

МОИ ВОСПОМИНАНИЯ
О П.И. ЧАЙКОВСКОМ

М. Букиник

У каждого человека есть своя жизненная дата, которая является поворотным пунктом в его жизни. Такой датой для меня было 1 сентября 1885 года — день моего поступления в Императорское музыкальное училище в Харькове. Мне шел 13-й год.

Училище в большом зале, который служил для устройства ученических концертов, на стенах были развешаны портреты композиторов: Баха, Моцарта, Бетховена, Мендельсона и других, а из русских — М. Глинки и А. Рубинштейна. Тогда еще были живы Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, но имена их еще не были достойны Пантеона Русского Искусства, и я не имел представления, каков Чайковский или Римский-Корсаков, уже тогда автор известной оперы «Снегурочка». Из сочинений Чайковского я знал только *Andante cantabile* из его Струнного квартета и несколько фортепьянных пьес. Ни его симфонии, ни увертюры до нас еще не дошли, а из опер в Харькове ставилась только «Мазепа». «Евгений Онегин» в провинцию еще не проник и был мало известен. Только в 1887—1888 году в одном из симфонических концертов исполнялась увертюра Чайковского «1812 год».

Помню репетиции этой музыки и впечатления от нее. Она казалась трудной и сложной как музыкантам, так и дирижеру И. Слатину (он же директор Музыкального училища). Хорошо помню генеральную репетицию, на которую пришли солдаты-музыканты Тамбовского полка во главе с их капельмейстером Катанским, и зал Дворянского собрания, где происходили репетиции, наполнился военными звуками «Коль славен» и солдатским запахом сапог и шинелей. Мы, струнные инструменты, казались такими жалкими в массе звуков медных духовых, да еще с колоколами. Дирижер Слатин совершенно не был в состоянии, хоть в малой доле, сбалансировать этот звуковой хаос. Но композитор Чайковский предстал в моем воображении творцом такого океана звуков, что «гениальный» Рубинштейн как-то отошел в тень. Отныне у меня, юноши, и появился интерес к Чайковскому.

Приблизительно в те же годы, 1887—1888, в Харьков приезжал дать концерт пианист А.И. Зилоти. После своего концерта он через несколько дней играл в зале нашего Музыкального училища, для учащихся, трио Чайковского. Его партнерами были наши преподаватели скрипки и виолончели. Это сочинение произведе-

ло на меня, начинающего музыканта, потрясающее впечатление. Мы, молодежь, обезумели от богатства этой музыки. Отныне Чайковский стал для нас притягательным магнитом. Мы стали искать и наигрывать все вещи Чайковского, какие попадались. Мой друг пианист, мальчик 15 лет, купил ноты этого трио, и мы вдвоем, без скрипача, играли все, что было возможно, воображением дополняя третью партию. К этому времени уже становилась известна опера «Евгений Онегин», и отрывки оттуда исполнялись всюду, в концертах и садах. Военные капельмейстеры стали делать попури из этой оперы, и популярность ее росла. Так что, когда я осенью 1890 года приехал в Москву для поступления в Консерваторию, Чайковский был мне уже знаком по многим его композициям, а отрывки из «Евгения Онегина» были мною играны уже в оркестрах.

* * *

Как-то по Консерватории пронесся слух, что пришел Петр Ильич Чайковский. У него, бывшего профессора этой Консерватории, было много старых друзей среди учительского персонала. Александра Ивановна Губерт (урожденная Баталина), Евгений Эдуардович Лангер, Иван Войцехович Гржимали, Николай Дмитриевич Кашкин и др. были его старыми друзьями, и когда он приезжал из своего Клина, где жил и работал, в Москву, то неизменно посещал своих товарищей в Консерватории.

Ученики старших курсов хорошо знали Петра Ильича и всегда выбегали его встречать. Чайковский здоровался с ними за руку, достаивая многих разговорами и шутками. Этими счастливыми были: А. Корешенко, С. Рахманинов, Ю. Поплавский, Н. Авериано и др. Мне же, новичку, оставалось только смотреть и жадно ловить каждый жест и взгляд этого обаятельного по внешнему виду человека. В отличие от Рубинштейна внешность Чайковского, такая обыкновенная и доступная, и вместе с тем такая аристократическая и изящная, притягивала и располагала к себе. Чуткий Чайковский улавливал желания молодежи и иногда наугад жал кому-нибудь руку или что-нибудь говорил. Я любовался им.

