник, богохульник, ненавистник всех властей предрержащих, что, однако, не мешало ему прекрасно устраивать свои дела и даже, между прочим, в свое время, как я уже говорил, обставить своего родного брата, отчего у них и была долготелая размолвка с Сергеем Ивановичем. Всякому, с кем он встречался, он начинал, не спрося его интереса, рассказывать свою «классификацию людей». Люди, по его мнению, разделялись на три категории: на «разбойников», «волшебников» и «хамов».

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

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

Он говорил редко и медлительно, по-старомодному, с полным авторитетом, как человек, привыкший, что его должны слушать беспрекословно, употребляя старинные обороты — «эфтим», «аглицкий» и т. п. И я заметил, что он импонировал тихому и скромному Сергею Ивановичу и что последний как будто боялся брата.

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

«Доброе дело» заключалось в том, что он из окна своей усадьбы усмотрел, как его младший сын, «Павлушенька», весьма свободно воспитанный, влез на обледеневшую крышу дома и уже готов был к тому, чтобы свершить неизбежный и рискованный «полет» вниз... Когда встревоженный отец побежал, чтобы предотвратить несчастье, Павлушенька уже лежал на земле, свергшись с крыши.

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

— Так я был наказан за доброе дело и побуждение, — внушительно заключал Владимир Иванович свой рассказ.

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

Владимир Иванович рассчитал гувернантку после этого.

— Мой сын *свободен*, — объявил он. — Раз он хочет утонуть, вы не имеете права ему препятствовать.

В своем имении близ города Клина он окончательно терроризировал всю округу. Крестьяне не могли проходить через его землю. Ког-

да он усматривал подобное нарушение, он выходил сам и, остановив крестьянку, нарушительницу «действующих узаконений», начинал ей говорить раздельно и грозно:

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

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

В парке своего Демьянова он отдавал в наем несколько дач и тщательно следил за абсолютной чистотой парка. Если он видел, что кто-либо из дачников бросил на траву окурочек, он шел следом, поднимал окурочек и прятал его...

Ночью, часу в половине второго, когда все уже спали, грозный хозяин усадьбы звонил в дачу, где жил провинившийся, и когда в дверь высовывались перепуганные лица, недоумевавшие, в чем дело, он спокойно вручал окурочек, говоря:

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

И удалялся... Этот глубоко искривленный и весь искусственный человек был органически «недобрым». Он любил издеваться над людьми. Интересно, что *эта же* черта оставалась и у Сергея Ивановича, но в нем она обращалась в милое, детское, шаловливое... Тут же было холодное, злое издевательство... Он любил выискивать людей религиозных и при них начинал издеваться над Богом и религией. Раз я помню его длинный «богохульный» разговор с С. П. Бартеневым, человеком религиозным и очень верующим. Владимир Иванович богохульствовал, а Бартенев спокойно слушал, не говоря ни слова. Вдруг Танеев остановил свою речь:

— Вот вы спокойно относитесь, а ведь *иные в ярость приходят!* — сказал он, блеснув своими зелеными злыми глазами.

Он был великим любителем книг. В его библиотеке было лучшее в мире собрание книг по истории революционных движений. Там были роскошные и редчайшие издания, уникамы. Он изредка давал их друзьям на прочтение, но когда друзья возвращали ему эти книги, они должны были подвергнуться целой унижительной церемонии.

Владимир Иванович садился за стол, клал принесенную книгу и начинал смотреть ее в лупу страницу за страницей, выискивая, не испорчена ли она в каком-нибудь месте. Это издевательство длилось часами и проводилось с редким педантизмом. Наконец, найдя какую-нибудь небольшую царапину или отметку, он шумно поднимался и, отдавая книгу «возвратившему», говорил:

— Сударь, вы можете *взять себе* эту книгу, в таком виде она мне не нужна, извольте ли видеть.

И лицо его выражало адскую радость при виде полнейшего смущения собеседника.

В доме Сергея Ивановича к старшему брату относились почти-тельно и с опаской, как будто ежеминутно ожидая от него резкостей. Пелагея Васильевна (она еще тогда была жива) ухаживала за ним так же, как за Сергеем Ивановичем — для нее он был тоже «воспитанник».

— Ну что, нянюшка, — обратился он к Пелагее Васильевне, — пора нам с вами, нянюшка, к черту... Собирайтесь...

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

— Ну, там видно будет, — отвечал мрачный старик. — Вы что, музыкант будете, сударь? — обратился он ко мне и, получив утвердительный ответ, сказал:

— Терпеть не могу музыкантов. Они все сущие идиоты. Вот, например, братец мой, Сергей Иванович — тоже сущий идиот⁸³.

Сергей Иванович сдержанно и нехотя улыбался на эти комплименты. Видимо, ему они вовсе не нравились, но он не желал ссориться с братом, с которым только что помирился...

— А из музыкальных инструментов, — продолжал Владимир Иванович, — я предпочитаю скрипку.

Он помолчал...

— Потому что ее легко за окошко выбросить, — договорил он.

Видимо, он наслаждался тем, чтобы говорить присутствующим неприятности, и старался только наговорить их побольше. Потом я заметил, что он сильно повторялся в своих речениях: они у него уже все были давно сочинены и зафиксированы, и он, от поры до времени, говорил то одно, то другое из этого большого репертуара, как старый артист говорит давно выученные роли.

Владимир Иванович пережил своего брата на много лет. Он играл, как мы увидим, некоторую роль (и не вполне приятную) после его кончины. Он дожил до революции и увидел большевиков и советский режим. Уже больной, преклонных лет, страшный старик лежал в имении своих знакомых около Демьянова, когда уездный «исполком» постановил реквизировать его библиотеку и отобрать книги в фонд...⁸⁴ Приехали, в отсутствие хозяина, красноармейцы и комиссары и стали хозяйничать на этом старом пепелище русского гордого феодала. Они перерыли все книги и вдруг остановились, как пораженные священным ужасом...

В отдельной папке, среди книг, лежала толстая кипа писем.

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

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

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

«Товарищ» Танеев ничего не подозревал и, чувствуя, что вообще ему жить уже мало и скоро он пойдет, как он всегда выражался, «к черту», совершенно спокойно и равнодушно-злобно относился ко всему вокруг свершавшемуся. Но вот к нему приехали вестники уездного правительства с «постановлением». Старый радикал еще раз остался верен своему «стилю». Он встретил их в халате, прочитал постановление и сказал немедленно:

— Ступайте к черту! (было прибавлено нечто из того репертуара, который Сергей Иванович никогда не употреблял). — И не смейте мне ни слова о Марксе говорить, прохвосты!..⁸⁵

Справедливость требует указать, что, несмотря на столь нелюбезный прием «друга Маркса», постановление не было отменено и пенсия выплачивалась Танееву — правда, очень мало времени, ибо скоро Владимир Иванович действительно скончался, не оставив никаких завещаний, что было, впрочем, в данных обстоятельствах только логично.

* * *

В этой квартире я впервые заговорил с Сергеем Ивановичем о Скрябине, тогда еще только всходившем на музыкальном горизонте. Скрябин жил тогда сам за границей, но до московского музыкального мира изредка доходили слухи и сведения о его грандиозных планах. Сам я тогда еще ни в какой мере не был «скрябинистом», более того — мало еще знал его сочинения; из лиц, окружавших Танеева, Померанцев и Жилияев были более осведомлены в творчестве восходившего гения. Моя дружба со Скрябиным началась уже позднее, а в это время я знал о нем только то, что мог вынести из кратких встреч с ним у того же Сергея Ивановича во время памятных «вагнеровских ассамблей». Я не симпатизировал тогда Скрябину.

Сергей Иванович с каким-то странным чувством и выражением говорил о Скрябине. Еще много раньше, на прежней квартире в Мертвом переулке, я помню, как Скрябин приносил Танееву свой фортепианный концерт и как Танеев его просматривал, как всегда внимательно и тщательно, делал замечания, как всегда он делал, не «эмоционального», а чисто *формального* характера.

У него был тон покровительственный — как у профессора с учеником, и он мягкой своей интонацией смягчал «неприятные» замечания. Я помню, что тогда, проводив Скрябина, Сергей Иванович сказал мне:

— Он очень, очень талантлив!

Но новые сведения о Скрябине, по-видимому, не нравились Танееву. Сергей Иванович смеялся своим икающим смехом, когда говорил о нем...

— Он там соединяет какую-то свою философию с музыкой, — говорил он тоном большого презрения и даже некоторой гадливости, которая у него всегда была, когда речь шла о чем-то недостойном и шарлатанском. — Не пойму только, как он соединяет философию: ведь он же ее *не знает!*

— Он там какой-то *конец мира* затеял, — говорил в другой раз Танеев, — и сам хочет сделаться чем-то вроде пророка или жреца новой религии.

Потом сведения о Скрябине стали конкретнее. Было установлено, что он написал грандиозную симфонию, в которой излагается «эволюция мирового духа». Танееву, позитивному и всегда и во всем логическому, это решительно не нравилось, он имел такой тон, точно ему «стыдно за Скрябина» и за его мысли.

Однако, когда Скрябин появился в Москве и в симфоническом концерте должна была исполняться его Третья симфония и «Поэма экстаза», Танеев пришел на репетицию и на концерт, как всегда делал, когда готовилось что-нибудь «первой степени интереса». В зале консерватории, на этот раз начиненном до отказа молодежью — музыкантами новой формации, поклонниками нового композитора, фигура появившегося Сергея Ивановича была вестником из иного, *враждебного* уже мира. Молодежь, музыкальные революционеры, были со всей страстью молодости преданы новому музыкальному пророку и, как всегда бывает, сочетали это преклонение пред новым с таким же страстным *отрицанием* старого. И они, то есть все мы, и не подозревали в то время, что пройдут сравнительно немногие годы, и эти новые кумиры поблекнут и станут тоже «прошлыми». Никому и в голову тогда не могло прийти из этой молодежи, что чрез какие-нибудь пятнадцать лет новая волна еще более крайних течений сметет и самого Скрябина и что тот благородный консерватизм, который олицетворял Сергей Иванович, переживет и Скрябина, и его самого...

Тем не менее к нему подходили массаи музыканты — и старые, желавшие от него услышать неодобрение и предвкушавшие его остроумие, и молодые, которые хотели все-таки знать мнение вождя консерватизма. Сергей Иванович, красный и взволнованный, в сво-

ей напряженной позе с поджатыми ногами и с руками, опертыми на колени, внимательно слушал «Божественную поэму». Его лицо было взволнованно. Потом он мне сам признавался, что были места, когда на его глаза навернулись слезы...

Но отдаться вполне музыкальным впечатлениям этой новой музыки Сергей Иванович не мог. Ему мешала «программа» концерта, заранее отпечатанная и раздававшаяся еще на репетициях, в которой брат новой жены Скрябина, Б. Шлёцер, в туманных и вычурных выражениях «объяснял» симфонию, говорил о «духе играющем», о его «полете», о «самоутверждениях» и о тому подобных маловразумительных материях. Я видел, как лицо Сергея Ивановича краснело и как недовольная ироническая улыбка появлялась на его лице, когда он заглядывал в программу.

Потом шла «Поэма экстаза», во время которой Сергей Иванович уже сидел не опершись, а как-то преувеличенно прямо, и лицо его выражало уже не глубокое переживание, а что-то вроде ужаса, смешанного с недоумением.

Он пришел в артистическую после репетиции весь красный как рак и с таким видом, как будто ему доставили только что сильнейшую неприятность...

— Ну, какое ваше впечатление? — обступили его московские музыканты.

Сергей Иванович составлял центр плотной и тесной группы, которая насаждала на него, стараясь услышать от него что-то интересное. Он имел вид «осаждаемой крепости». Среди «осаждавших» был и сам герой дня — Скрябин.

— Какое мое впечатление?! — отвечал Танеев, весь красный и какой-то нахохлившийся. — Да как будто меня палками всего избili! Вот какое мое впечатление!!!

И Танеев напряженно улыбається при этих словах, как бы желая сгладить резкость своих слов....

Скрябин потирает руки, сам смеется. Несмотря на враждебность музыкальных позиций, он все время продолжал искренне любить и почитать Танеева. Преподаватель географии в консерватории — и музыкальный критик — Петров подходит к Сергею Ивановичу и начинает ему пространно доказывать, что тот слишком *отстал* и что у него ослаблено непосредственное музыкальное впечатление...

— Вы, Сергей Иванович, всю жизнь контрапунктом занимались — вот у вас и притуплено восприятие, вы и не понимаете!

Танеев смеется своим икающим смехом, как всегда перед тем, как сказать ядовитость:

— Вот вы правду говорите, — начинает он скромно и смиренно, — вот всю жизнь музыкой занимаешься, так и перестаешь музы-

ку понимать. А вы вот, — ядовито и неожиданно обращается он к Петрову, — *лучший путь выбрали*: вы *географией* занимались — вот вы музыку-то и понимаете...

Вокруг все хохочут... Ядовитая реплика Танеева имеет успех. Несмотря на то, что его «избили палками», Танеев очень нежно и ласково смотрит на виновника избиения — на Скрябина. Он хочет его «утешить» и сообщает ему, что Третья симфония ему местами очень понравилась, что это «чрезвычайно интересно».

— Только зачем эта ерунда? — говорит он, тыкая пальцами в программы. Голос его повышается от раздражения. — *Шесть нот* — и «сущность творческого духа раскрыта перед нами»!

Он хохочет, глядя на несколько виновато улыбающегося Скрябина:

— Какое *жалкое* представление надо иметь о мировом и творческом духе, чтобы его уместить в шести нотах, — говорит он, упирая на слово *жалкое*...

Вдруг его лицо осветилось радостью. Он обращается к Скрябину:

— Вот что, — говорит он, и видно, что он что-то «придумал» ядовитое, — в первый раз я вижу в жизни композитора, который вместо обозначения темпов пишет *похвалы* своему сочинению... Смотрите, — и он тыкал пальцами в партитуру, — тут — *divin, grandiose*, тут *sublime* и так далее. А вся симфония называется «божественной поэмой». Это вы, Александр Николаевич, — наставительно обращается он к композитору, — уже нам *предоставьте* судить, что это — «*божественно*» или не совсем...

Как бы то ни было, но появление Скрябина в Москве как-то встряхнуло Танеева. Оставаясь врагом его музыкальных позиций, он не мог скрыть какой-то своей заинтересованности в том, что писал этот для него мало симпатичный по направлению талант. Когда я приходил к Танееву, разговоры о Скрябине были почти неминуемы...

На концерте, к которому относилась вышеописанная репетиция и в котором Скрябин играл свою Пятую сонату, я встретил Танеева. Правда, надо было отдать справедливость, что Пятая соната со своим «атональным» окончанием была очень плохо помещена в программе, между двумя громадными оркестровыми симфониями. Скрябин, пианист со слабым, женственным тоном, со своей нервной, почти неврастенической игрой, как-то совсем пропал между этими двумя эпизодами оркестровой мощи. Когда он кончил играть и ушел с эстрады, публика, и Танеев в том числе, осталась в недоумении. Многие не знали, кончил ли он играть или с ним что-то случилось и он «сбежал с эстрады».

— Что это? Или у него живот схватило? — озабоченно спросила меня известная певица, с которой я сидел рядом...

Танеев со свойственной ему деловитой ядовитостью заявил после концерта:

— Это музыка, которая *не оканчивается, а прекращается*.

Потом, подумав, добавил:

— И это лучшее, что она может сделать⁸⁶.

