

Александр Наумов

С. В. РАХМАНИНОВ И ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО: ИЗ ИСТОРИИ НЕ СОСТОЯВШЕГОСЯ СОТРУДНИЧЕСТВА

Постановка проблемы настоящей публикации не совсем обычна для рахманиноведения, традиционным предметом которого являются дружеские отношения композитора с К. С. Станиславским, имеющие множество подтверждений, вплоть до знаменитого «музыкального письма» 1908 года. Связи С. В. Рахманинова с Вл. И. Немировичем-Данченко освещены гораздо меньше, а между тем именно в простоте этих отношений кроется ответ на множество вопросов, связанных как с музыкально-театральным бытом серебряного века, так и с биографией композитора, с потаенными свойствами его личностного устройства. В этом лабиринте загадок и алогизмов столетней давности приходится действовать осторожно: многие его уголки затенены и едва ли уже когда-нибудь окажутся на свету. В надежде на постижение истины будем продвигаться от очевидного к гипотетическому. Итак, парадный фасад всей нашей истории: Московский Художественный — русский театр нового типа, где благодаря обновлению важнейших эстетических принципов —

- стремлению к художественному синтезу всех элементов спектакля,
- определяющей роли режиссера в процессе жизнедеятельности театра,
- психологическому реализму постановки и актерской игры,
- важнейшему значению современной драматургии в репертуаре

— возникли уникальные, неведомые прежде постоянные творческие союзы с драматургами (А. П. Чехов, М. Горький, Л. Н. Андреев...), художниками (В. А. Симов, Н. А. Ульянов, М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа...) и даже критиками, подобными Н. Е. Эфросу, создавшими неподкупную летопись творческого становления, взлета и высшего цветения искусства «лучшего театра на Земле».

В числе прочих контактов немало значила и «ниточка» МХТ — композитор. Сложная, часто «диссонантная» система встреч великого театра с музыкантами XX века складывается в «симфонию», по образу и подобию которой строится

большинство сюжетов в искусстве отечественной драматической сцены новейшего времени. С самых первых лет жизни театра, в его художественном поле обнаруживаются различные позиции творческого сближения, предлагающиеся на выбор всякому, кто изначально не входил непосредственно в труппу, администрацию или персонал, в том числе и автору музыки спектакля. Мы сводим их в следующую иерархическую схему (терминология условна и частично заимствована из закулисного жаргона раннего МХТ):

- «*хозяин*» — начальник «производственного цеха», руководитель музыкальной части и дирижер оркестра; в МХТ это место занимал сначала Н. А. Маныкин-Невструев, впоследствии Б. Л. Изралевский и др.;
- «*присяжный (свой)*» — постоянный сотрудник режиссеров, проходящий с театром от спектакля к спектаклю, постоянно живущий его интересами и планами; главный из таких людей для МХТ — И. А. Сац, позднее В. А. Оранский, К. В. Молчанов и др.¹;
- «*гость*» — приглашенный на одну-две постановки, близкий по духу, но все-таки посторонний музыкант: А. Т. Гречанинов на рубеже XIX–XX веков, позднее Р. М. Глиэр, В. Я. Шебалин, Д. Б. Кабалевский и др.;
- «*друг*» — самая сложная категория; постоянный посетитель театра, собеседник и корреспондент его руководителей, а также актеров, художников и пр., не становящийся в результате соавтором спектаклей. Именно «другом МХТ» во всей многогранности понимания этого термина на протяжении двадцати пяти лет и являлся Рахманинов.

Причины, по которым он так и не занял никакого иного положения, сложны и неоднозначны. Добрую половину из них следует отнести на счет влияния личности и творческой позиции Станиславского: твердо осознавая, что сотрудничество с этим титаном сцены подразумевает абсолютное подчинение чужой воле, Рахманинов к союзу не стремился. Однако существовали и другие доводы против более тесного вхождения композитора в недра театрального процесса, и одним из них был сам уникальный факт совместного руководства МХТ двумя очень разными режиссерами.

В восприятии Рахманинова образ Немировича-Данченко складывался, насколько можно судить, из ряда разноречивых соображений при практическом отсутствии прямых контактов. Фактология непосредственного общения включает, по разным источникам:

- личное знакомство на премьере «Алеко» 27 апреля 1893 года;
- встречу у Чехова в Ялте, куда МХТ прибыл на гастроль в апреле 1900 года (см. [8, 124]);
- контакты в творческой коллегии МХТ, — Рахманинов вошел в нее после 1912 года (см. [1, 256]);
- переписку 1916–1917 годов (не сохранилась)²;
- переписку 1926 года [7, 452].