* * *

В сезон 1891—92 года мне выпало счастье дважды играть под его дирижерством. Тогда я уже чувствовал себя не скромным и застенчивым новичком Консерватории. Играл в оркестровом и камерном классах под управлением В. Сафонова, был членом симфонического оркестра Музыкального общества и уже знал 4-ю симфонию Чайковского, его же «Ромео и Джульетту» и много других крупных сочинений. Перспектива играть с Чайковским наполняла мое юношеское сердце гордостью.

Симфонические репетиции, как и концерты Императорского русского музыкального общества, происходили в большом зале Благородного собрания. Репетиции обыкновенно назначались в 9 часов утра и оканчивались в 12. Большой Колонный зал Собрания был темен; освещался только люстрами, обрамлявшими

эстраду. Колонны зала в полутемном освещении казались мачтами кораблей, а высокий потолок — темным небом. Фигуры людей, собравшихся на репетицию, казались маленькими, и П.И. Чайковский среди них ничем не отличался.

Но вот инспектор оркестра собирает музыкантов на эстраду, все рассаживаются по своим местам, и за дирижерским пультом появляется Петр Ильич. Все встали и приветствуют его стуком смычка по инструментам. Чайковский, видимо тронутый этой овацией, смущенно кланяется и благодарит. Потом он постучал палочкой, и все успокоилось. Начали репетировать увертюру «Гамлет». Музыка этой вещи показалась неровной, нескладно сшитой и разрозненной. И она плохо шла. Чайковский стал выражать нетерпение. В его обращении с музыкантами было столько деликатности и доброты, что каждый старался угодить ему. Но сам автор-дирижер меньше выполнял напечатанные в нотах обозначения, чем музыканты-исполнители. Сочинение это оставалось неясным и непонятным для музыкантов. Чайковский, видимо, это сам почувствовал. У меня к этому сочинению осталось равнодушие на всю жизнь.

Мне хочется описать внешность П.И. Чайковского того времени. Несмотря на свои сравнительно нестарые годы (он умер 53 лет), Чайковский выглядел тогда уже почти стариком. Среднего роста, совершенно седой, редкие волосы, множество морщин на лице и пожелтевшие зубы; говорил он сипловатым голосом; подкупал Чайковский своими чистыми, ясными, доверчивыми глазами, теплой улыбкой и таким искренним смехом. Он был довольно бодр и строен. От его фигуры веяло аристократичностью. Приходил он на репетиции всегда аккуратно одетым, застегнутым на все пуговицы и производил впечатление европейца.

Помню одну репетицию, когда музыканты во время антракта собрались в курительной комнате. Пришел и Чайковский выкурить папиросу. Мы, музыканты, обступили его, стали спрашивать, что он сейчас пишет. Чайковский сказал, что пишет балет по заказу Императорского театра на фантастический сюжет и он будет называться «Щелкунчик»; и добавил: «Ужасно весело писать марш оловянных солдатиков, вальс цветов и пр.»

Кроме увертюры «Гамлета», мы работали еще над его новой вещью «Воевода», на сюжет баллады Мицкевича в переводе Пушкина. Пьеса начинается тревожными звуками струнных инструментов, разрастающимися и приводящими к большому любовному дуэту. Разучивая эту вещь, Чайковский очень нервничал. Его волнение передавалось музыкантам, и вещь звучала вяло и неуверенно. Пьеса была строго программной, и автор не был свободен в развитии музыкального материала; возможно, что это и раздражало его.

Этот концерт в смысле техническом прошел благополучно. Появление Чайковского на эстраде вызвало такой фурор в публике, что аплодисменты продолжались, может быть, десять минут, не давая ему начать. Мало того, начали сыпаться цветы, а с балкона огромные букеты, так что музыкантам надо было беречь свои инструменты, чтобы их не повредили. Наконец Чайковский дал знак, и публика стала успокаиваться. Нам, музыкантам, стало тесно на эстраде от образовавшейся горы цветов.