* * *

В эти годы я вновь, после моих многолетних странствий по «научному миру», стал возвращаться к музыке, к композиции и, в частности, стал музыкальным критиком. Сергей Иванович чрезвычайно приветствовал мое обращение к композиции — его лицо, когда я говорил с ним о моих намерениях, стало ласково и нежно, как раньше бывало.

— Вот это лучше-с, — сказал он. — Музыкантов хороших мало, а ученые найдутся.

Но моя критическая деятельность в нем сочувствия не встретила уже потому, что с самого первого дня моей критической работы я занял «левую» позицию. Я приветствовал Вагнера, «Могучую кучку», неофранцузских импрессионистов и Скрябина....

— И зачем это вы решили заняться критикой? — говорил Сергей Иванович. — Вы же знаете, что *критика — самое низкое занятие*, потому что говорят ведь: *«ниже всякой критики!»*

И довольный своей остротой, он хохотал и «икал» вдоволь...

— Вы находитесь в стадии заблуждения, — продолжал Танеев, — и в этой стадии лучше не выражать своих мнений. Вам потом *самому же* будет совестно... Музыка сейчас в печальном положении — и надо ее спасать, а не наоборот. *Мутные волны текут в музыке*, — говорил он, и в голосе его послышалась скорбь, — всюду грязь, грязь и грязь...

— Какая-то «*равель*» пошла! — сострил он, обращая имя композитора Равель в нарицательное для обозначения чего-то противного и как будто желая рассеять собственное дурное расположение духа....

Помню я, один из «молодежи», новых учеников, пришедших на смену нам, хотел возразить ему, нападавшему на новые гармонии и обороты музыки:

— Вы *не привыкли*, Сергей Иванович, не вслушались, оттого вам так и кажется это плохо. А вот я, например, уже привык и не нахожу ничего особенного....

— Мало ли к чему можно привыкнуть, — ласково и вразумительно отвечал Танеев.— *Ко всякой гадости можно привыкнуть*. Даже

к *табаку*, как вы знаете, привыкают... Совсем не надо ко всему привыкать!!

В это время он уже выпустил свой большой курс «Контрапункта строгого письма» и работал над второй большой (так вполне и не оконченной) работой — «Канон». Какая-то *озабоченность* все время чувствовалась в нем с тех пор — я думаю, что причины ее лежали в том очевидном для него *отходе* от музыкального мира, мнения которого он не мог уже *искренне* разделять. Сергей Иванович не был из тех людей, которые считают себя непогрешимыми. По-видимому, он многое за это время передумал и во всяком случае *искренне* хотел как-то воспринять новую музыку и новый мир. Но только к одному Вагнеру он смог найти какой-то внутренний ход в своей душе. Но Скрябин, и новые французы, и Штраус оставались для него непонятными, чуждыми, враждебными и *неприятными*⁸⁷. Его всего передергивало от этих непонятных звуков. Но в этот последний период он стал зато питать большую нежность к петербургским авторам, к Корсакову и Глазунову. При своих приездах в Москву и тот и другой всегда навещали Сергея Ивановича, которого глубоко почитали...

В Глазунове ему нравился прирожденный гений полифонии.

— Он точно родился с контрапунктом, — говорил Танеев, — так у него все это гладко и естественно.

Интересно, что контрапунктические нагромождения в Седьмой симфонии Глазунова даже Сергея Ивановича привели в некоторого рода ужас: «это уже чересчур сложно — наше ухо не в состоянии воспринимать такой ткани».

С наслаждением разбирался он в сочинениях Римского-Корсакова, из которых он считал гениальным «Садко». Но любопытно, что даже «модернистический» «Кащей» нашел путь к сердцу и пониманию Танеева. Это только даже в новаторстве систематичный Римский-Корсаков оказался способен просветить упорного Сергея Ивановича в «модернизме» и заставить его уверовать в *органичность* этого звукового мира.

Танеев играл мне «Кащея» и восторгался, как всегда, с каким-то особенным выражением взволнованности:

— Это прямо *геометрия* какая-то в *звуках!* — говорил он как высшую похвалу.

— А все-таки сам Николай Андреевич* говорит, — добавлял он, — что так писать не следует! — заканчивал он наставительно.

С таким же благоговейным восторгом встретил он появление «Китежа». Я пришел к нему и застал его за проигрыванием только что вышедшего из печати клавира. На физиономии Сергея Ивановича выразалось увлечение и растроганность.

* Римский-Корсаков.

— Ах, как это хорошо! — заговорил он. — Вы просмотрите! И сюжет такой *мистический*, тут церкви, и колокола, и смерть — *очень хорошо!!*

Когда Сергей Иванович хотел *хвалить*, у него обычно всегда не хватало терминов и слов...

Я тогда хотел ему показать свои новые сочинения, прелюдии, которые должны были исполняться на музыкальной «выставке», организованной Дейша-Сионицкой, известной певицей. Как ни противоположны были наши вкусы и как ни был я уверен, что Сергею Ивановичу *не понравится*, но все-таки старый инстинкт ученика вел меня к учителю...

Вопреки ожиданию, он не был так удручен и даже, скорее, кое-что ему понравилось. Более того, он написал письмо Юргенсону с просьбой содействовать изданию этих вещей и в письме писал, что они написаны в «модном стиле» и оттого, наверное, «могут пользоваться популярностью».

— Издателям всегда надо так писать, — пояснил он.

— Но я бы вам *не советовал*, все-таки, печатать эти сочинения, — отдавая мне письмо и садясь к роялю, сказал Сергей Иванович. — *Надо всегда переждать*. А то потом *вам же будет советно* за несовершенные сочинения. Вы знаете, — сказал он, положив свою бороду на крышку рояля, подложив под нее руки и смотря на меня прямо своими искренними глазами, — я вам говорю по своему опыту. Я многое написал, прежде чем что-нибудь напечатать. Я знаю, что вам *не нравятся мои сочинения*, — прибавил он тихо и как-то нарочито скромно, — но мне они самому тоже часто не нравятся. *Мне все ведь очень трудно давалось!!* — закончил он как-то элегически, и в голосе его была настоящая печаль....

Вскоре я пришел к Сергею Ивановичу — на этот раз со Скрябиным, уже моим другом и кумиром. Угрюмый барбос встретил нас на дворе как обычно, и как обычно висела на двери предупредительная надпись: «Сергея Ивановича дома *нет*». На этот раз надпись относилась «не к нам». Сергей Иванович встретил нас, как всегда всех встречал, огромный и массивный в своих маленьких клетушках. Долго стояли друг перед другом Танеев и Скрябин, пожимая друг другу руки и взаимно кланяясь, Скрябин — изысканно и по-салонному, Танеев — своим обычным деревянным поклоном и с угрюмым кивком головы. Наконец Танеев прервал молчание.

— А знаете, Александр Николаевич, *я вашей музыки не люблю*, — объявил он сразу и без предисловий.

— Знаю, Сергей Иванович, — отвечал Скрябин смущенно и покорно своим как будто извиняющимся голосом, потирая руки.

— Да нет, я не то чтобы не люблю, а просто *не выношу* вашей музыки! — не унимался Танеев, по-видимому желая сразу высказать все у него накипевшее на душе и «очистить душу».

— Ну да, знаю, Сергей Иванович, — не любите и не выносите.

— Да не то что не выношу, а меня *прямо тошнит с нее!* — договорил Танеев.

— Ну послушайте, Сергей Иванович, это уже нелюбезно с вашей стороны, — пошутил Скрябин, которому, видимо, было и смешно, и не по себе от этого оригинального изложения чувств...

Скрябин и я вместе с ним решили твердо, что после такого предисловия лучше будет для всех троих вовсе не возвращаться к разговору о музыке Скрябина и даже *избегать ее*. Мы думали, что и Танеев оставит музыку в покое. Но вышло не так.

Усадив нас в столовую и угощая с обычным милым и ласковым видом конфетками, Сергей Иванович спросил опять:

— А расскажите-ка, Александр Николаевич, как это вы там *конец мира* готовите? Это очень любопытно!

И он ядовито засмеялся.

Но Скрябин не любил, чтобы к его идеям относились с насмешкой, — он молчал, сдержанно улыбаясь.

— Что же вам говорить, Сергей Иванович — вы же все равно не согласитесь со мной.

— Надеюсь, что не соглашусь! — отвечал Танеев с какой-то злобой радостью. — Я еще с ума не сошел и не собираюсь... А как это у вас симфония будет с бенгальскими огнями (он намекал на «Прометей»)?

Скрябин уже беспокойно дергался на стуле, как поджариваемый на медленном огне.

— Это мне напоминает, — продолжал Танеев мучить своего безответного гостя, — как в глубокой провинции один скрипач играл и себе в физиономию фиолетовый луч пускал... Это у вас *оттуда* световая симфония?

И Танеев уже откровенно хохотал своим икающим смехом...

— Все-таки, *от вашей музыки* каким же образом *конец света* наступит? Этого я в толк не возьму... А если кто не хочет конца света? Как ему быть? Может быть, застраховаться где-нибудь... Я вот, например, вовсе не хочу конца света!!

— Для вас его и не будет, — таинственно отвечал Скрябин.

— Ничего не понимаю, — досадливо отмахнулся Сергей Иванович, — это *мороченье какое-то!* — И что же, Кусевицкий выстроил вам этот световой инструмент?

— Нет, — отвечал Скрябин, — в первом исполнении свету не будет, инструмент оказался очень дорог.

Скрябин уже несколько скис от атаки Танеева и отвечал вяло и неохотно.

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

Этот визит мой со Скрябиным был очень памятен и Танееву, и Скрябину. Хотя формально вежливый и корректный Танеев и счел долгом *отдать* визит организатору «конца света», но все-таки всякому было ясно, и ему самому, что полного контакта и *дружбы* тут быть не может.

Я же, со своей стороны, пытался еще «просветить» Танеева в Скрябине, хотя бы ограничиваясь одним музыкальным планом (в «мистериальных» вопросах я и сам пасовал). Когда появился «Прометей», Сергей Иванович выразил желание прослушать его отдельно в моем исполнении, так как я тогда его умел играть в две руки и даже наизусть...

Мы встретились, как теперь помню, в маленькой квартирке Жилева на Воздвиженке. Сергей Иванович следил по партитуре, я играл. Его поразило, на мой взгляд, больше всего то, что я мог играть «наизусть» эту музыку.

— *Значит, есть какая-то закономерность* в этой музыке, если вы ее можете запомнить, — сказал он, весь красный от волнения, но тоном научной объективности.

— Но музыка-то вам нравится?

— *Ничего, ничего* не понимаю!! — отвечал Сергей Иванович, делая в интонации «крещендо» к концу фразы....

Танеев не любил современной музыки — это было естественно и как будто закономерно, что композитор *такого* направления не может быть сторонником модернизма. Но он не любил также и... Брамса и, пожалуй, с еще большим отвращением относился к его музыке...

Причины этого странного факта, странного тем более, что творчество самого Танеева имело так много общих — и *хороших* общих черт именно с творчеством Брамса, лежали в том же «Петре Ильиче», который некогда испортил Вагнеру его русскую карьеру⁸⁸. Чайковский не любил и не выносил Брамса, считал его «немецкой колбасой» и отзывался о нем не иначе как презрительно... А Сергей Иванович, по-видимому, уже смотрел на музыку Брамса из-под очков Чайковского⁸⁹.

— Какая тупость, — ужасался Танеев, проигрывая симфонии не любимого автора, — до какой степени *мало* тут фантазии.

В своем отрицании Сергей Иванович не видел у Брамса даже «техники» — он его упрекал в «отсутствии мастерства» и в «беспомощности». Когда Танеев отправился в концертное турне по Европе с Чеш-

ским квартетом и исполнял там свои сочинения — в частности, свои камерные вещи, критика отнеслась к нему чрезвычайно сочувственно, и в качестве последней похвалы его называли там «русским Брамсом». Танеев был искренне огорчен.

— Вот пишешь, пишешь, трудишься, — говорил он с комической печалью, — а тебя тут *Брамсом выругали!*

В это время его обступили новые люди, которые использовали его имя и авторитет для создания новых музыкальных учреждений. Э. Розенов, теоретик и педагог, организовывал вместе с Танеевым *Музыкально-теоретическую библиотеку*⁹⁰ — и это общественное дело, по-видимому, серьезно увлекало Сергея Ивановича. В. Булычев, со своей стороны, тянул его в свою Симфоническую капеллу⁹¹, которая исполняла вещи Палестрины и Баха. Отзывчивый на все «общественное» и необычайно бескорыстный, Танеев был идеальным «общественным деятелем», тем более что он был способен действительно без всякой компенсации отдавать свой труд и свое время на эти работы. В то же время консерватория, с которой Сергей Иванович хотя и расстался, но продолжал иметь к ней «психическое» соотношение, спрашивала постоянно его советов относительно самых разнообразных вопросов своей жизни. Я постоянно встречал у Танеева представителей дирекции, Ипполитова-Иванова, Сахновского, который был тогда членом дирекции. Помню, раз я застал у него Сахновского, огромного и тучного, который своим ленивым голосом беседовал с Танеевым о том, кого надо было бы предложить на освобожденное место одного из директоров общества.

С. И. Танеев был, как это ни странно для такого малопрактичного человека, в этих *советах* очень здравомыслящ и как-то политично-тактичен. Он выше всего ставил не личные отношения, а только интересы дела. Он говорил Сахновскому, что надо избрать человека «богатого и уважаемого» и, по возможности, музыканта.

— Таких ведь не так много, — добавлял Танеев. Сахновский предложил, как теперь помню, Н. Г. Райского.

— Он очень богатый человек, хороший организатор (он был женат на сестре С. И. Зимина, мануфактуриста и мецената) — и музыкант..

— Какой Райский? — переспросил Танеев. — Так он же певец, а не музыкант! — засмеялся он.

Сергей Иванович не считал певцов за музыкантов, а какой-то низшей расой.

Я запомнил этот эпизод, потому что «певец, а не музыкант» потом оказался одним из наиболее близких друзей самого Танеева именно в последние годы его жизни и стал одним из его фанатических поклонников. Последние годы жизни Сергея Ивановича прошли все

под знаком дружбы с Райским. Он оказался очень культурным «музыкантом, а не певцом» (певец он был довольно безголосый) и много сделал для пропаганды и исполнения вокальных вещей Танеева.

Сергей Иванович не любил ни рекламы, ни чествований, ни юбилеев. Когда приближалась какая бы то ни было «юбилейная дата» и он мог ожидать «опасности чествования», он немедленно исчезал из Москвы куда-нибудь, чтобы его нельзя было найти. Это не была поза — это была искренняя *ненависть* к этим торжествам: в этом отношении Танеев был непреклонен и выдерживал характер до конца. Как раз к этому времени ему исполнилось *пятьдесят лет* и многие учреждения и лица *насторожились*, чтобы как-нибудь организовать празднование и чествование всеми любимого и уважаемого человека, великого музыканта и всеобщего учителя.

Сергей Иванович чувствовал приближение неприятностей.

— Надо уехать, — говорил он, — а то я боюсь, меня начнут чествовать.

А я этого *терпеть не могу!* — прибавлял он резко.

Одновременно ученики и почитатели решили — не в счет чествования — преподнести Сергею Ивановичу рояль Бехштейна. Была создана подписка, которая быстро дала искомое, тем более что А. Дидерихс, владелец представительства бехштейновской фирмы в Москве и Петербурге, сам пошел навстречу и согласился *для Сергея Ивановича* дать рояль чуть ли не за полцены...