¹ Об этой ступени «иерархии причастности» подробно написано в работе О. Томас-Бовской [9].

² Во II томе «Литературного наследия» С. Рахманинова [6, 467–468] опубликован черновик письма режиссера к композитору, посланного весной 1917 года, с настоятельным приглашением сочинять музыку к спектаклям МХТ. Затем, по всей видимости, было отправлено еще как минимум одно — о нем упоминается в послании к В. В. Лужскому (июнь 1917): «С музыкой беда! Ждал Рахманинова. Писал ему в Симеиз. Все еще не имею с ним связи... Беда!» [5, 567].

Аналогичная история отношений со Станиславским выглядит гораздо богаче, включая и личные встречи, и личные письма. Важно еще и то, что Рахманинов, судя по всему, не видел ни одного спектакля, поставленного Немировичем-Данченко самостоятельно, когда после сезона 1904–1905 годов прямое «рабочее» сотрудничество двух руководителей МХТ фактически прекратилось. Подтверждением может служить, в частности, описанный Изралевским эпизод подготовки концерта памяти Саца (декабрь 1912; см. [2, 54]). Приглашенный дирижировать сочинениями покойного, Рахманинов не знал никакой его музыки к постановкам, кроме «Синей птицы» Станиславского (сюита из нее в оркестровке Глиэра, дополненная хорами из «Гамлета» Г. Крэга, в результате, была представлена, а потом и издана в пользу вдовы). Мемуарист вспоминает, как оркестр театра проигрывал все партитуры подряд для ознакомления и выбора репертуара мемориального вечера. Забыть эти сочинения Рахманинов, при его восприимчивости и памяти, не мог, а значит — не слышал, не видел, пропустил сознательно или случайно.

Вообще, можно сказать, что со стороны композитора отношения с Немировичем-Данченко представляли своеобразный непреодолимый парадокс, обрastaвший с годами новыми деталями, ни одна из которых не способствовала упрощению контактов.

С самого начала, с момента, когда в руки молодого выпускника консерватории попало либретто оперы по «Цыганам» А. С. Пушкина, его автор, преуспевающий беллетрист, журналист и драматург, виделся прежде всего представителем «профессорского» поколения С. И. Танеева, В. И. Сафонова, А. К. Лядова, М. М. Ипполитова-Иванова и др. Профессиональный пиетет, который питала к ним молодежь, не делал личные отношения ближе, да и сами названные фигуры, как правило, были для этого закрыты.

Авторитет Немировича-Данченко несколько пошатнулся, когда Рахманинов познакомился с добродушно-ироничным Чеховым и ревнивым, до запальчивости эмоциональным Станиславским. Мнению обоих он доверял, а те подчас позволяли себе относиться к коллеге и другу достаточно критично. Спустя небольшое время, сблизившись с некоторыми актерами и режиссерами МХТ (семейства Лужских и Качаловых, Л. М. Леонидов, А. А. Санин и др.), Рахманинов познал и еще одну сторону по-прежнему малознакомого для него человека. Он оказался главным источником несправедливостей, неприятностей и недооценок, которыми всегда полна закулисная жизнь и в обличии которых трудно ориентироваться сторонним лицам (см. [11, 87–89]).

Негативная характеристика Немировича-Данченко, постепенно складывавшаяся в сознании Рахманинова, окончательно утвердилась благодаря состоявшемуся печальному личному опыту общения музыканта с императорскими театрами (1904–1906) и их разветвленной бюрократией. Немирович-Данченко, который в афишах первых сезонов МХТ значился *директором-распорядителем*, легко обернулся еще одним фантазмагорическим «человеком конторы», администратором, чуждым творчеству. Здесь уместно вспомнить высказывание композитора из письма к М. С. Шагинян от 8 мая 1912 года: «Если я когда-нибудь в себя верил, то давно, — очень давно — в молодости! (тогда, кстати, и «лохматый» был: тип, несомненно, более предпочитаемый вами, чем <...> Немирович-Данченко, которого ни вы, ни я не любим, и пристрастие к которому вы мне ошибочно приписываете) <...>» [7, 554]. Звучит все это излишне резко, если не знать биографического контекста. Знакомство композитора с писательницей в тот момент

еще только начиналось, очевидно, она, о многом не догадываясь, зацепила здесь болезненно-тонкую душевную струну.