Я наблюдал за Чайковским во время этой восторженной овации. К своему удивлению, я заметил на его лице какую-то грусть, как будто ему было жаль самого себя. Я долго не мог объяснить себе эту грусть в пылу победы.

* * *

Теперь, после такого огромного отрезка времени, хочется вспомнить, как дирижировал Чайковский. Но тут надо вспомнить, что представлял собою симфонический оркестр Музыкального общества того времени.

Он состоял из 90 музыкантов Императорской оперы Большого театра, профессоров Консерватории и учеников Консерватории старших курсов, тренировавшихся в оркестровом классе под управлением того же В.И. Сафонова, директора и дирижера симфонических концертов. Русское музыкальное общество давало всего 10 симфонических концертов в сезон. К каждому концерту устраивались 4 или 5 репетиций. Обыкновенно они происходили по утрам, от 9 до 12. Музыканты Императорской оперы были очень хорошими, опытными артистами. Но они не могли и не хотели отдавать все свои силы симфоническим репетициям, так как их ждала еще большая репетиция в театре, а вечером спектакль. Их оперный дирижер Альтани был очень требовательным и не считался с их физическим состоянием. На этой почве происходили недоразумения и ссоры с симфоническими дирижерами, и Сафонову пришлось много претерпеть от такого положения. Так что говорить о постоянном, сыгранном симфоническом оркестре не приходится.

Симфонического оркестра, как инструмента, на котором можно играть, извлекая из него оркестровые красоты, в то время в России еще не существовало, и дирижера-виртуоза, купающегося в оркестровых красках и эффектах, тогда еще не знали. Вся работа русских симфонических дирижеров сводилась к простой передаче музыкальных мыслей автора, без особенной заботы о звуковой красочности, балансе отдельных групп инструментов и звуковом равновесии. Проверка точной интонации тоже мало практиковалась. Иногда флейта, а иногда кларнет звучали ниже других инструментов, но это принималось как неотвратимое зло, вытекавшее из характера инструментов. Динамическая оркестровая звучность того времени была несколько преувеличенной. Музыканты любили играть в оркестре полным звуком, и то, что называлось тогда «тоном», считалось главным условием хорошего оркестрового музыканта.

«Тон» требовался не только от скрипача, виолончелиста и контрабасиста, но и от кларнетиста, флейтиста, трубача и всех других. Не гибкость звука ценилась, а сочность и полнота его. Этот «тон», безусловно, был характерной чертой русского музыканта, и когда приезжали иностранные дирижеры, то немало приходилось им работать, чтобы умерить этот «тон» и сбалансировать звучность.

Помню первый приезд французского дирижера Эдуарда Коллона. Он был совершенно не в состоянии понять особенности русского музыканта и все требовал уменьшения его экспрессии наполовину. Музыканты его не понимали и нервничали. Почти каждая репетиция кончалась скандалом. Так что француз-дирижер

жаловался своим друзьям: «Вот говорят, что Франция — республика, распушенная страна; а я вот приехал в самодержавную Россию и нашел здесь больше распушенности и анархии. Музыканты недисциплинированны, не слушаются, на каждое мое замечание отвечают, и я в отчаянии».

Вот при таком состоянии симфонического оркестрового дела в России и пытались дирижировать композиторы Чайковский, Римский-Корсаков, Рубинштейн, Глазунов и др. Нечего и говорить, что хорошего получилось малая крупица. Почти всегда эти композиторы если не проваливали свои сочинения, то и не украшали их своим исполнением.

Не составлял исключения и Чайковский. Он волновался и не передавал всех красот своих композиций. Вследствие отсутствия дирижерской техники он, естественно, не мог быть хорошим толкователем собственных сочинений. Но московские музыканты были такими опытными мастерами и так обожали Петра Ильича, что делали все возможное, чтобы ему помочь.