Но как-то случилось так, что Сергей Иванович, которого держали в нарочитом неведении о готовящемся подношении, прослышал про это «злоумышление». Впрочем, все равно рано или поздно пришлось бы его известить, ибо доставка рояля в обиталище Танеева *без его ведома* была технически невозможна. Но Сергей Иванович, как только узнал про это, категорически *отказался*.

— Этого рояля я вовсе не хочу и *не приму!* — сказал он твердо и упрямо.

Тщетно отряжена была делегация учеников и уважаемых дам, чтобы разжалобить непреклонное сердце Танеева, — он был тверд как кремень:

— Я уже раз сказал, что я его не приму!

И сейчас же дал распоряжение, чтобы, «если рояль привезут, то сказать, чтобы его отравили *назад в склад*».

Рояль все-таки попытались доставить, но его постигла предопределенная участь. Сергей Иванович сам отсутствовал, а его прислуга (которая была на смену умершей Пелагее Васильевне) категорически отказалась принять инструмент.

Так его и отвезли назад. Потом долгое время этот рояль стоял в квартире инициаторши поднесения — М. А. Дейши-Сионицкой,

потом его перенесли в консерваторию, где он, кажется, находится и по сей час.

Примерно та же история постигла и венок, преподнесенный *учениками* Сергея Ивановича на его выступлении в камерном концерте, в котором он имел уже огромный, сердечный успех, в котором чувствовался и успех «уважения», и успех авторитета. Танеева не отпускали с эстрады и требовали «биса». Он вышел, наконец, после многих поклонов, которые доставляли ему видимое страдание, и сыграл на бис... всю органную фугу и прелюдию Баха.

— Это я чтобы расхолодить страсти, — объяснял он нам потом.

Но когда ему поднесли венок от учеников, он категорически отказался его принять.

— Ученики не могут быть судьями игры своего профессора, — объявил он.

Неугомонные ученики послали ему тайком венок на квартиру, но он велел его оттуда убрать и даже пожаловался инспектору консерватории — обычно плохо им переваривавшейся Александре Ивановне Губерт, прося привести «в повиновение» учеников. Опальный венок попал на квартиру А. Губерт, и этим закончились его мытарства....

В Литературно-художественном кружке — артистическом клубе Москвы — решили устроить юбилейное исполнение квартетов Танеева⁹². Это Гольденвейзер, Шор, Энгель и другие друзья хотели в этой форме отпраздновать юбилей уважаемого учителя.

Сергей Иванович согласился на этот концерт, тем более что о чествовании ему никто слова не молвил, и напротив, всячески скрывали от него истинную «сущность» дела. Но когда появился Танеев, то сразу началась шумная овация. Красный, как из бани, выходил бедный Сергей Иванович на эстраду и кланялся своим коротким и мешковатым поклоном. Его лицо выражало смущение, рассерженность и досаду. Но самое неприятное было впереди...

Когда концертная программа кончилась и вновь возобновилась неистовая овация, неожиданно поднялся Ю. Энгель и начал говорить «речь». Всем стало ясно, что начинается «чествование» по всем правилам и традициям такого рода церемоний. Сергей Иванович стоял еще более красный и еще более сердитый. Энгель говорил, освещая заслуги Танеева и особенно напирая на его моральный облик...

— Сергей Иванович — это наша музыкальная *совесть!* — закончил он при громе аплодисментов.

Тогда встал Гольденвейзер и сказал небольшое «дополнение»:

— Сергей Иванович не только наша музыкальная *совесть*, но он — вообще *наша совесть!*

Тут захваченный врасплох юбиляр вдруг усмехнулся и вразрез со всеми юбилейными планами сказал тихим и ядовитым голосом:

— *То-то мне так совестно* стало.

И торжественность момента была ниспровергнута последовавшим всеобщим взрывом хохота, в котором участвовал и сам юбиляр.

* * *

Последние годы жизни своей Сергей Иванович любил уединяться в деревню. «Скит» в монастыре его уже не удовлетворял. Он нанял себе небольшой зимний домик в селе Дюдькове, в живописной местности к северо-западу от Москвы и там писал и работал. Теперь, не стесненный консерваторскими занятиями, он мог чаще уединяться и на большие сроки. Сравнительно редко, даже зимой, он появлялся в Москве и, по-видимому, избегал длительных пребываний. Может быть, мысль о скончавшейся любимой няне, с которой так связаны были все московские воспоминания, его угнетала, может быть, он просто инстинктивно избегал людей и общества. Но все реже и реже видели его в Москве...

Он иногда встречался мне во время своих прогулок, поседевший и отяжелевший, с уже седой бородой, но в таком же стареньком пальто и шарфе. У него был вид «апоплексический», видно было, что ему дышалось тяжело и что у него после всякого сильного моциона одышка и даже припадок. Действительно, здоровье Сергея Ивановича сильно пошатнулось, у него было расширение и закупорка вен. У него часто бывал массажист, приводивший его органы в относительный порядок. Припадки сердца и упадок его работы повторялись все чаще.

Уже это не был тот смешливый и шутливый Танеев, бодрый и веселый и, главное, жизнерадостный, который раньше шутя говорил моей матери:

— Я меньше как *двести* лет прожить *категорически* не согласен.

Теперь видно было, что о двухстах лет разговора быть не может — он был уже больной старик, и только его подвижной ум, еще по старой привычке, находил «игру слов» и доставлял ему детскую радость.

Мне казалось, что и характер Сергея Ивановича стал меняться не к лучшему. Я, правда, уже редко навещал его в эти годы, увлеченный всецело моим новым другом — Скрябиным и отчасти, в самый последний год, погруженный в ту тревожную и сумбурную жизнь, которую создала в Москве война. В один из моих последних визитов я застал Сергея Ивановича в тяжелом состоянии, в постели, у него были

припадки сердца и симптомы задыхания. Он казался еще более тучным, чем когда бы то ни было.

В этот визит мы почти не говорили о музыке. Потом Танеев оправился и уехал в свое любимое Дюдьково. Проф. К. Н. Игумнов был одним из последних людей, которые застали живые минуты Танеева. В сущности, верный своему обычному и традиционному упрямству, Сергей Иванович и погиб из-за него. Он, быть может, протянул бы дольше, если бы лучше лечился, если бы систематичнее выполнял советы нелюбимых им «врачей». Вместе с Игумновым⁹² он решил сделать большую прогулку и, несмотря на одышку и перебои сердца, довольно быстро взобрался на крутую гору в Дюдькове. Последовал вскоре припадок, который окончился трагически...

В Дюдькове и его округе Сергей Иванович уже успел составить себе репутацию необычайно чистого и высокого духом человека. В своих многочисленных прогулках он постоянно беседовал с крестьянами — у него был знакомый пастух, с которым он проводил много времени в беседах. Простые люди поняли сердцем младенческую красоту души Танеева, его абсолютную прямоту и отсутствие в нем всякой фальши. Мне рассказывали, что, когда умер Танеев и большая толпа собралась около дома, в котором лежало тело всеми любимого и скромного, тихого «барина», тот самый пастух, который проводил часы разговора с Танеевым, подошел и произнес, обнажив голову:

— Мир праху твоему, праведный человек, потому что добромудрственен ты был!⁹³

И действительно, эта жизнь была жизнью мудреца, от дней младенчества и до смерти. И эта жизнь вся была окрашена одной высокой моральной окраской — это был высокий человек, «праведный и добромудрственный», как сказала истина словами наивного пастуха.

* * *

С. И. Танеева хоронили вскоре после того, как похоронили Скрябина. Но была болезненная разница в типе похорон.

Сергей Иванович умер среди летнего сезона, когда москвичи и музыканты как-то поразъехались. Он был в последние годы жизни в стороне от мира, в стороне от живого течения музыки; передовые музыканты смотрели на него больше как на дорогую для них реликвию *старой музыки*, но не как на живого художника. Похороны Скрябина были стихийны и грандиозны, в них участвовала молодежь — Скрябин был как бы символом стремления вперед, к свету... Танеев собрал вокруг своего гроба только учеников и старых музы-

кантов. Правда, торжественно прозвучали звуки его симфонии, которой на улице во дворе консерватории дирижировал его ученик Ю. Померанцев; торжественна была заупокойная служба в маленькой церкви в Староконюшенном переулке. Но как скромна была вся жизнь Танеева, так же интимны и скромны оказались его похороны. За погребальной колесницей шла небольшая группа людей, да и та все редела по мере шествия. На самом кладбище было только несколько человек, которые проводили Сергея Ивановича в место последнего успокоения.

После похорон началась жизненная проза. Танеев завещал свою огромную библиотеку нот и книг Музыкально-теоретической библиотеке имени Рубинштейна, которую он сам создавал вместе с Э. К. Розеновым. Но он сделал это распоряжение на словах, и завещание его нигде не было оформлено. Однако друзья Танеева были спокойны, ибо менее всего ожидали, что воля покойного встретит возражения. Но возражения, и даже действия, пришли с совершенно неожиданной стороны — от родного брата, того самого Владимира Ивановича. Он сейчас же после смерти брата прислал опечатать его квартиру и все имущество, потом распорядился забрать все вещи и увез их в свое имение Демьяново около Клина.

Музыканты-друзья всполошились. Решено было немедленно отправить к В. И. Танееву делегацию, чтобы просить его освободить книги и передать их туда, куда хотел Сергей Иванович. Для делегации был выбран Ю. Энгель, и Н. Г. Райский для ускорения дела дал ему свой автомобиль, чтобы ехать в Демьяново.

Прибытие неизвестного ему человека, притом явно семитического вида, да еще на автомобиле, разозлило мрачного старца. Он не пожелал даже принять Энгеля. Пришлось избрать иной путь. Старый друг Чайковского, престарелый Николай Дмитриевич Кашкин, вызвался ехать и уговорить злого старика отдать «добро».

Кашкина Танеев принял, хотя и нелюбезно...

— Прислали ко мне какого-то *стрекулиста*, — заявил он, — даже еще на *автомобиле!* А разве я не знаю, что на автомобилях *только одни жулики ездят?!*

Все-таки он выслушал Кашкина, который просил отдать книги в теоретическую библиотеку, подтверждая, что такова была воля Сергея Ивановича, им многократно выражавшаяся на словах.

— Мне книги не нужны! — отвечал В. Танеев. — Это же о музыке книги и ноты, а я считаю, что все музыканты — идиоты. Вот мой покойный брат — тоже суший идиот ведь был. Следовало бы все их сжечь, но так и быть, я вам их отдам...

Однако самая «отдача» не произошла так скоро. Владимир Иванович любил причинять людям хлопоты и помучить их, притом он ра-

довался, когда в нем имели нужду и должны были его упрашивать. Но желание друзей Танеева исполнить его волю было так сильно, что все необходимые и многократные утомительные визиты к его брату, во время которых он всем рассказывал свою теорию о «трех сортах людей» и о своей нелюбви к музыке, — все это было проделано, и книжное достояние Танеева водворилось в том месте, которое ему было предуготовано волей Сергея Ивановича⁹⁴.

Это был уже 1916 год — и не только Танеев, но и Скрябин уже становились достоянием истории, ибо Россия вступала в какую-то новую, неведомую, тревожную и страшную полосу своего существования.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Представления о художественном облике Сергея Ивановича Танеева, можно сказать, давно устоялись. Однако у большинства наших современников упоминание этого имени вызывает скорее формальное почтение, полученное по наследству от прошлых поколений, нежели какие-либо живые чувства и ассоциации. И для музыкальной молодежи, и для широкого круга людей, интересующихся искусством, Танеев остается фигурой малознакомой, несмотря на существование довольно обширной литературы о композиторе*, на то, что его «проходят» в училищных и консерваторских курсах истории музыки. Произведения Танеева (быть может, за исключением хоров) сравнительно редко звучат в учебных заведениях и на концертах — даже в Москве, городе, с которым связана вся его жизнь. Да и записи его отыскать не просто.

Отчасти это можно объяснить характерными свойствами музыки Танеева — пристрастием композитора к камерно-инструментальным жанрам, полифоническим складом его мышления (все это, как известно, требует от исполнителя и слушателя особой серьезности и самоуглубленности). Прагматически-суматошный склад современной художественной жизни — увы! — отнюдь не располагает к подобному творческому настрою. Но не только это повинно, на наш взгляд, в странном полужабвении, в коем пребывает ныне наследие Танеева.

На восприятие Танеева в России повлиял и издавна, с 30-х годов прошлого века, укоренившийся у нас особый, «юбилейный» подход к культурному прошлому. Наводя на всё и вся «хрестоматийный глянец», он выхолащивает душу самых прекрасных художественных явлений, придает им характер скучного «официоза»**. Яркие, неповторимые творцы становятся как две капли воды похожи друг на друга; «острые углы» в их характерах, устремлениях, обстоятельствах жизни сглаживаются; всякое слово о них, исполненное искренней любви (а потому неизбежно субъективное),

* Укажем основные издания, посвященные С. И. Танееву: Музыкальный современник. 1916. № 8 (этот номер журнала полностью посвящен памяти Танеева); С. И. Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-летию его смерти. 1915–1925. М.—Л., 1925; Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946. Сб. статей и материалов к 90-летию со дня рождения. М.—Л., 1947; Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. М., 1951; С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. 1 Переписка и воспоминания. М., 1952; Корабельникова Л. З. С. И. Танеев в Московской консерватории // Из истории русского музыкального образования. М., 1974; Бажанов Н. Танеев. М., 1971; Бернандт Г. Б. С. И. Танеев. М., 1983; Танеев С. И. Дневники. Кн. 1–3. М., 1981–1985; Савенко С. И. Сергей Иванович Танеев. 2-е изд. М., 1985.

** Зримое воплощение такого подхода — унылый памятник Гоголю «От Советского Правительства» (так значитесь на постаменте), занимающий на Арбатской площади в Москве место скульптуры Андреева — гениальной в своей субъективности.

оказывается неуместным, мало того — вредным. Оно воспринимается как клевета. Пусть канули в прошлое конкретные обстоятельства, порождавшие превращение великих деятелей русского искусства в персонажей социальной мифологии, но не исчерпала себя сила исторической инерции — условности торжественного «юбилейного стиля» во многом продолжают долететь над нами...

Неудивительно поэтому, что книга, которую ныне держит в руках читатель, характеризовалась некогда как «гнусный документ», в котором, «помимо очевидной лжи, содержится злостная тенденция»*. Весь дух ее абсолютно не укладывался в рамки вышеописанной традиции. Сыграло свою роль и имя автора — Леонида Леонидовича Сабанеева (1881–1961). Суждения этого критика и музыковеда, ученика С. И. Танеева, — всегда яркие, но субъективные, высказанные прямо, без оглядки на авторитеты, — болезненно задевали самолюбие многих его собратьев по «музыкальному цеху». Все это не могло не окрашивать отношение к Сабанееву и его работам. «Талантлив, как обычно, Сабанеев... Он циник и неумысленными руками грубо хватает чистую, цельную фигуру Танеева», — так А. Б. Гольденвейзер характеризует в своих дневниках мемуарный очерк Сабанеева о Танееве** (на основе этого очерка возникла впоследствии публикуемая ныне книга). С конца же 20-х годов, после того как Сабанеев эмигрировал из Советской России, и он сам и его труды стали, разумеется, объектом самых ожесточенных нападок*** или просто замалчивались.

Такая судьба постигла и книгу «С. И. Танеев. Мысли о творчестве и воспоминания о жизни» (Париж, 1930). В отличие от работ о Скрябине****, вышедших в свое время в России, осевших в частных руках и библиотеках, этот труд Сабанеева, по сути, впервые становится ныне достоянием российской музыкальной общественности. Читателю, привыкшему к монументальным академическим монографиям с их взвешенными, «обкатанными» формулировками, выверенными ссылками, подробным теоретическим анализом произведений, книга о Танееве может показаться

* Бэлза И. Национальные истоки творчества С. И. Танеева // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946. Сб. статей и материалов к 90-летию со дня рождения. М., 1947. С. 45.