Было бы, однако, слишком мелко воспринимать отношения между значительнейшими представителями русской культуры Серебряного века только через призму специфической театральной психологии. Важнейшим пунктом их расхождения на уровне общей эстетики творчества было отношение к литературному слову. Для режиссера Немировича-Данченко текст автора (драматурга), дух авторского высказывания составляли на протяжении всей жизни альфу и омегу, зерно и цель всякой постановки (см., например, [5, 91]). Рахманинову, несомненно, ближе был метод Станиславского, согласно которому пьеса являлась лишь поводом для разворота фантазии, импульсом к созданию сценической композиции. Можно сказать, что подобный подход по сути родственен парадигме программной симфонической поэмы эпохи романтизма, тогда как *литературный театр* Немировича-Данченко от всяких музыкальных ассоциаций отстоит достаточно далеко; воочию это проявилось в 1920-х, когда его принципы были применены непосредственно к опере и балету.

При взгляде с этой позиции приобретает особое значение ледяной тон переписки 1926 года, поводом к которой послужила случайная обмолвка Немировича-Данченко в одном из интервью американским журналистам (дело было во время гастролей музыкальной студии) о планах представления в США «Пиковой дамы» с участием Рахманинова-дирижера [6, 466]. Обычно она трактуется с точки зрения политической — как проект сотрудничества «советского» режиссера с композитором-эмигрантом, но существует и более глубокая творческая подоплека. Зная, вероятно, по какому пути пошел Немирович-Данченко, осуществляя на сцене своего театра новую редакцию «Кармен» (1923), читая рецензии на гастрольную неудачу «Алеко» (1925), Рахманинов предвидел попытку постановочного «возвращения к Пушкину» на материале оперы Чайковского (а план такой, конечно, существовал) и категорически выступал против даже предположительного собственного участия в эксперименте. Не начал он и работу над предложенным тогда же сюжетом «Пугачева»: премьера пьесы К. А. Тренева прошла на сцене МХАТ в 1924 году, прямо перед отъездом Немировича-Данченко за границу. Старый режиссер вез экземпляр с собой с целью экранизации в США (она в результате не состоялась), но не был против поработать и над либретто, символически «закрывающая круг» соавторства с Рахманиновым, начатый в 1893 году (см. [3, 248]).

Пожалуй, самым интересным во всей этой истории является «несимметричность» психологического конфликта. Рахманинов по всем статьям отторгал и личность, и деятельность, и позицию Немировича-Данченко, тогда как последний с годами все сильнее испытывал к нему симпатию и тяготение.

Кем же был на самом деле великий композитор для великого режиссера? Ответ неоднозначен (оценка обогащалась и трансформировалась на протяжении четверти века), но в первую очередь — несомненно, наследником лирической мелодии, преемником П. И. Чайковского, любовь к музыке которого режиссер пронес через всю жизнь; а кроме того — музыкантом-драматургом, способным, как показал уже пример «Алеко», придавать оперному жанру ту напряженность и остроту, которая так привлекала Немировича-Данченко у Ж. Бизе, итальянских веристов и того же Чайковского (см. [4, 66]). Важен был и огромный интеллектуально-философский потенциал, постепенное нарастание которого несложно было отметить в рахманиновских произведениях 1900-х — 1910-х годов.

Музыка и профессиональная деятельность Рахманинова были Немировичу-Данченко известны довольно хорошо. Даже если не считать регулярных посещений им концертов и оперных спектаклей, не стоит упускать из виду тот факт, что сын режиссера, выпускник Московской консерватории, постоянно держал отца в курсе событий московской музыкальной жизни, одним из кумиров которой Рахманинов, несомненно, являлся. Наконец, Немирович-Данченко видел перед собой человека огромного этического достоинства и духовной чистоты, многократно подтверждавшего эти качества характера в различных ситуациях. После смерти Чехова театр остро нуждался в новом «нравственном камертоне», который чувствовался в замкнутом, холодноватом музыканте, безуспешно заманиваемом в стены здания в Камергерском переулке.