Из исполненных вещей Чайковского помню, что увертюра «Гамлет» была принята холодно, но баллада «Воевода» имела успех, хотя автор провел ее слабо. Закончился этот концерт «Славянским маршем», который автор провел несколько скорей, чем я привык играть с другими дирижерами. А в конце этого марша Чайковский не делал напечатанного повторения, отчего вещь только выиграла. Баллада «Воевода» имела успех в публике, и музыкантам, игравшим ее, она понравилась. Но она никогда не появлялась в печати, и это вызывало мое недоумение. Уже после смерти Чайковского выяснилось, что он остался ею недоволен и в ту же ночь после концерта уничтожил партитуру. Сыграло роль и убийственное мнение об этой вещи друга и советчика Петра Ильича — С. М. Танеева.

Много лет спустя А. И. Зилоти нашел оркестровые голоса этого сочинения, восстановил по ним партитуру и издал. Но сочинение это, как увертюра «Гамлет», редко появляются в концертных программах.

* * *

Еще раз я играл с Чайковским, когда он впервые поставил свою сюиту «Щелкунчик» из балета того же названия. Играли мы ее по рукописным голосам. Эта сюита так понравилась нам, музыкантам, что, репетируя ее, мы каждый раз аплодировали. Партию «сесты» в оркестре играл В. Сафонов. Этот инструмент тогда впервые демонстрировался в Москве. Чайковский привез его из Парижа и написал для него один из прелестнейших номеров в балете. Хотя в нотах этого номера размер был обозначен в $2/4$, но автор дирижировал его на $4/8$, и он прекрасно прозвучал. В концерте этот номер был повторен по требованию публики. Китайский танец вызвал веселое настроение, а танец для трех флейт вызвал долгие аплодисменты. Исполнение всей сюиты вызвало какое-то праздничное настроение в зале. На всех лицах было веселье. Игравшие эту сюиту музыканты тоже казались счастливыми.

Но после концерта в артистической комнате я увидел автора, творца счастья, только что пережитого нами, задумчивым и грустным. Мне тогда еще не был из-

вестен его жизненный путь и переживания, и я не мог понять его задумчивого и грустного вида после такого триумфа.

* * *

В Московской Консерватории при директорстве В. Сафонова каждой весной (обыкновенно в 20-х числах мая) ставился оперный спектакль из учащихся Консерватории. Солисты, хоры и оркестр были консерваторскими. Это был как бы экзамен для всех. Спектакли обыкновенно устраивались в Большом театре. Солисты и хоры разучивали свои партии весь учебный год, а оркестр присоединялся к ним в последние недели. Эти весенние спектакли являлись для нас, участников, настоящим праздником.

Помню оперы, исполненные нами: «Тайный брак» — Чимарозо, «Фиделио» — Бетховена, а весной 1893 года нами разучивалась опера «Cosi fan tutti»¹ Моцарта. Петр Ильич Чайковский, обожавший Моцарта, специально приехал из своего Клина, чтобы послушать эту оперу. Он просидел весь спектакль, заходил за кулисы, заглядывал к нам в оркестр и как бы переживал с нами весь труд.

По обычаю после каждого такого спектакля в помещении Консерватории устраивалась вечеринка для всех участников. На вечеринку приглашались профессора, и мы дружески общались за бутербродами, напитками, закусками. На этот раз среди нас очутился и милейший Петр Ильич, которого Сафонов пригласил в качестве дорогого гостя.

Чайковский сидел в зале среди профессоров, и мы, ученики, подходили к нему чокаться. Он находил для каждого приветливое слово. Той задумчивости, которую я уловил в нем после успешного выступления в концерте, здесь не было. Он был прост, сердечен, и, видимо, ничто его не тревожило. Наш весельчак Коля Авериано, ученик класса скрипки, забавлял его веселыми анекдотами, и П.И. смеялся, как ребенок.

По домам мы разошлись, уже когда было совсем светло.

* * *

Помню, по понедельникам утром у нас был квартетный класс. Им заведовал Иван Войцехович Гржимали, профессор скрипки. Полагалось играть квартеты, но профессор предпочитал держать нас на секстетах и октеттах, чтобы побольше учеников были заняты одновременно, потому что, когда играли квартет, а другим полагалось сидеть и слушать, — неиграющие слушали плохо и все норовили выйти из класса под разными предлогами. На этот раз, 25 октября 1893 года, в квартетном классе мы разучивали недавно вышедший из печати струнный секстет Чайковского, названный «Флорентийским». Чтобы занять побольше играющих, Гржимали заставлял играть одних одну часть, других — другую и т.д. Помню, вио-

¹ «Так поступают все» (ит.).