** Гольденвейзер А. Б. Дневник. Тетради вторая — шестая (1905–1929). М., 1997. С. 62. «Дневники» содержат немало подобных жестких высказываний и о коллегах-музыкантах. Ср.: «пристрастный (и достаточно подлый, но умный) Яворский» (там же. С. 145). В случае с Сабанеевым речь идет о следующей публикации: Сабанеев Л. Л. Мои воспоминания о С. И. Танееве // С. И. Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-летию его смерти. 1915–1925. М.—Л., 1925. С. 94–108.

*** Вот характерный пример: «Человек, ненавидящий нашу социалистическую родину и ее великое культурное строительство, уже много лет пребывающий в лагере ее врагов, Сабанеев не в состоянии понять прошлого нашей страны, искажая ее историю и стремясь очернить ее клеветой» (Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938. С. 20).

**** Скрябин. М., 1916; 2-е изд. М., 1923; Воспоминания о Скрябине. М., 1925. Последняя книга недавно переиздана музыкальным издательством «Классика—XXI» (М., 2000). В послесловии к этой публикации приводятся сведения о жизни Сабанеева и список его основных работ.

необычной. Не вписывается она и в разряд восторженных мемуаров, которые создаются после смерти мастера его близкими родственниками или ревностными поклонниками (к такому жанру отчасти приближаются сабанеевские «Воспоминания о Скрябине»). Нет в книге и опоры на подробные дневниковые записи, в духе двухтомных «Воспоминаний» В. В. Ястребцева*. Ключ к пониманию книги заложен в первых строках авторского предисловия: «Я хотел в ней дать живой образ моего покойного учителя, который был таковым не только для меня, но для целого поколения музыкантов, дать этот образ и в живых воспоминаниях о нем... и одновременно — в эстетической оценке его жизненных трудов, то есть того, что он сам считал задачей и смыслом своей жизни»**.

Основной период общения Сабанеева с Танеевым — детство и юность. Быть может, поэтому столь ярко запечатлелись в памяти автора характерные черты обаятельного облика Танеева — его поведение, внешность, привычки. Что же касается оценки творчества композитора, то она — плод уже вполне сформировавшегося сознания. Сабанеев не был поклонником Танеева-музыканта. В 1910-е годы ему доводилось не раз выступать с резкими статьями о его произведениях. С течением лет взгляды критика несколько смягчились***, однако и на страницах книги чувствуется, что художественные пристрастия Сабанеева лежат в стороне от устремлений его учителя.

Между тем Танеев несомненно оказал воздействие на Сабанеева как критика и музыкального деятеля. Собственно говоря, именно он предопределил музыкальное будущее своего ученика. Его влияние проявилось в самом стиле критических высказываний Сабанеева — всегда прямых, жестких, подчас саркастических. Манера Танеева «говорить неприятности» своему собеседнику, с тем чтобы между ними не было никакой недоговоренности, описанная Сабанеевым, в полной мере была присуща его собственным критическим выступлениям. Сближает учителя с учеником и математический склад мышления — Сабанеев закончил математический факультет Московского университета и в период работы Танеева над книгой о контрапункте помогал учителю с алгебраическими расчетами.

Кроме того, несмотря на художественные расхождения, Танеев был для Сабанеева «моральным гением», человеком, чье значение далеко выходит за рамки только музыкального искусства: «Как бы ни относиться к творчеству С. И. Танеева — даже совершенно вне всякой музыки, — Танеев есть один из тех великих русских людей, великих духом и силой воли, которым, во всяком случае, место в истории есть и должно быть». Именно личность Танеева, его духовный облик, его святое отношение

* *Ястребцев В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. 1886–1908. Т. 1–2. Л., 1959–1960.

** Разумеется, и «живые воспоминания», и «эстетическая оценка» порой приобретают у Сабанеева достаточно субъективные формы, что специально оговаривается в комментариях.

*** Интересно, что этот факт тоже давал впоследствии повод для обвинений в адрес Сабанеева — на этот раз в недостатке последовательности и принципиальности. См.: *Бернандт Г. Б.* С. И. Танеев. С. 233).

к искусству в большей мере, нежели его музыкальное творчество или научные труды, сподвигли Сабанеева написать о нем.

Едва ли стоит винить автора в недооценке музыкальных заслуг Танеева — достаточно представить себе главного героя книги в контексте художественной жизни его времени, и подобные обвинения отпадут сами собой. В те годы — при бесспорном моральном авторитете — деятельность Танеева как педагога и композитора отнюдь не встречала единодушного одобрения. Так, В. В. Пасхалов сообщает, что, «по мнению Калининкова, педантичный характер преподавания С. И. Танеева (класс контрапункта) оказал пагубное действие на многих даровитых учеников консерватории. Между прочим он жалел, что только что окончивший в то время консерваторию талантливый композитор Ю. С. Сахновский проходил теорию композиции у С. И. Танеева. “Из Сахновского ничего не выйдет”, — сокрушенно говорил Василий Сергеевич [Калинников]*. Ученик Н. А. Римско-Корсакова М. Ф. Гнесин вспоминает, что «к занятиям по контрапункту в Московской консерватории, в классе Танеева, Н[иколай] А[ндреевич] относился как к чему-то недостижимо серьезному и значительному, высказывая при этом, впрочем, удивление, что эта шкфла почему-то совершенно не дает композиторов-контрапунктистов. “Быть может, это все им так надоедает еще во время пребывания в консерватории, что когда дело доходит до собственных композиций, они уж и думать не хотят о контрапункте?”**»

Известный своими остроумием Танеев сам порою становился объектом острот. «По поводу пианизма Танеева в шутку говорили, что в Москве три достопримечательности: царь-пушка, которая не стреляет, царь-колокол, который не звонит, и царь-пианист, который не играет», — это изречение дошло до нас в передаче А. Т. Гречанинова***.

Музыка Танеева тоже вызывала неоднозначную реакцию****. Вот, к примеру, отрывок из воспоминаний М. А. Дуловой — в то время ученицы вокального класса Московской консерватории (она принимала в 1894 году участие в исполнении отрывков из «Орестеи» в Малом зале Дворянского собрания): «Не скажу, чтобы публика, посещающая даже Симфонические и камерные собрания И.Р.М.О., пришла бы в восторг — нет! Даже мы — маленькие исполнители, часто репетируя оперу (идущие картины), привыкнув к музыке, и то оставались более равнодушными к такому сложному творчеству Танеева. Специалистам-композиторам это представляло большой интерес как новая сложная форма письма. То же самое было и в Петербурге. Ближайший друг Сергея Ивановича — художник-

* Пасхалов, В. В. Василий Сергеевич Калининков. Жизнь и творчество. М.—Л., 1951. С. 69–70.

** Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., 1956. С. 197. См. также примеч. 55, 56 в наст. изд.

*** Гречанинов А. Т. Моя жизнь. Изд 2-е, доп. Нью Йорк, 1951. С. 76.

**** В книге Г. Бернандта приводится множество нелицеприятных суждений, высказанных в печати современниками Танеева о его произведениях, в том числе и критика Сабанеева. См.: Бернандт Г. Б. С. И. Танеев. С. 72–73, 78–79, 232–233 и др.

академик Владимир Егорович Маковский говорил у нас в доме: “Чудак Серёженька, взял такой сухой сюжет, как Орестея... Подумайте, опера, и без романтики, — ведь это не то — скучно! Мы были в Марьинском театре вместе с нашим общим другом Масловым, — продолжал Владимир Егорович... Мы так ожидали этого спектакля, и что же? — Проскучали. Для нас, обыкновенных любителей — каюсь — скучная история, да и написано мудрено. Ушел, прослушав Орестею, и ничего в ушах не осталось...” *

Аналогичных суждений в письмах, воспоминаниях и рецензиях было немало. Танеев, разумеется, знал о подобном отношении к себе и своему искусству, но едва ли воспринимал его как оскорбление. Таков был стиль художественной жизни в те времена. Артисту и в голову не могло прийти возмущаться в прессе критикой в свой адрес, как сплошь и рядом происходит в наши дни с некоторыми знаменитостями. Да и сам Танеев был весьма резок, говоря о музыке других композиторов. Нынешний выпускник консерватории едва ли осмелится делать своему бывшему профессору замечания, подобные тем, которые высказывает Танеев в письме Чайковскому о его Четвертой симфонии**. Принимая во внимание сказанное, критика Сабанеева выглядит достаточно мягко...

Примечателен сам факт публикации сабанеевского «Танеева» в издательстве «Таир», принадлежавшем Рахманинову. Творческие позиции обоих музыкантов нельзя назвать близкими — Сабанеев, будучи убежденным «скрябинистом», не раз отрицательно отзывался о творчестве Рахманинова. Однако вопреки этому, Рахманинов по-видимому, высоко оценивал его музыкально-критический дар и в начале 1910-х годов пригласил Сабанеева в состав художественного совета Российского музыкального издательства (сам он возглавлял этот совет с момента основания издательства в 1908 году).

В конце января 1930 года Рахманинов получил от Сабанеева рукопись книги о Танееве. Возможность ее публикации не вызвала у него сомнений***. Однако, относясь к делам своего издательства со всей серьезностью и внимательностью, Рахманинов изучает и сабанеевские «Воспоминания о Скрябине»****. При сравнении с последними книга о Танееве вызывает у него ряд критических замечаний, заставляет его в письме Сабанееву пожалеть, что тому довелось общаться с Танеевым лишь в детстве и юности, «что при Танееве, этом Учителе, без кавычек, не было такого

* РГАЛИ. Ф. 757. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 37–37 об.

** «1-я часть несоизмеримо длинна сравнительно с остальными частями; она имеет вид симфонической поэмы, к которой случайно присочинили три части и сделали из этого симфонию. ...Зная, как Вы обработали «Журавля», зная, что Вы можете сделать из русской темы, вариации на «Во поле береза стояла» кажутся малозначительными и малоинтересными...» (*Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. С. 32*)

*** А. Дж. и Е. Сваны. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. Изд. 4-е. М., 1974. С. 202.

**** «Вот блестяще написанная книга. Живая, остроумная, увлекательная», — пишет по поводу нее автору Рахманинов. (*Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. М., 1980. С. 277*).

внимательного, талантливое наблюдателя, который достался в удел «Мессии»*. Рахманинов детально вникает в текст, указывает на стилистически неловкие обороты, просит автора вычеркнуть некоторые неудачные остроты Танеева. Наконец, со свойственной ему подчеркнутой скромностью, Рахманинов просит Сабанеева убрать то место, где упоминается «атмосфера ожидания», царившая на премьере его Второго концерта.

Интересен ответ Сабанеева. Различие между своими двумя книгами — о Скрябине и Танееве — он объясняет своеобразием фигур этих двух музыкантов: «Я думаю, что и Вы согласитесь, что Скрябин, как объект воспоминаний, вся его жизнь и, наконец, самые его идеи (независимо от их удобоисполнимости и степени психической уравновешенности) являются более благодарным сюжетом воспоминаний, более обильными фактами, чем скромная и тихая жизнь С[ергея] И[вановича], наиболее ценные мысли которого вращались в такой специальной области, что даже вообще популярное изложение их невозможно. «Мессия» хотя и в кавычках — но говорил вещи, которые одних увлекали, а других отвращали, но вещи, по существу подлежащие популярному изложению, хотя бы то был конец мира и иные «безумные мечтания». С[ергей] И[ванович] говорил вещи глубоко ценные, но для музыканта, для специалиста, и самый круг и охват этих мыслей не выходил из технического музыкального круга. И когда пришлось мне писать о Танееве как типе, то не на этих мыслях пришлось по-неволе сосредоточить интерес, а на его типичном жизненном укладе. ... И я полагаю, что если бы я был так же близок к С[ергею] И[вановичу] в последние годы его жизни, вряд ли что могло измениться, просто потому, что немыслимо изложить увлекательно и популярно идеи о двойном контрапункте или его глубокие рассуждения о форме, о законах контрастов в музыке...»**

В целом же Сабанеев согласен с замечаниями Рахманинова. Лишь в вопросе об «особой атмосфере» на премьере Второго концерта Рахманинова он «вынужден остаться при особом мнении»***. Однако вопреки такому упомянутой фразе оказалась все-таки выброшенной из опубликованного текста — несомненно, по настоянию Рахманинова... Все эти детали показывают, сколь скрупулезно и ответственно вникал Рахманинов в каждое слово, публикуемое под маркой его издательства, что лишней раз подтверждает жизненность и правдивость образа Танеева, воссозданного в книге. Чувства любви и пиетета, которые Рахманинов испытывал к своему наставнику, не позволили бы ему печатать книгу, если бы она содержала существенные фактические неточности**** или в ней был бы взят неверный тон повествования.

* Там же.

** Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. М., 1980. С. 508.

*** Там же.

**** Справедливости ради отметим, что в книге есть ряд неточностей, главным образом в датировках. Это было обусловлено тем, что Сабанеев работал над книгой за рубежом, не имея под рукой соответствующей литературы. Такие неточности оговорены в комментариях.

Как указывает Сабанеев, особенно тесное общение с Танеевым сложилось у него в 1890-е годы. Действительно, на страницах танеевских «Дневников» имена братьев Леонида и Бориса — «Лели» и «Бори», а также их матери Юлии Ивановны порой упоминаются едва ли не ежедневно. Сабанеевы входят в ближайший дружеский круг Танеева, о чем свидетельствуют письма, хранящиеся в РГАЛИ и Доме-музее П. И. Чайковского в Клину*. Если посланий братьев Сабанеевых сравнительно мало и в большинстве своем они написаны «по-детски» (особенно умиляют выведенные каллиграфическим почерком письма Бориса на языке эсперанто, повествующие о разных событиях семейного быта, в том числе о прелестях дачной жизни), то многочисленные письма Ю. И. Сабанеевой — 55 в РГАЛИ, 10 в ГДМЧ — очень содержательны. Они воссоздают и общую духовную атмосферу эпохи, и детали, рисующие образ Танеева.

Общение с прошлым невыразимо увлекательно, но и таит в себе опасность для потомков. Порою кажется, что мысли и чувства людей давно умерших гораздо тоньше, живее, глубже и интереснее тех, что окружают нас теперь. Современность выглядит разочаровывающе; и хочется с головой нырнуть в тот мир, где писали длинные-длинные письма, где слова были способны передавать сложные изгибы душевных движений, где вопросы морали, религии, искусства воистину волновали и занимали человека...

Эти соображения приходят в голову при знакомстве с письмами Юлии Ивановны Сабанеевой. Здесь едва ли уместно подробно восстанавливать сложные и по сути своей невосстановимые перипетии отношений ее с Сергеем Ивановичем, всю цепь намеков, недомолвок и недопониманий, из которой складывается человеческое общение — реальное или заочное, эпистолярное (тем более что письма Танеева к Сабанеевой, за исключением одного черновика**, не сохранились). Касаясь подобной частной переписки, невольно испытываешь неловкость, словно вторгаешься в чужую жизнь, до которой никому чужому нет и не должно быть дела. Особенной осторожности требует та ситуация, когда в жизнь человека вторгается болезнь: дело в том, что с начала 1900-х годов в поведении Ю. И. Сабанеевой проявляются симптомы тяжелого душевного расстройства, упоминания о которых есть в танеевских «Дневниках» — кстати, по этой причине Танеев со временем вовсе перестает бывать у Сабанеевых. Однако становясь перед выбором — позволить Юлии Ивановне с ее переживаниями, хлопотами и разочарованиями навсегда исчезнуть в прошлом или хотя бы на миг вернуть ее из забвения, — все же предпочитаешь второе. Ведь это дает основание надеяться, что когда-нибудь и мы сами — пишущий эти строки и тот, кто читает их в настоящий момент, — чьими-то стараниями тоже вырвемся ненадолго из краев, куда всем нам предстоит отправиться... Но главное, жизнь Ю. И. Сабанеевой была до некоторой степени связана с главным героем настоящей книги, и он сам как живой появляется на страницах ее писем среди трогательных деталей давно ушедшего быта...

* РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 440; ГДМЧ. Ф. В11.

** ГДМЧ. Ф. В11. № 382.

Вот Юлия Ивановна поздравляет Танеева с днем ангела и сообщает о мнении по этому поводу сына Бориса: «Он отказался писать вам... говоря, что вы ангелов не признаете и что письмо его ко дню ангела послужило бы только предметом для насмешек с вашей стороны; что напрасно я намереваюсь писать вам; что этим я навязываю вам необходимость признавать условности, которые вы отрицаете. — Выслушав эту тираду, я удивилась тому, как хорошо прививается Борису все то, что вы говорите, даже вскользь, и предоставила ему действовать по своему или по вашему усмотрению; однако и себе оставила право свободно действовать согласно моим взглядам»*.

А вот картинка дачной жизни в Кузьминках: «Ученики ваши все огорчаются тем, что вы не побывали у нас на этой даче и не познакомились со всем тем, что их здесь восхищает. — «Вот это очень понравилось бы Сергею Ивановичу... Вот здесь было бы хорошо гулять Сергею Ивановичу... Как жаль, что этого соловья не слышит Сергей Иванович... Отлично бы здесь мог ездить на велосипеде Сергей Иванович... Хорошо было бы сыграть это с Сергеем Ивановичем...» И так далее в этом роде слышу я целый день от своих сыновей, и грусть о вас, о том, что их удовольствие не разделяет с ними человек, дорогой им, ослабляет самое удовольствие. А я, слушая их восклицания и сожаления, вспоминаю ваш рассказ о том, как вы путешествовали с Н. Г. Рубинштейном и как отзывчиво относились к его восторгам. Но я, конечно, не говорю моим сыновьям о моих мыслях...»**

Дело в том, что, по-видимому, Юлия Ивановна испытывала к Сергею Ивановичу чувства более глубокие, нежели восхищение его музыкальными талантами и уважение к учителю сыновей. Эти чувства ясно читаются в ее письмах:

«Многоуважаемый Сергей Иванович!

Вы очень одолжили бы меня, если б написали — не видали ли вы меня сегодня во сне, утром, между шестью и семью часами, или, быть может, не вспомнили ли вы обо мне, хотя бы мимолетно и случайно, в это время; или, не думали ли вы обо мне вчера, с вечера. — Не осталось ли еще это у вас пока в памяти?

Зная вашу склонность относиться не только отрицательно, но даже и юмористически ко многим явлениям жизни, я хотя и радуюсь, что моей просьбой доставляю вам новый случай заразительно-весело посмеяться, но, тем не менее, к исполнению ее прошу вас отнестись серьезно, т. е. ответить мне не шуткой и не вымыслом, а правдой...

Только важность вопроса и дает мне смелость обратиться к вам с просьбой ответить мне. Я очень хорошо помню ваши слова, что написать вам письмо, требующее ответа, значит оскорбить вас. Но вы, конечно, не можете заподозрить меня в такой жестокости относительно вас, и потому взгляните на мое письмо как на исключение из общего правила***. «...Вы сказали, что не любите сходное с собой. Это и так, и не так. — Вы прини-

* Письмо от 4 июля 1896 г. ГЦММК. Ф. 85. № 54. Л. 1.

** Письмо от 31 мая 1896 г. Там же. Л. 2-3.

*** Письмо от 9 ноября 1894 г. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 440. Л. 3-3 об.

маете внешнее сходство за внутреннее. Во внешнем действительно прельщает блеск и веселье, и вы увлекаетесь им. Во внутреннее же сходство вы никогда не всматривались сознательно, никогда не искали его ни в ком и никогда ни с кем не сходились «по душе», что сами нечаянно высказали мне, когда мы были с вами в театре на Дон-Жуане, и чего страшно сконфузились и испугались. — Вы не только не искали чужой сходной с вами души, но и свою-то душу всегда подавляли, когда она стремилась вырваться наружу; вы всегда облекали ее теплые и горячие порывы в холодные формы условных приличий и принципов атеистического направления или в резкие формы блестящего остроумия. — Я же мало придаю значения внешнему человеку и всегда ищу в нем его душу. Потому я и люблю вас, что вижу всегда вашу душу до глубины, как бы ни задрапировывали вы ее и ни прятали в складках ума. Мало того, что я вижу ее: я вижу, как она тоскует, и как бесплодно стараетесь вы заглушить ее стоны трудом, прогулками, физическими и умственными упражнениями, — и как она все стонет и не дает вам покою, потому что ищет свободы общения, жаждет содержания, а вы все давите ее умом и даете ей одни внешние формы...

Душу вашу я видела, когда вы совали моим маленьким детям апельсины и конфеты в карманы, когда я привела их в вашу очаровательную квартиру в 3 окна на улицу. Душу вашу я видела, когда вы с дрожью в голосе негодовали на меня за то, что я, — ничего никогда не слыхав о Чайковском, но зная нравы нашей прессы, — осмелилась, на основании дружных хвалебных отзывов о нем в печати, сказать вам, что он умел «ладить с прессой». Душу вашу я видела, когда вы говорили, что «боялись» спросить или сказать что-то графу Толстому. Душу вашу я видела в слезах, стоявших в глазах ваших, когда она тосковала внутри вас, просясь на свободу, а вы не пускали ее и загоняли вглубь общением с людьми, прельщавшими вас внешностью, несходными с вами внутренне. — Да разве возможно пересчитать все случаи, когда я наслаждалась вашей душой через ваши глаза, светившие и гревшие, когда вы того не сознавали...»*

Одно из своих писем Юлия Ивановна завершает стихотворным экспромтом:

«Пусть в Мертвом переулке счастья луч
 Живою радостью жизнь вашу осветит,
 И в тишине его пусть вдохновенья ключ
 Потоком мощным в вас и страстным закипит.
 Пусть в Мертвом переулке гнет нужды,
 Печаль, болезнь и скорби вас бегут...
 Из тишины ж его пусть творчества плоды
 Вас к славе мировой, бессмертной приведут.

Экспромт, вылившийся из глубины чувств, но не от уменья. Над ним не смейтесь...»**

* Письмо от 3 апреля 1897 г. ГДМЧ. Ф. В11. № 1669.

** Письмо от 9 ноября 1894 г. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 440. Л.4—4 об.

Не будем же и мы смеяться над стихами Юлии Ивановны. Ведь по сути своей ее пожелание Сергею Ивановичу осуществилось: «творчества плоды» привели композитора к бессмертию. Хочется лишь, чтобы с этими плодами и с душой, их породившей, соприкоснулось больше людей. А тому несомненно поможет книга, написанная ее сыном, Леонидом Леонидовичем Сабанеевым.

С. Грохотов

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Большая часть архива С. И. Танеева находится в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину (фонд В) и в РГАЛИ (фонд 880). Разумеется, после отъезда Сабанеева за границу эти материалы были ему недоступны.

² Смысл слова «типичный» у Сабанеева отличается от принятого ныне. Типичный, или типический, по Далю: «резко очерченный, выразительный, первообразный» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1982. С. 406).

³ Сабанеев имеет в виду особый метод работы Танеева, связанный с предварительным сочинением контрапунктических упражнений на тематическом материале произведения. См. об этом: *Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма*. М., 1951. С. 57–64.

⁴ Мысли об этом Танеев развивал в переписке с Чайковским. Сохранилась также запись под заголовком «Что делать русским композиторам?», помеченная 1879 г.: «...Приложить к русской песне ту работу мысли, которая была приложена к песне западных народов, и у нас будет национальная музыка. Начать с элементарных контрапунктических форм, переходить к более сложным, выработать форму русской fugи, а тогда до сложных инструментальных форм один шаг. Европейцам на это понадобилось несколько столетий, нам время значительно сократится. Мы знаем дорогу, мы знаем цель, мы можем беспрепятственно пользоваться опытом европейцев, накопленным в течение нескольких веков, все это много сокращает время, нужное для этого пути. Усвоим себе опыт древних контрапунктистов и возьмем на себя эту трудную, но славную задачу. Кто знает, может быть следующему поколению мы завещаем новые формы, новую музыку» (Два отрывка из записной книжки С. И. Танеева // Танеев С. И. Личность, творчество, документы его жизни. М.–Л., 1925. С. 74).

⁵ Этическое учение Иеремии Бентама и Джона Стюарта Милля было весьма популярно в кругах русской либеральной интеллигенции второй половины XIX века. Суть этого учения, известного как утилитаризм (по названию одного из трудов Милля — «Utilitarianism») в том, что основой нравственности и критерием человеческих поступков считается польза. См.: *Милль Дж. С. Утилитаризм. О свободе*. СПб., 1882; *Бентам И. Избранные сочинения*. СПб., 1867.

⁶ Теоретические основания для объединения православной и католической церквей наиболее полно изложены В. С. Соловьевым в книге «История и будущность теократии» (1887).

⁷ Русский религиозный мыслитель Н. Ф. Федоров выдвинул идею воскрешения умерших («отцов») и преодоления смерти посредством знания и деятельности («Философия общего дела»). Человечество, по Федорову, может достигнуть такой «неделимости», которая сделает невозможным любое разрушение, любую изоляцию, т. е. смерть. См.: *Семенова С. Г. Николай Федоров. Творчество жизни*. М., 1990.

⁸ Высказанное Сабанеевым согласуется с записями самого Танеева о работе над произведениями крупных форм. По его словам, он просто работает над материалом, «извлекая из него те комбинации, кот[орые] он в состоянии дать». «При этой работе, — пишет Танеев, — я не обращаю внимания на то, найдет ли себе при-

менение в моей работе та или иная комбинация муз[ыкальной] мысли, заботясь только о том, чтобы во всех направлениях исчерпать те муз[ыкальные] выводы, которые из данных мыслей могут получиться. При этом постоянно случается, что хотя значительная часть мною написанного не входит вовсе в сочинение, но среди написанного встретишь, может, две-три комбинации, которые сразу дадут направление мыслям и сразу разрешат встретившееся затруднение, которое при отсутствии такой работы, быть может, на долгое время явилось бы непреодолимым препятствием к окончанию сочинения. ...Если сочинение не сдвигается с места, это значит, что было недостаточно работы подготовительной — и как только эту работу произвести, и в сочинении все разясняется и оно само приходит к концу» (*Танеев С. И. Мысли о собственной творческой работе // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946. Сб. статей и материалов к 90-летию со дня рождения. М., 1947. С. 181*).

Работа над небольшими произведениями (романсами, хорами без сопровождения) шла гораздо более непосредственно — нередко «сразу как импровизация в уме или за фортепиано» (там же. С. 180)

⁹ Учение Пифагора исходит из положения, что в основе всех явлений мироздания лежат числа и числовые соотношения. Оно было выведено во многом в результате наблюдений над акустическими явлениями, поэтому — согласно Пифагору — все в мире, в том числе и движение небесных светил, имеет музыкальное выражение («гармония сфер»).

¹⁰ Рассуждения об аполлоническом и дионисийском началах в музыке и поэзии — одна из сквозных тем в культуре конца XIX — начала XX столетий. Особое внимание привлек к ней Ф. Ницше своим трактатом «Рождение трагедии из духа музыки» (1871). См.: *Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 1. М., 1990. С. 57–157*. В дальнейшем в России эта тема нашла отражение в творчестве поэтов-символистов (см.: *Иванов В. И. Дионис и праднионисийство. М., 2000*).

¹¹ В древнеегипетской мифологии Изиде приписывалось изобретение различных медицинских средств, магических формул (отсюда ее эпитет «великая волшебством»), знание сокровенных вещей и т. п. Сабанеев намекает на популярную в начале XX века книгу основательницы теософии Е. Блаватской «Разоблаченная Изиды» (см.: *Блаватская Е. П. Разоблаченная Изиды. Т. 1–2. М., 1999*). Идеи Блаватской активно обсуждались в кругу приверженцев Скрябина, к которому принадлежал и Сабанеев.

¹² Отношение Танеева к сочинениям композиторов «новой русской школы», Вагнера и Листа менялось с течением лет и вовсе не было однозначно отрицательным, о чем пишет в дальнейшем сам Сабанеев. На это указывают и другие мемуаристы, например Б. Л. Яворский. Последний сообщал, со слов Танеева, что тот еще в юности рекомендовал Н. Г. Рубинштейну исполнить в концерте РМО Первую симфонию Бородина (*Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. 2. М., 1987. С. 322*).

¹³ Ср., например, письмо Танеева к Чайковскому от 10 августа 1881 г.: «Наша церковная музыка находится на первой ступени развития. Перед ней бесконечная область богатых форм. Войдя в эту область, наша музыка, подобно западноевропейской, может дойти до высшей ступени развития и выработать ей принадлежащий в будущем стиль. Выработав этот стиль на основании церковных мелодий, композиторы будут в состоянии писать в нем сочинения свободные, уже не прибегая к церковным мелодиям, подобно тому, как мы это встречаем у композиторов строгого стиля и у немецких авторов. ...Благодаря тому, что мы имеем перед собою весь опыт вековой мудрости европейских музыкантов, наша задача упрощается чрезвычайно. Мало этого, мы прямо можем воспользоваться всем тем, до чего дошли творцы строгого стиля, и приложить их учение к нашей музыке, ибо основание, на котором они творили, совершенно сходно с тем, которое мы имеем под руками (*Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. С. 75–76*).

¹⁴ Первому квартету b-moll, op. 4 предшествовали четыре квартета: Es-dur (без op., 1880); C-dur (без op., 1883); A-dur (без op., 1883); d-moll (без op., 1886; во второй редакции он стал Третьим, op. 7, 1896). Четвертой симфонии c-moll (op. 12,

1898), которую нередко называют Первой, предшествовали симфонии: e-moll (без ор., 1874); B-dur (без ор., 1877–1878); d-moll (без ор., 1884).

¹⁵ Скала (шкала) по Далю — «мерило какой-либо постепенности». В данном контексте — «масштаб» (*Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 191*).

¹⁶ На самом деле первое исполнение кантаты было встречено в целом сочувственно. «Это прекрасное pezzo di musica», «...кантата положительно согрета хорошим, искренним чувством» — эти суждения критиков приводятся в кн.: *Бернандт Г. Б. Танеев. 2-е изд. М., 1983. С. 76–77*). Сам Танеев, никогда не склонный преувеличивать успехи своей музыки, писал Чайковскому: «Эта кантата понравилась публике. Многие слушатели говорили мне, что музыка этой кантаты произвела на них впечатление и им понравилась» (*Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. С. 103*).

¹⁷ Вероятно, Сабанеев имеет в виду Второй квинтет C-dur и Шестой квартет B-dur.

¹⁸ Имеются в виду «Десять романсов с сопровождением фортепиано» ор. 17, написанные в 1877–1905 гг.

¹⁹ Р. Вагнер.