Из черновиков и писем режиссера следует, что он лично оценивал Рахманинова как единственного композитора, способного, после кончины А. Н. Скрябина, выразить трагизм, мощь и возвышенность эпохи войн и революций, потрясений и потерь³. Впрочем, к концу 1910-х его видели таким многие в МХТ. На одном из «творческих понедельников» 1919 года И. А. Добровейн играл рахманиновские сочинения (их автор к тому времени уже уехал за границу!). После этого одна из актрис произнесла взволнованную речь, где звучали и следующие слова: «...Наши требования к искусству выросли, жизнь толкает нашу душу на большие чувства, а у нас нет инструмента, на котором мы могли сыграть и вылить новую, прекрасную мелодию. У музыканта, у художника есть материал, из которого он творит, наш материал очень беден и не развит. <...> Нас угнетает грустное сознание, что, может быть, мы банкроты. <...> “Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой”» [10, 438].

Можно себе представить (чего не случается в жизни?), что два художника, жившие в Москве в одно и то же время, имевшие обширнейший круг общих знакомых и связанные с одним и тем же театром, ни разу не предприняли хотя бы односторонней попытки к началу совместной работы. Но случай Немировича-Данченко не из числа таких невероятностей. Замышляя постановку драмы А. А. Блока «Роза и Крест», он не только мечтал об участии Рахманинова, но активно вступил в переговоры с последним, выплескивая на эпистолярные страницы свое глубинное, выношенное понимание сущности стиля и таланта композитора.

Вот фрагмент из письма к Блоку от 1 ноября 1916 года: «Музыка! До сих пор не решено кто напишет. Но переговоры завязаны, и — главное — знаем, что надо. <...> Я и Рахманинов сошлись на мысли, что музыки в обычном смысле, как это всегда делается, здесь совсем не надо. Говоря широко, нужен только великолепный, гениальный (скрябинского тона) романс Гаэтана. <...> московские музыканты находят, что идеальнее самого Рахманинова никто не сочинит. Говорят, он недавно написал романс на одно из ваших стихотворений⁴, и это — едва ли не лучшее, что он написал. Я еще попытаюсь его уговорить. <...> то, что мы задумываем, будет и ново, и можно сосредоточить на плоскости высшего

³ А. И. Кандинский писал: «...Отдадим должное режиссеру, услышавшему в патетичном, раскованном эмоционализме рахманиновской музыки тот «голос революции», который мощно звучал в русском искусстве конца XIX — начала XX в.» [3, 249].

⁴ Речь идет, конечно, о «Ночью в саду у меня», ор. 38 №1, — других блоковских романсов у Рахманинова нет. Показательно, что Немирович-Данченко знает об этой новинке, столь мало соотносящейся со стилистикой замышляемого спектакля!

музыкального мастерства, а не каких-то средних композиторов и исполнителей <...>» [5, 517–518].

Достаточно открыть том сочинений поэта, где напечатан текст «Розы и Креста», найти пресловутую «Песню Гаэтана» чтобы понять, насколько точно всё, что говорит Немирович-Данченко об этом стихотворении, насколько оно совпадает с настроением многих фортепианных пьес и романсов Рахманинова. Как он был прав, настаивая на участии композитора в постановке, и как одновременно с этим тот уже был далек в 1916-м от бушующего блоковского романтизма:

Ревет ураган,
Поет океан,
Кружится снег,
Мчится мгновенный век,
Снится блаженный брег!
В темных расселинах ночи
Прялка жужжит и поет.
Пряха незримая в очи
Смотрит и судьбы прядет.
Смотрит чертой огневою
Рыцарю в очи закат,
Да над судьбой роковой
Звездные ночи горят.
Мира восторг беспредельный
Сердцу певучему дан.
В путь роковой и бесцельный
Шумный зовет океан.
Сдайся мечте невозможной,

Сбудется, что суждено.
Сердцу закон непреложный —
Радость — страданье одно!
Путь твой грядущий — скитанье,
Шумный поет океан.
Радость, о, радость — страданье —
Боль неизведанных ран!
Всюду — беда и утраты,
Что тебя ждет впереди?
Ставь же свой парус косматый,
Меть свои крепкие латы
Знаком креста на груди!
Ревет ураган,
Поет океан,
Кружится снег,
Мчится мгновенный век,
Снится блаженный брег!