лончелист Модест Альтшулер отыграл свою часть и попросился выйти. Но не прошло и пяти минут, как он вбежал в класс и почти закричал: «Иван Войцехович, Чайковский умер!»

Его крик произвел такое впечатление, как если бы он крикнул: «Консерватория рухнула». Профессор схватился за голову, вскрикнул: «Ах!» — и выбежал из класса. Мы, ученики, обомлели. Все вышли в коридор. Там уже было общее смятение. Растерянные профессора, взволнованные ученики, плачущие ученицы. Было такое чувство, что каждый потерял что-то свое, родное.

Директор В. Сафонов немедленно пригласил духовенство отслужить по Чайковскому панихиду в помещении Консерватории. О часе панихиды было вывешено объявление. Занятия прекратились сами собою.

Прибыло духовенство. Начались приготовления. Когда все было готово, Сафонов, серьезный и сосредоточенный, профессора и учащиеся перешли в зал и приготовились к богослужению. Стало тихо и торжественно. Началась раздача свечей. Взяли их и неправославные. При пении «Со святыми упокой» все пали на колени. Этот шум падающих тел, вместе с траурным светом свечей среди бела дня, слышный плач, склоненные фигуры — все так на меня действовало, что я едва сдерживался от рыданий.

Вскоре мы узнали, что профессора отправляют депутацию в Петербург, где умер Чайковский. То же сделали ученики.

* * *

После похорон П.И. Чайковского, которые были грандиозны и величественны, наши депутации вернулись. Дирекция Музыкального общества постановила устроить памяти покойного экстренный камерный концерт из его сочинений. Обыкновенно камерные концерты происходили в Малом зале Благородного собрания, но на этот раз дирекция, учитывая желание широкой публики почтить память композитора, назначила этот концерт в Большом Колонном зале, где обычно происходили симфонические концерты.

На программе стояли: Струнный квартет ми-бемоль минор с похоронной средней частью и знаменитое трио ля минор для фортепьяно, скрипки и виолончели. В квартете участвовал обычный состав квартета Музыкального общества, а в трио — С.И. Танеев (пиано), И.В. Гржимали (скрипка) и А.А. Брандуков (виолончель). Последний, хотя не состоявший в профессорском составе Консерватории, был любимцем Чайковского и известен был как талантливый виолончелист, окончивший Московскую Консерваторию во времена профессуры Чайковского. Молодой, талантливый, красивый, он был идолом москвичей. Произведенное на меня впечатление от этого трио, написанного, как известно, на смерть Ник. Рубинштейна, бывшего большим другом и поклонником Чайковского, было таким огромным и драматическим, что после почти шестидесяти лет оно не может изгладиться.

Последняя часть этого трио со знаменитым унисоном, где все три инструмента поднимаются до великого пафоса, постепенно падающего и оканчивающегося

тихим звоном в фортепьянной партии, заставила публику пережить момент, какой переживается, когда бросают последнюю горсть земли в могилу дорогого человека.

В зале было тихо. Аплодировали ли? Не помню. Вероятно, нет. Но что было много заплаканных лиц, женских, мужских, старых и молодых, — это я хорошо помню.

Мы, товарищи, не могли разойтись. Долго еще ночью мы бродили по улицам Москвы, вспоминая Петра Ильича.

* * *

В следующем очередном симфоническом концерте Русского музыкального общества под управлением В. Сафонова была поставлена последняя симфония Чайковского, № 6, впоследствии известная под названием «Патетической». Мы играли по манускрипту, и на нотах еще не было этого названия.

Эта симфония произвела и на нас, и на публику потрясающее впечатление. Дирижер Сафонов передал ее в таких трагических тонах и с такой психологической правдой, что симфония явилась полным выражением души композитора. Раскрытая полностью перед публикой, эта душа стала близкой каждому.

Забыт Рубинштейн, перед которым молодой Чайковский трепетал и ждал одобрения своей деятельности, но не забыт Чайковский, который занял почетное место во всемирном Пантеоне Искусства, наравне с Бетховеном, Брамсом, Вагнером и другими.