²⁰ Танеев очень ценил Лароша и, по собственному признанию, испытал его воздействие. Его памяти он посвятил свой трактат о контрапункте. «Я посвящаю эту книгу памяти Г. А. Лароша, статьи которого (особенно «Мысли о музыкальном образовании в России») имели большое влияние на направление моей музыкальной деятельности» (*Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959. С. 6*). После смерти Лароша в 1905 г. Танеев много сил отдал подготовке к печати сборника его статей.

²¹ См. об этом подробнее на с. 162 настоящего издания.

²² На самом деле творческий облик Танеева вовсе не был полностью лишен страстности (таковы, например, многие из его романсов). Еще ярче она проявлялась в исполнительском искусстве Танеева поздних лет. По воспоминаниям современников, оно отличалось бурной темпераментностью. «Танеев был исполнитель ярко темпераментный, игравший с большим увлечением и подъемом, иногда даже слишком горячим, что приводило подчас к преувеличению силы и к некоторой торопливости ритма» (*Гольденвейзер А. Б. Из моих воспоминаний // Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве. М., 1975. С. 178*). «Степень насыщения энергией, темпераментной активностью ... казалась у Танеева неиссякаемой» (*Яворский Б. Л. Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве // Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. 2. М., 1987. С. 340*) Об этом же свидетельствуют и сохранившиеся записи игры Танеева.

²³ Термин из книги О. Шпенглера «Закат Европы». В ней сделана попытка применить методы натурфилософии Гёте к истории. Так, Шпенглер выделяет в истории культуры несколько обособленных цивилизаций. Западную культуру начиная с раннего Средневековья, он называет «фаустовской», противопоставляя ее «аполлонической» культуре античной Греции. См.: *Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. М., 1993. С. 345–388*.

²⁴ *Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг, 1909; 2-е изд. М., 1959; Танеев С. И. Учение о каноне. М., 1929.*

²⁵ Местонахождение дома установить не удалось.

²⁶ О посещениях «с педагогической целью» ресторанов и трактиров вместе со Зверевым рассказывает в своих воспоминаниях его ученик М. Пресман: «Если мы были в театре и после театра ездили в трактир ужинать и поэтому возвращались домой в два — два с половиной часа ночи, — все равно на следующий день строго должны были выполнять свои обязанности. Тот, чья очередь наступала, обязан был встать в свое время и в шесть часов утра сидеть за инструментом» (*Пресман М. Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о Рах-*

манинове. Т. 1. Изд. 4-е. М., 1973. С. 161). После нескольких таких «опытов» ученики готовы были отказаться от театра, лишь бы избежать обязательного похода в трактир (там же. С. 175–176).

²⁷ Ср. высказывания друга Танеева С. В. Смоленского в его «Воспоминаниях»: «Привыкнув в Казани к профессорскому кружку и к музыкантам-любителям, поголовно кончившим курс либо в университетах, либо в академиях, я скоро разочаровался односторонностью консерваторских деятелей, с которыми ни о чем нельзя было говорить вне событий дня, вне событий музыкальной жизни Москвы, так как умственные горизонты огромного большинства новых моих товарищей были очень скудны. Двукратные в неделю мои встречи с ними скоро обнаружили, что интересом их бесед были либо вчерашний картеж и суммы выигрыша или проигрыша, поздний час возвращения после ужина с возлияниями, либо удача или неудача какого-либо концерта, либо перенос нового анекдота, либо воспоминания, более всего комические, о разных приключениях, о своей ученической жизни в консерватории и о воздействиях в случаях надобности пылкого Николая Григорьевича Рубинштейна, разные анекдоты об известном А. И. Дюбюке... Наука, свет прогресса, увлечения какими-либо учениями разных школ даже в области музыкального искусства были вполне чужды этим людям...» (*Смоленский С. В. Воспоминания*. М., 2002. С. 229–230)

²⁸ Леонид Павлович Сабанеев (1844–1898) — зоолог, автор многих книг о животном мире средней полосы России, охоте и рыболовстве. В 1873–1877 гг. редактор-издатель журнала «Природа», с 1878 г. — «Природа и охота».

²⁹ О том, что Зилоти не исключал для себя возможность занять пост директора Московской консерватории, «если б для консерватории другого выхода не имелось», говорится и в его письме П. И. Чайковскому от 5 марта/21 февраля 1893 г. (Александр Ильич Зилоти. 1863–1945. Воспоминания и письма. Л., 1963. С. 143).

³⁰ Варвара Павловна Танеева (урожденная Протопопова; 1822—1889).

³¹ Ныне Чистый пер., д. 7.

³² В. И. Танееву было тогда 49 лет.

³³ На самом деле С. И. Танеев получил соответствующую долю наследства. Так, Ю. И. Сабанеева в письме от 17 декабря 1903 г. пишет: «Вы говорили как-то, что у Вас есть капитал в десять тысяч в конторе Волкова. ...Вы говорили, что не берете проценты и на капитал нарастают проценты на проценты...» (РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 440. Л. 47 об.).

³⁴ Между С. И. Танеевым и братьями не было столь решительного охлаждения, как пишет Сабанеев. Об этом свидетельствуют многочисленные упоминания о встречах с ними в «Дневниках» С. И. Танеева.

³⁵ Вероятно, материальное состояние С. И. Танеева было все же не столь плачевным. См. комм. 33.

³⁶ Кроме упомянутых Сабанеевым, Г. Бернандт в своей монографии приводит имена следующих частных учеников Танеева: В. Е. Артынов, Г. П. Базилевский, В. Р. и Н. Р. Бакалейниковы, Е. Ф. Бубек (Фульда), П. И. Васильев, П. М. Виноградов, С. В. Евсеев, Ю. Д. Исерлис, А. А. Карцев, Е. П. Ленинцев, Н. А. Орлов, С. И. Потоцкий, П. Н. Ренчицкий, В. И. Садовников, А. Н. Соколовский, Ф. С. Таль, Б. А. Федоров, В. Я. Шестоперов (*Бернандт Г. Б. Танеев*. С. 270–272).

³⁷ По свидетельству В. И. Танеева, Пелагея Васильевна была не из дворовых: «Она славилась в городе как лучшая нянька. Ее наняли за громадную по тогдашнему цену 5 р. ассигнациями в месяц. ... Она воспитывала меня и следующих детей, держала себя с большим достоинством, была довольно строга, иногда нас била, драла за уши или за волосы, но редко» (*Танеев В. И. Детство. Юность. Мысли о будущем*. М., 1959. С. 56).

³⁸ Дом этот не сохранился.

³⁹ От слова «ехидна», которым в XIX веке обозначали не только античное божество — женщину-змею, но и гадюку.

⁴⁰ Иван Ильич Танеев (1796–1879) служил во Владимире в 1839–1861 гг. в губернской палате государственных имуществ.

⁴¹ Варвара Ивановна Маслова, имевшая шутовское прозвище «графиня Рисова».

⁴² Вероятно, имеется в виду Соната ор. 27 № 2 («Лунная»).

⁴³ Это наблюдение Сабанеева перекликается с мнением П. И. Чайковского об игре Танеева, отмечавшего в ней «самообладание и спокойную объективность». (Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Изд. 4-е. Л., 1986. С. 205). На склоне лет стиль Танеева-пианиста в значительной мере изменился. «Такой мощи, такой глубины настроения, такой высоты подъема исполнения, как под старость, у него не было в молодости», — писал М. И. Чайковский (Чайковский М. И. О Сергее Ивановиче Танееве // С. И. Танеев. Личность, творчество, документы его жизни. С. 74). См. также комм. 22.

⁴⁴ На самом деле кантата «Иоанн Дамаскин», посвященная памяти Н. Г. Рубинштейна, была впервые исполнена 11 марта 1884 г. В 1893 г. Сабанеев присутствовал на одном из последующих исполнений кантаты.

⁴⁵ Сабанеев ошибается. Кантата была написана еще до вступления Танеева в должность директора Московской консерватории (он руководил консерваторией с 1885 по 1889 г.).

⁴⁶ Подобным же образом характеризует Танеева-дирижера и Н. Д. Кашкин: «В качестве концертного дирижера С. И. почти не появлялся в публике, а немногие его выступления нельзя назвать особенно удачными. Он как-то весь уходил в лежащую перед ним партитуру и, вследствие сильной близорукости, так близко наклонялся к ней, что даже движения рук были очень стеснены и во взмахе дирижерской палочки не было достаточной определенности и ясности. Кроме того, он почти не смотрел на оркестр, а между тем глаза дирижера имеют очень важное значение при управлении оркестром» (Кашкин Н. Д. Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория // Музыкальный современник. 1916. № 8. С. 23).

⁴⁷ Ср. описание этой особенности консерваторского быта 1890-х годов в воспоминаниях А. М. Шепелевского (написаны в 1913–1916 гг.): «Когда я вспоминаю сейчас о консерваторских классах... мне живо представляется висящий в воздухе чад криков, оскорблений, угроз, грубой ругани, стучанья ногами, кулаками. Благодарение создателю, была тут демаркационная линия, которая преграждала путь от всех этих неистовств к прямому мордобойству, но демаркационная линия эта обозначалась так тонко, малозаметно, что казалось, вот-вот ее минуют. К тому же я уверен, что линия эта существовала вовсе не в душах наших профессоров, а была чисто внешнего изготовления: что до господ профессоров, то вероятно некоторые из них чувствовали бы себя еще величавее и еще ближе к искусству, если б могли съездить по физиономии непонятливого ученика» (Левитин А. <Шепелевский А. М.> В музыкальной бурсе. Повесть. Машинопись. ГЦДММК. Ф. 286. № 685. С. 100).

⁴⁸ Дом не сохранился.

⁴⁹ В письме к Ф. А. Гартману Танеев так формулирует причину своей нелюбви к подаркам: «Может быть я и затруднился бы точно сформулировать, почему я отношусь так к этому вопросу. Мне представляется, что причиною является некоторая досада на самого себя, происходящая от того, что я не испытываю при этом [подношении] того удовольствия, на которое были бы вправе рассчитывать лица, оказывающие мне такое внимание». Цит. по: Бернандт Г. Б. Танеев. С. 220.

⁵⁰ Речь идет о Марии Карловне Кинд (1855–1909), пианистке, выпускнице Петербургской консерватории. Ее брак с известным художником Альбертом Николаевичем Бенуа был несчастлив. В 1886 г., будучи уже матерью четверых детей, она, как явствует из письма к ней Танеева, была готова соединить с ним свою судьбу. См.: Бернандт Г. Б. Танеев. С. 212–215.

⁵¹ Октоих, или Осмогласник — богослужебная певческая книга православной церкви.

⁵² Отказ от публикации Первой симфонии был вызван не критикой Танеева (тем более что именно Танеев рекомендовал А. К. Глазунову и М. П. Беляеву включить Симфонию в программу «Русских концертов»), а провалом ее премьеры в Петербурге 15 марта 1897 г.

⁵³ Ср., например, высказывание Танеева в письме Чайковскому от 18 августа 1880 г.: «Меня привлекает изящество и закрученность моцартовских форм, свобода и целесообразность баховского голосоведения, я стараюсь проникнуть, насколько могу, в тайны их творчества, вижу, что они знали многое, чего я не знаю, стараюсь этому научиться, — все это несколько не может мешать мне, иссушить меня» (*Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. С. 79*).

⁵⁴ Танеев предпослал книге о контрапункте эпиграф из Леонардо да Винчи: «Никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не изложено математическими способами выражения».

⁵⁵ Со слов А. Ф. Гедике, приведенных в воспоминаниях А. Н. Александрова, «Николай Карлович в начале второго семестра перестал посещать занятия, так как ему не понравился математический метод, применявшийся Танеевым при изучении двойного контрапункта» (*Александров А. Н. Незабываемые встречи // Н. К. Метнер. Воспоминания, статьи, материалы. М., 1981. С. 96*). Мемуарист сообщает также, что в конце 1900-х гг. Метнер в разговоре с Танеевым в ответ на вопрос, проходил ли он контрапункт в консерватории, ответил отрицательно (там же. С. 95).

⁵⁶ Аналогично высказывался С. Н. Василенко: «Масса правил, чисто математических формул, даже так называемая «машинка», то есть картонная пластинка с движущейся лентой, — все это заставляло почти забывать действительную музыку» (*Василенко С. Н. Воспоминания. М., 1979. С. 80*).

⁵⁷ «Контрапунктическая машинка» приложена к изданию: *Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959*. Описание ее действия содержится в статье Ю. Д. Энгеля «Танеев как учитель» (*Музыкальный современник. 1916. № 8. С. 59–61*).

⁵⁸ Об этом имеется запись в Дневнике (*Танеев С. И. Дневники. Кн. 1. М., 1981. С. 83*).

⁵⁹ Трио было написано в 1894 г.

⁶⁰ Вторая сюита для двух фортепиано ор. 23 «Силуэты» написана в 1892 г.

⁶¹ Вероятно, имеется в виду Аркадий Павлович Сабанев (1851–?), состоявший в переписке с Л. Н. Толстым.

⁶² Ныне Рахманиновский зал Московской консерватории

⁶³ Подробнее о взглядах Л. Н. Толстого на музыку см.: *Толстой С. Л. Музыка в жизни моего отца // Толстой С. Л. Очерки былого. Изд. 3-е, доп. Тула, 1965; Лев Толстой и музыка. Хроника. Нотография. Библиография. М., 1977*.

⁶⁴ *Толстая С. А. Дневники. Ч. 1–4. М., 1928–1936*. См. также воспоминания С. Л. Толстого: «Я могу говорить об увлечении моей матери, не скрывая ничего, так как и скрывать нечего. Об этом она сама за несколько дней до своей смерти говорила своей дочери Татьяне. Ни я, ни мои сестры и братья никогда не сомневались в том, что слова матери — правда и что в отношениях нашей матери к Танееву не было «рукопожатия, которое не могло бы быть при всех», но это увлечение матери нас огорчало, особенно потому, что оно было очень неприятно отцу» (*Толстой С. Л. Очерки былого. С. 379*).

⁶⁵ На самом деле «Крейцера соната» была написана в 1887–1889 гг., еще до сближения Танеева с семейством Толстых.

⁶⁶ В. И. Танеев указывает на это как на фамильную черту всех Танеевых: «Род Танеевых, насколько я знаю, имеет несколько общих свойств и склонностей, ко-

торые, очевидно, принадлежали общим родоначалникам, переходили из поколения в поколение по наследству и распределялись между отдельными индивидуумами нашего рода так, что каждый непременно носит одно или несколько из этих качеств. Эти качества суть: необыкновенная чистоплотность, страсть к музыке, к поэзии, к лошадям и общая почти всем Танеевым болезнь — болезнь ног» (*Танеев В. И. Детство. Юность. Мысли о будущем.* С. 50).

⁶⁷ Тем не менее после случая, описанного Сабанеевым, Танеев и Ребиков еще не раз встречались, о чем свидетельствуют записи в Дневниках. Сохранилась также их переписка (РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 421; ГЦММК. Ф. 68. № 393).

⁶⁸ Искусственный международный язык эсперанто был создан польским врачом Людвигом Заменгофом. Первый учебник эсперанто вышел в 1887 году. Интерес к международному языку проявили многие крупные деятели культуры разных стран, в том числе и Л. Н. Толстой. Как известно, Танеев начал вести свои дневники именно для практики в языке эсперанто. Танееву-эсперантисту посвящена статья составителя настоящих комментариев (*Grohotov S. Sergej Tanjejev kaj Esperanto // Esperanto kaj muziko. Elektitaj artikoloj de muzikistoj-esperantistoj.* Sofia, 1992).

⁶⁹ Как явствует из письма С. В. Рахманинову, Сабанеев предполагал издать этот роман в качестве приложения к своей книге о Танееве (см.: *Танеев С. И. Дневники.* Кн. 1. С. 303).