Кажется, впрочем, что особых иллюзий никто не питал. Постановка готовилась долго, первые варианты музыки были представлены еще летом 1916 года, ее сочиняли Б. К. Яновский и Ю. П. Базилевский (работа даже была оплачена). Ранней осенью того же 1916 года писали к В. И. Ребинову, а в декабре, по настойчивой рекомендации Рахманинова, рассматривалась кандидатура Н. К. Метнера, но переговоры, видимо, не начинались. В январе 1917 года Немирович-Данченко прослушивал цикл песен, созданных на блоковские тексты М. Ф. Гнесиным и опубликованных еще в 1915 году (печатные ноты сохранились в «фонде Н-Д» в музее МХАТ). Надо полагать, музыка пришлась «ко двору»: композитору заказали новый, более компактный по тесситуре вариант песни Гаэтана (рукопись в том же фонде), но что-то не сладилось — а может быть, и вправду до последнего надеялись на чудо? После того, как Рахманинов окончательно покинул революционную Россию, был сделан заключительный «виток» поисков: осенью 1917 года пригласили А. А. Крейна (он не понравился, но оплаты своей работы добился), а за ним (январь 1918) С. А. Потоцкий стал последним музыкантом, кто взял в руки многострадальную тетрадь с перепечатанной на машинке блоковской драмой⁵.

Как минимум пять заглавных песен к «Розе и Кресту» были созданы за это время, но рахманиновской среди них нет. Драма так и не была поставлена в МХТ

⁵ Данные, за исключением прямых отсылок к фондам Музея МХАТ, см. в [10, 157–161, 511–512].

ни в 1918 году, ни позднее — слишком многое противодействовало осуществлению этого плана. В печальной истории работы над нею как в капле воды отразились все несовпадения, окружившие Рахманинова к концу 1910-х годов. Складывается ощущение, что душевная эмиграция композитора началась за год, а непосредственный отъезд из России только увенчал этот печальный процесс: скопившаяся напряженность в общении с современниками, наметившееся и углубляющееся расхождение с духом и стилем эпохи, невозможность поступиться принципами, как этическими, так и эстетическими, — а принятие заказа делало компромиссы неминуемыми. Театр и страну захлестывал «экстаз революционности», пережитый и изжитый Рахманиновым еще в 1905–1907 годах; ничего, кроме ужаса, новый виток социальных потрясений в авторе «Всенощной», очевидно, не вызвал.

Немирович-Данченко не уехал, хотя похожие грустные настроения посещали его неоднократно — и до, и после 1917 года. В 1920-е он прошел через широкую полосу новых музыкальных увлечений, безуспешно подыскивая среди старых и молодых композиторов автора той самой песни, которая одна могла бы заменить целую гигантскую партитуру, но так и не нашел никого подходящего. С Рахманиновым они, очевидно, более не встречались, несмотря на то что имели для этого ряд возможностей: главный режиссер и руководитель МХАТ СССР им. М. Горького был наделен эксклюзивным правом пересекать границу «тюрьмы народов» и вплоть до 1938 года привычно посещал курортные водолечебницы южной Германии, откуда до Швейцарии и заветного Сенара было рукой подать...

Использованная литература

1. *Добужинский М. В.* Воспоминания. М.: Наука, 1987. 552 с.
2. *Изралеvский Б. Л.* Музыка в спектаклях МХАТ. М.: ВТО, 1965. 314 с.
3. *Кандинский А. И.* Литературное наследие Рахманинова / Статьи о русской музыке. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 234–254.
4. *Келдыш М. В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.
5. *Немирович-Данченко Вл. И.* Творческое наследие: в 4 т. Т. II. Письма 1908–1922. М.: МХТ, 2003. 868 с.
6. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. II. М.: Советский композитор, 1980. 583 с.
7. *Рахманинов С. В.* Письма. М.: Музгиз, 1955. 603 с.
8. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве / ред. Н. Д. Волков, подготовка текста и примечания Н. Д. Волкова и В. Р. Канатчиковой // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. Т. I. М.: Искусство, 1954. 356 с.
9. *Томас-Босовская О. Б.* Музыка в отечественном драматическом театре XX века. Проблемы истории и теории жанра. Автореф. дис. ... канд. иск. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1991. 23 с.
10. *Художественный театр. Творческие понедельники и другие документы (1916–1919).* Сост. и коммент. З. Удальцовой. М.: Московский Художественный театр, 2006. 658 с.
11. *Шверубович В. В.* О старом Художественном театре. М.: Искусство, 1990. 672 с.