⁷⁰ Вероятно, имеется в виду Николай Алексеевич Абрикосов, один из учредителей журнала «Вопросы философии и психологии», сын известного кондитерского фабриканта Алексея Ивановича Абрикосова.

⁷¹ 2 апреля 1902 г. министр внутренних дел Д. С. Сипягин был застрелен эсэром С. В. Балмашёвым.

⁷² Александр Сергеевич Танеев приходился Сергею Ивановичу троюродным племянником. С. И. Танеев пользовался его содействием при постановке «Орестей» в Петербурге.

⁷³ В противовес Сабанееву, Ю. Д. Энгель рассказывает о замечательном искусстве Танеева-импровизатора, когда тот симпровизировал «форменную фугу со всеми интермедиями, проведениями и даже стреттой» на тему, принесенную в класс кем-то из учеников. См.: *Энгель Ю. Д. Глазами современника.* М., 1971. С. 418–419.

⁷⁴ Н. С. Жилияев, не проявив себя в сочинении музыки, стал музыкальным критиком и педагогом, одной из самых авторитетных фигур в музыкальной жизни Москвы 1920–30-х годов. Он, пожалуй, более, нежели остальные ученики Танеева, унаследовал его критический и музыкально-аналитический дар.

⁷⁵ Поводом послужило распоряжение Сафонова об увеличении до 40 человек числа учеников в классе специальной инструментовки (его вел в консерватории Г. Э. Конюс). Это не могло не сказаться отрицательно на уровне преподавания. Причина же, помимо личной неприязни Сафонова, состояла в пренебрежительном отношении директора к теоретическим классам. Так, А. С. Аренский писал Танееву: «Со времени вступления в должность директора консерватории В. И. Сафонова обнаружилось стремление последнего к сокращению часов занятий, так как, насколько мне известно, Сафонов не придавал такого значения теоретическим предметам, какое придавалось им раньше; я помню, что как-то в разговоре со мною Сафонов сказал, что считает самыми важными занятиями в консерватории фортепианные классы. Если он до сих пор придерживается такого взгляда, то мне понятно, почему он старается сократить число теоретических классов» (С. И. Танеев. Материалы и документы. Переписка и воспоминания. Т. 1. М., 1952. С. 164).

⁷⁶ Подробнее о «деле Конюса» см.: *Конюс Г. Э. Статьи, материалы, воспоминания.* М., 1965. С. 24–27; *Танеев С. И. Дневники.* Кн. 2. М., 1981. С. 378, 380, 382–389; *Ипполитов-Иванов М. М. Письма. Статьи. Воспоминания.* М., 1986. С. 101–102.

⁷⁷ Имеется в виду концерт 23 октября 1899 г., посвященный 25-летию деятельности И. В. Гржимали в качестве концертмейстера оркестра. Вот как рассказывает о концерте С. В. Смоленский: «Овации почтенному скрипачу были огромны. Но тем резче был переход к общему почти шиканью прямо в тот момент, как Сафонов встал за дирижерским пультом. Это шиканье продолжалось 5–6 минут, прерываемое хлопаньем первых рядов, и возобновлялось перед каждой из трех пьес, не давая Сафонову начать исполнение» (*Смоленский С. В. Воспоминания. С. 543*).

⁷⁸ Ср. запись от 1 сентября 1905 г. в Дневнике Танеева: «...Начался поток площадных ругательств, которые я тщетно пытался остановить, убеждая его не делать скандала» (*Танеев С. И. Дневники. Кн. 3. М., 1985. С. 258*).

⁷⁹ Вероятно, главной причиной того, что Танеев не вернулся в консерваторию после ухода Сафонова, была позиция его коллег в предшествовавшие годы и на самом заседании. «...Очень тронут Вашим сочувствием, которого мне так недоставало в последние шесть или семь лет противузаконного произвола и постоянного нарушения устава», — писал Танеев членом художественного совета в ответ на обращенную к нему просьбу отозвать свое заявление об отставке. Цит. по: *Бернандт Г. Б. Танеев. С. 166*.

⁸⁰ Ныне Малый Власьевский пер., д. 2.

⁸¹ П. В. Чицова скончалась 6 декабря 1910 г.

⁸² Многие истории, о которых рассказывает далее Сабанеев, носят именно такой анекдотический характер. Хотя в своих частностях они могут и не вполне точно соответствовать действительности, но по духу согласуются с тем образом В. И. Танеева, который запечатлен на страницах его собственных воспоминаний (см.: *Танеев В. И. Детство. Юность. Мысли о будущем. М., 1959*) и мемуаров Андрея Белого (*Андрей Белый. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 152–169*).

⁸³ Аналогичный диалог передает и С. Н. Василенко в своих воспоминаниях: «Вы ученик моего брата? — Да. — Напрасно! — Почему же? — Неприятны люди, портящие тишину никому не нужными звуками, а вы таким образом собираетесь быть...» (*Василенко С. Н. Воспоминания. С. 313*). Такое отношение В. И. Танеева к музыке было вызвано, несомненно, давлением отца: «Постоянно принуждая меня играть, притесняя, насилуя, он внушил мне к музыке отвращение» (*Танеев В. И. Детство. Юность. Мысли о будущем. С. 81*).

⁸⁴ Сын В. И. Танеева Павел Владимирович сообщает, что по инициативе Луначарского В. И. Танееву предложили продать библиотеку государству, однако на семейном совете было решено передать ее безвозмездно, и в феврале 1919 г. библиотека была перевезена в Социалистическую академию. См.: *Танеев П. В. Из воспоминаний о Владимире Ивановиче Танееве // Танеев В. И. Детство. Юность. Мысли о будущем. С. 705*.

⁸⁵ Весь этот эпизод передан Сабанеевым в стиле, характерном для эмигрантской печати 20-х годов (ср. рассказы М. Аверченко, Тэффи и др.). На самом деле «толстой кипы писем», разумеется, не было. По воспоминаниям П. В. Танеева, «у отца был особый бумажник из красного сафьяна, который лежал отдельно от всех других бумаг. В нем лежала фотография Карла Маркса с автографом Владимиру Ивановичу и длинное письмо К. Маркса профессору М. М. Ковалевскому на французском языке с отзывом о Владимире Ивановиче» (там же). Подлинный текст «охранной грамоты» приведен в книге: *Бернандт Г. Б. Танеев. С. 39*.

⁸⁶ Однако вскоре после описанного концерта Танеев пошел слушать Пятую сонату в камерном концерте. При этом, по воспоминаниям Б. Л. Яворского, он после исполнения усиленно аплодировал (*Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. 2. М., 1987. С. 325*).

⁸⁷ На самом деле отношение Танеева к творчеству новых композиторов не было все же однозначно отрицательным. Так, Танеев, по свидетельству Б. Л. Яворского, рекомендовал к исполнению в симфонических концертах Музыкального общества «Облака» и «Празднества» Дебюсси (там же. С. 322).

⁸⁸ Побывав на первом представлении «Кольца нибелунга» в Байрейте, Чайковский опубликовал цикл статей «Байрейтские музыкальные торжества», в которых подверг критике особенности вагнеровской оперной драматургии, назвал «Кольцо» «музыкальной Демьяновой ухой» (*Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. С. 282*). Пользуясь большим авторитетом, Чайковский оказал влияние на отношение к Вагнеру в России в конце XIX в.

⁸⁹ Между тем в ранние годы Танеев был первым исполнителем d-moll'ного концерта Брамса в России.

⁹⁰ Созданное в 1908 г. при ближайшем участии Танеева общество «Музыкально-теоретическая библиотека» вело научную и просветительскую деятельность, им была организована бесплатная музыкальная читальня. Танеев принимал участие в проводившихся обществом лекциях и издательском проекте (публикации собрания статей Г. Лароша). После смерти Танеева, в 1915 г. обществу было присвоено его имя.

⁹¹ Основанная в 1905 г. Московская симфоническая капелла занималась пропагандой музыки Ренессанса и барокко. Танеев нередко руководил разучиванием произведений, аккомпанировал хору, правил партитуры и т. д. Среди общественных начинаний Танеева необходимо отметить также участие в работе Народной консерватории (с 1906 г.), Кружка любителей русской музыки («Керзинского кружка»; с 1903 г.), «Музыкальных выставок» М. А. Дейши-Сионицкой (с 1907 г.).

⁹² На самом деле Танеева тогда сопровождал Н. Г. Райский. См.: *Райский Н. Г. Последние дни С. И. Танеева // С. И. Танеев. Материалы и документы. Переписка и воспоминания. Т. 1. М., 1952.*

⁹³ Ю. Д. Энгель приводит слова крестьянки из Дюдькова: «Мы-то, грешные, и одним глазком не сподобимся заглянуть, где его душенька на небе» (*Энгель Ю. Д. Глазами современника. С. 420–421*).

⁹⁴ Рассказанная Сабанеевым история передачи книг и нот Танеева в Музыкально-теоретическую библиотеку находит подтверждение в статье З. Ф. Савеловой «С. И. Танеев в его библиотеке» (в кн.: *С. И. Танеев. Личность, творчество, документы его жизни. С. 187–188*).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрикосов, Николай Алексеевич** — один из учредителей журнала «Вопросы философии и психологии», представитель семейства известных московских купцов и кондитерских фабрикантов — 123, 183
- Аврамек, Ульрих Иосифович** (1853–1937) — хормейстер и дирижер — 79
- Александр III** (1845–1894) — российский император с 1881 г. — 65, 124
- Александров, Анатолий Николаевич** (1888–1982) — композитор и педагог, профессор Московской консерватории с 1926 г. — 58, 87, 93, 182
- Андреев, Николай Андреевич** (1873–1932) — скульптор — 96, 110–115, 135, 156, 167
- Аренский, Антон (Антоний) Степанович** (1861–1906) — композитор и пианист — 14, 19, 66, 94, 104, 106, 108, 117, 145, 183
- Аристотель** (384–322 до н.э.) — древнегреческий философ — 12
- Балакирев, Милий Алексеевич** (1836–1910) — композитор, пианист и музыкальный деятель — 72–73
- Балмашёв, Степан Валерианович** (1881–1902) — студент-революционер, член партии эсеров — 183
- Бартнев, Сергей Петрович** (1863–1930) — пианист и педагог — 149
- Бах, Иоганн Себастьян** (1685–1750) — немецкий композитор и органист — 22, 24, 33, 35–36, 38–39, 46, 48, 60, 77, 85–86, 88, 90, 106, 119, 131, 160, 162, 182
- Белый, Андрей** (псевд. Бугаева, Бориса Николаевича) — 184
- Беляев** — слепой композитор — 138
- Беляев, Митрофан Петрович** (1836–1904) — купец-лесопромышленник, меценат — 48, 182
- Бентам, Иеремиа** (1748–1832) — английский философ, социолог, юрист. Родоначальник утилитаризма в английской философии — 15, 177
- Берлиоз, Гектор** (1803–1869) — французский композитор и дирижер — 94, 131
- Бетховен, Людвиг ван** (1770–1827) — немецкий композитор и пианист — 13, 19, 21, 23, 27–30, 33–36, 38, 42, 54, 57–59, 66, 75, 77–78, 86, 98, 110, 112–113, 129, 131–132
- Блаватская, Елена Петровна** (1831–1891) — писательница — 178
- Блок Юлий Иванович** — музыкант-любитель — 92, 96, 111
- Бородин, Александр Порфирьевич** (1833–1887) — композитор, ученый-химик, общественный деятель — 76, 178
- Брамс, Иоганнес** (1833–1897) — немецкий композитор — 13, 31, 36, 159–160, 185
- Брюсов, Валерий Яковлевич** (1873–1924) — поэт — 123
- Бульчев, Вячеслав Александрович** (1872–1959) — хоровой дирижер, музыкально-общественный деятель, композитор — 146, 160
- Буховцев, Александр Никитич** (1850–1897) — пианист, педагог и методист — 94
- Вагнер, Рихард** (1813–1883) — немецкий композитор и дирижер — 10, 23, 28, 29, 30–31, 34, 35, 76, 77, 94, 95, 103, 110, 131, 132–135, 137–138, 155–156, 159, 178
- Василенко, Сергей Никифорович** (1872–1956) — композитор, дирижер, педагог — 182, 184
- Вырубова, Анна Александровна** (1884–1964) — фрейлина императрицы Александры Федоровны — 124
- Вышнеградский, Иван Алексеевич** (1830–1895) — математик и экономист — 57
- Гайдн, Франц Йозеф** (1732–1809) — австрийский композитор — 108
- Ганслик, Эдуард** (1825–1904) — австрийский критик и музыковед, автор трактата «О музыкально-прекрасном» — 34–35
- Гартман, Фома Александрович** (1885–1956) — композитор и дирижер — 58, 181

- Гендель, Георг Фридрих (1685–1759) — немецкий композитор — 38
- Гедике, Александр Федорович (1877–1957) — органист, композитор и пианист — 182
- Герцен, Александр Иванович (1812–1870) — писатель и публицист — 5
- Глазунов, Александр Константинович (1865–1936) — композитор и дирижер, директор Петербургской консерватории с 1906 г. — 137, 156, 182
- Глен, Альфред (Константин) Эдмундович фон (1858–1927) — виолончелист, профессор Московской консерватории (1890–1921) и участник квартета Московского отделения РМО, исполнявшего произведения Танеева — 84
- Глинка, Михаил Иванович (1804–1857) — композитор — 38, 76
- Гнесин, Михаил Фабианович (1883–1957) — композитор, педагог — 170
- Гольденвейзер, Александр Борисович (1875–1961) — пианист, педагог и композитор — 94, 133, 162, 168, 179
- Гончаров, Иван Александрович (1812–1891) — писатель — 56
- Гофман, Иосиф (1876–1957) — польский пианист и педагог — 112, 120, 132
- Гречанинов, Александр Тихонович (1864–1956) — композитор — 146, 170
- Гржимали, Иван Войтехович (1844–1915) — скрипач и педагог, профессор Московской консерватории с 1874 г. — 84, 183
- Губерт, Александра Ивановна (1850–1937) — пианистка и педагог. В 1889–1914 гг. инспектор Московской консерватории — 162
- Гунст, Евгений Оттович (1877–1938) — композитор и музыкальный критик — 146
- Данте Алигьери (1265–1321) — итальянский поэт — 35, 146
- Дебюсси, Клод Ашиль (1862–1918) — французский композитор — 38, 138, 184
- Дейша-Сионцкая, Мария Адриановна (1859–1932) — певица, педагог — 157, 161
- Дидерихс, Андрей Андреевич (?–1923) — владелец магазинов музыкальных инструментов в Москве и Петербурге — 161
- Ди Лоренцо, Тина (1872–1930) — итальянская актриса, гастролировала в России — 139
- Достоевский, Федор Михайлович (1821–1881) — писатель — 12
- Дулова, Мария Андреевна (1873–1967) — певица — 170
- Дюбюк, Александр Иванович (1812–1897) — пианист, композитор и педагог — 180
- Дюфаш, Гийом (ок. 1400–1474) — композитор франко-фламандской школы — 105
- Жильев, Николай Сергеевич (1881–1938) — музыковед, композитор и педагог — 58, 134, 138, 151, 159, 183
- Жоскен Дебре (1440–1521) — композитор франко-фламандской школы — 105, 119
- Заменгоф, Людвиг (Лазарь Маркович) — 183
- Зверев, Николай Сергеевич (1832–1893) — пианист и педагог, профессор Московской консерватории с 1883 г. — 52–55, 57–59, 62, 77, 83, 89, 101, 179
- Зилоти, Александр Ильич (1863–1945) — пианист, дирижер и педагог — 55, 180
- Зимин, Сергей Иванович (1875–1942) — театральный деятель — 160
- Зубанов, Александр Тимофеевич (1873–1903) — композитор — 138
- Игумнов, Константин Николаевич (1873–1948) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории с 1899 г. — 94–95, 133, 164
- Ипполитов-Иванов (наст. фам. Иванов), Михаил Михайлович (1859–1935) — композитор, педагог, дирижер и музыкально-общественный деятель — 144, 160, 183
- Кавелин, Константин Дмитриевич (1818–1885) — историк, юрист и публицист — 5
- Калинников, Василий Сергеевич (1866–1900) — композитор — 170
- Кант, Иммануил (1724–1804) — немецкий философ — 13, 23, 26, 32–37, 55, 76–80, 145, 165, 179, 181
- Катуар, Георгий (Егор) Львович (1861–1926) — композитор и музыковед, с 1917 г. профессор Московской консерватории — 94–95, 133–135

- Кашкин, Николай Дмитриевич (1839–1920) — музыкальный критик и педагог, профессор Московской консерватории (1875–1906) — 73, 92, 94, 165, 181
- Кенеман, Федор Федорович (1873–1937) — пианист и педагог, профессор Московской консерватории в 1912–1932 гг. — 52
- Кинд, Мария Карловна (1855–1909) — пианистка, педагог — 181
- Климентова-Муромцева, Мария Николаевна (1857–1846) — певица (сопрано), педагог — 96
- Конюс, Георгий Эдуардович (1862–1933) — музыковед и композитор, педагог — 50, 80–81, 94, 133, 142, 183
- Корещенко, Арсений Николаевич (1870–1921) — композитор, пианист, педагог — 58
- Кочетов, Николай Разумникович (1864–1925) — композитор, дирижер и педагог — 92
- Курсинский, Александр Антонович (1873–1919) — поэт и переводчик — 123
- Кусевицкий, Сергей Александрович (1874–1951) — дирижер и контрабасист — 158
- Лавровская, Елизавета Андреевна (1845–1919) — певица (контральто), с 1888 г. профессор Московской консерватории — 86, 135
- Ларош, Герман Августович (1845–1904) — музыкальный критик — 34, 179, 185
- Лассо, Орlando (ок. 1532–1594) — композитор франко-фламандской школы — 105
- Леонардо да Винчи (1452–1519) — итальянский художник, архитектор, ученый — 182
- Лермонтов, Михаил Юрьевич (1814–1841) — поэт — 121
- Лист, Ференц (1811–1886) — композитор и пианист — 23, 33–35, 52, 94–95, 119, 131, 141, 178
- Маклаков, Василий Алексеевич (1869–1957) — юрист, политический деятель — 96
- Маковский, Владимир Егорович (1846–1920) — художник, друг семьи Масловых и Танеева — 171
- Максимов, Леонид Александрович (1873–1904) — пианист, педагог — 52
- Маркс, Карл (1818–1883) — философ и экономист — 150–151, 184
- Маслов, Федор Иванович (1840–1915) — юрист, председатель Московской судебной палаты — 92, 96, 123–124, 145
- Маслова Анна Ивановна — помещица Орловской губернии, сестра Ф. И., В. И. и С. И. Масловых. Танеев посвятил ей «Семь стихотворений Я. Полонского» оп. 34 и романс «Notturmo» оп. 17 № 7 — 92, 122–124, 145
- Маслова Варвара Ивановна (? – 1905) — художница. Ей посвящен романс «В дымке-невидимке» оп. 17 № 8 — 181
- Масловы, сестры — Анна Ивановна, Варвара Ивановна и Софья Ивановна Масловы — друзья Танеева, в имени которых Селище в Орловской губернии Танеев часто проводил лето — 72, 73, 92, 96, 110, 122, 145
- Мендельсон-Бартольди, Феликс (1809–1847) — композитор и пианист — 31, 114, 131
- Метнер, Николай Карлович (1879–1951) — композитор и пианист — 33, 102, 120, 138, 182
- Метцль, Владимир Людвигович (1882–?) — композитор и пианист — 58, 117, 134, 138
- Милль, Джон Стюарт (1806–1873) — английский философ-позитивист, экономист и общественный деятель — 15, 177
- Моцарт, Вольфганг Амадей (1756–1791) — австрийский композитор — 11, 23, 28, 29, 75, 114, 119–120, 129, 130, 133, 135, 182
- Мусоргский, Модест Петрович (1839–1881) — композитор — 23, 76, 94–95, 130
- Ницше, Фридрих (1844–1900) — немецкий философ, филолог и писатель — 178
- Палестрина, Джованни Пьерлуиджи де (ок. 1525–1594) — итальянский композитор — 14, 46, 60, 90, 105–106, 108–110, 119, 131, 160
- Пасхалов, Вячеслав Викторович (1873–1951) — музыковед, этнограф — 170

- Пелагея Васильевна* — см. Чижова, Пелагея Васильевна
- Петров Н. В.* — инспектор научных классов Московской консерватории, выступал также как музыкальный критик — 92, 153-154
- Пифагор Самосский* (ок. 570 — ок. 500) — древнегреческий философ — 20, 178
- Померанцев, Юрий Николаевич* (1878-1933) — композитор и дирижер — 58, 64, 70, 75, 80-82, 101, 105, 107, 117-118, 122, 138, 151, 165
- Пресман, Матвей Леонтьевич* (1870-1941) — пианист, педагог — 52, 179
- Пржевальский, Николай Михайлович* (1839-1888) — путешественник, исследователь Центральной Азии — 54
- Равель, Морис* (1875-1937) — французский композитор — 155
- Райский, Назарий Григорьевич* (1875-1958) — певец (тенор) и педагог — 146, 160-161, 165, 185
- Рамо, Жан Филипп* (1683-1764) — французский композитор и музыкальный теоретик — 20
- Рахманинов, Сергей Васильевич* (1873-1943) — композитор, пианист и дирижер — 29, 52, 94-95, 133-134, 138, 171-172, 182-183
- Ребиков, Владимир Иванович* (1866-1920) — композитор и пианист — 116, 137, 183
- Римский-Корсаков, Николай Андреевич* (1844-1908) — композитор, дирижер и педагог — 31, 33, 35, 66, 76, 120, 129, 137, 156, 169
- Розенов, Эмилий Карлович* (1861-1935) — музыковед, пианист и композитор — 50, 146, 160, 165
- Рубинштейн, Антон Григорьевич* (1829-1894) — композитор, пианист, педагог, дирижер, музыкально-общественный деятель — 14, 23, 26, 27, 69, 76, 87, 134-135
- Рубинштейн Николай Григорьевич* (1835-1881) — пианист, педагог, дирижер, музыкально-общественный деятель — 52-54, 57, 59, 66, 71, 120, 165, 176, 178, 180-181
- Сабанеев, Аркадий Павлович* (1851-?) — дядя Л. Л. и Б. Л. Сабанеевых — 182
- Сабанеев, Борис Леонидович* (1880-1918) — органист. Брат Л. Л. Сабанеева — 51-55, 59, 97, 101-103, 105, 107, 121, 138, 173, 174
- Сабанеев, Леонид Павлович* (1844-1898) — зоолог, редактор-издатель журнала «Природа и охота». Отец Л. Л. и Б. Л. Сабанеевых — 180
- Сабанеева, Юлия Ивановна* — мать Л. Л. и Б. Л. Сабанеевых — 173-175, 178
- Сати, Эрик* (1866-1925) — французский композитор — 137
- Сафонов, Василий Ильич* (1952-1918) — пианист, педагог, дирижер — 57, 79, 141-144, 183-184
- Сахновский, Юрий Сергеевич* (1866-1930) — композитор, дирижер и музыкальный критик — 160, 170
- Сибор* (наст. фам. Лившиц), *Борис Осипович* (1880-1961) — скрипач и педагог — 33
- Сипягин, Дмитрий Сергеевич* (1853-1902) — русский государственный деятель, министр внутренних дел — 124, 183
- Скрябин, Александр Николаевич* (1872-1915) — композитор и пианист — 17, 20, 31, 33, 38-39, 52, 79, 90, 94-95, 98, 120, 128, 133, 138, 143, 150-159, 163-164, 166, 168-169, 171-172, 178
- Славинский, Ю. М.* — ученик Танеева — 58
- Смоленский, Степан Васильевич* (1848-1909) — музыковед, палеограф и хоровой дирижер — 94, 108-109, 145, 180, 184
- Соколов Алексей Петрович* (1854-1928) — физик, профессор Московского университета — 93, 180
- Сократ* (470/469-399 до н. э.) — древнегреческий философ — 12
- Соловьев, Владимир Сергеевич* (1853-1900) — философ, богослов, поэт — 17, 177
- Софокл* (ок. 496-406 до н. э.) — древнегреческий драматург — 57-58
- Станчинский, Алексей Владимирович* (1888-1914) — композитор и пианист — 56
- Стравинский, Игорь Федорович* (1882-1971) — композитор и дирижер — 38

Танеев, Александр Сергеевич (1857–1918) — государственный деятель, музыкант-любитель — 124, 129, 183

Танеев, Владимир Иванович (1840–1920) — юрист, брат С. И. и П. И. Танеевых — 56, 147–151, 165, 180, 182, 184

Танеев, Иван Ильич (1796–1879) — чиновник Владимирской губернской палаты государственных имуществ, отец С. И., В. И. и П. И. Танеевых — 181

Танеев, Павел Владимирович (1878–1961) — ботаник — 148, 184

Танеев, Павел Иванович (1846–1906) — адвокат, брат С. И. и В. И. Танеевых — 56

Танеева, Варвара Павловна (урожденная Протопопова) (1822–1889) — мать С. И., В. И. и П. И. Танеевых — 55, 180

Тартаков, Иоаким Викторович (1860–1923) — певец (баритон), солист, а с 1909 г. главный режиссер Мариинского театра — 52–53

Толстая, Мария Львовна (1871–1906) — дочь Л. Н. Толстого — 96

Толстая, Софья Андреевна (1842–1919) — жена Л. Н. Толстого — 96, 105, 110–114, 150, 182

Толстая (по мужу Сухотина), *Татьяна Львовна* (1864–1950) — художница, дочь Л. Н. Толстого — 96, 113

Толстой, Алексей Константинович (1817–1875) — поэт, драматург — 55, 76,

Толстой, Лев Николаевич (1828–1910) — писатель — 41–42, 56, 60, 66, 68, 76, 97, 107–110, 112–114, 122, 141, 175, 182–184

Туркин Николай Васильевич — домашний учитель Б. Л. и Л. Л. Сабанеевых, редактор-издатель журнала «Природа и охота» (совместно с Л. П. Сабанеевым) — 62, 107

Федоров, Николай Федорович (1828–1903) — философ, библиотекарь Румянцевского музея в Москве — 17, 177, 180

Филиппов, Тертий Иванович (1825–1899) — государственный и общественный деятель, собиратель и пропагандист русских народных песен, друг М. А. Балакирева — 72

Фишер, Софья Николаевна — основательница и директор московской частной гимназии, друг семьи Сабанеевых — 57

Хомяков, Алексей Степанович (1810–1860) — поэт — 35, 37, 41, 145

Чайковский, Модест Ильич (1850–1916) — драматург, либреттист, музыкальный деятель — 179

Чайковский, Петр Ильич (1840–1893) — композитор, дирижер и педагог — 11, 13, 14, 17–19, 23, 27–29, 34, 36, 59–61, 66, 69, 71, 73–74, 80, 84, 86, 94–95, 98, 110, 129, 131–132, 134, 147, 159, 165, 167, 171, 173, 175, 177–182, 184–185

Чертков, Владимир Григорьевич (1854–1936) — секретарь Л. Н. Толстого — 68

Чиждова, Пелагея Васильевна (1825–1910) — няня С. И. Танеева — 64–68, 88, 107, 115, 146, 150, 180, 184

Шепелевский, Авраамий Михайлович (1874–1960) — писник, педагог, музыкальный деятель, основатель Донецкого музыкального училища — 181

Шлёцер, Борис Федорович (1881–1969) — философ и музыкальный писатель — 153

Шопен, Фридерик (1810–1849) — польский композитор и пианист — 17, 55, 131

Шор, Давид Соломонович (1869–1942) — пианист и музыкальный деятель — 162

Шпенглер, Освальд (1880–1938) — немецкий философ, историк и публицист — 43, 179

Штраус, Рихард (1864–1949) — немецкий композитор и дирижер — 137, 156

Шуман, Роберт (1810–1856) — немецкий композитор — 114, 131

Эврипид (Еврипид) — 58

Эллис (наст. имя и фамилия Лев Львович Кобылинский) — 35

- Энгель, Юлий Дмитриевич* (1868–1927) — музыкальный критик, композитор и общественный деятель — 140–141, 146, 162, 165, 182, 183, 185
- Энди, Венсан д'* (1851–1931) — французский композитор, педагог и музыкальный деятель — 137, 146, 162, 165, 182–183, 185
- Эрарский, Анатолий Александрович* (1851–1897) — дирижер и пианист, детский музыкальный педагог — 74–75, 94–95, 108
- Эсхил* (525–456 до н. э.) — древнегреческий драматург — 26
- Юргенсон, Борис Петрович* (1868–1935) — нотоиздатель, сын основателя фирмы, П. И. Юргенсона — 157
- Яворский, Болеслав Леопольдович* (1877–1942) — музыковед, педагог и музыкально-общественный деятель — 168, 178–179, 184
- Языков, Сергей Михайлович* — юрист, знакомый Танеева, Л. Н. Толстого, семьи Масловых. Ему Танеев посвятил романс «Пусть отзвучит» — 96
- Ястребцев, Василий Васильевич* (1866–1934) — банковский служащий, музыкальный писатель — 169

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. Сабанеев.</i> ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ И ИДЕАЛЫ С. И. ТАНЕЕВА	9
МОРАЛЬНЫЙ ОБЛИК ТАНЕЕВА	40
ТАНЕЕВ-ТЕОРЕТИК	45
ВОСПОМИНАНИЯ	
Первые впечатления	51
Начало занятий с Танеевым	57
Няня Пелагея Васильевна	64
Философ с Сивцева Вражка	69
В Мертвом переулке	87
Роман с велосипедом	91
Круг Танеева	93
Контрапунктический искус	97
Танеев и Толстой	107
Обрывки воспоминаний	115
<i>С. Грохотов.</i> ПОСЛЕСЛОВИЕ	167
ПРИМЕЧАНИЯ	177
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	186

ISBN 5-89817-061-8



Леонид Леонидович Сабанеев

**С. И. ТАНЕЕВ. МЫСЛИ О ТВОРЧЕСТВЕ
И ВОСПОМИНАНИЯ О ЖИЗНИ**

*Редактор Л. Левин
Корректор А. Коссовская
Верстка: Д. Хватов, Т. Хватова
Дизайн обложки: Д. Долгов*

Издательство «Классика-XXI»
121248, г. Москва, Кутузовский пр-т, д. 8, стр. 1

Изд. лиц. ЛР № 065619 от 12.01.98 г.
Подписано в печать 15.04.03. Формат 60×88 1/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Bookman. Печ. л. 12,25+0,5 вкл.
Тираж 1000 экз. Заказ 1571.

Адрес для писем:
125459, г. Москва-459, а/я 55
Тел/факс: (095) 290 3937, 492 3419
E-mail: classica-xxi@mail.ru
Интернет: <http://www.gmic.ru/classica>

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.
Тел. 554-21-86