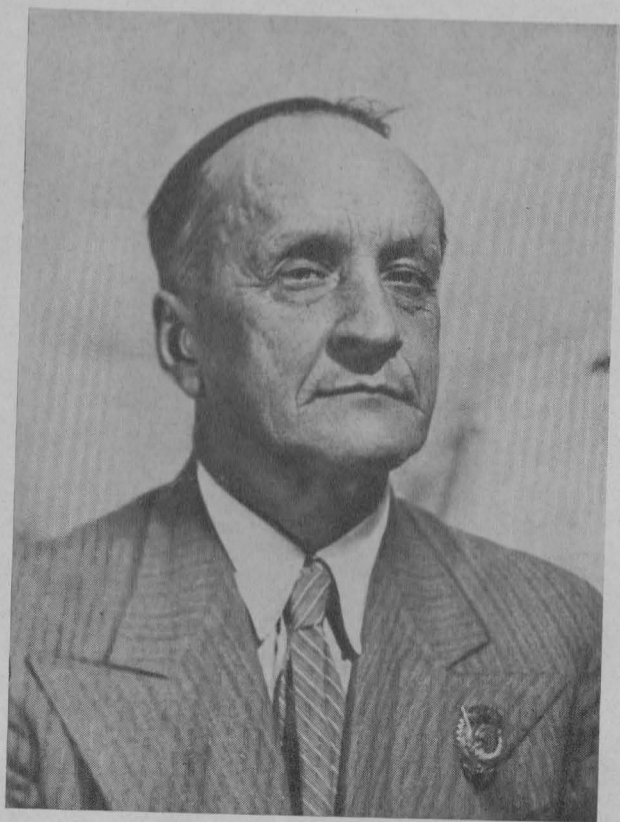


Я. МИЛЬШТЕЙН

Константин Николаевич

ИГУМНОВ



Я. МИЛЬШТЕЙН

Константин Николаевич

ИГУМНОВ

МОСКВА «МУЗЫКА» 1975

Мильтштейн Я. И.

М60 Константин Николаевич Игумнов. М., «Музыка»,
1975

471 с., с ил., нот.; 1 л. ил. (вклейка)

В книге рассказывается о жизни и деятельности выдающегося русского и советского пианиста К. Н. Игумнова, раскрываются принципы его исполнительского и педагогического мастерства. Современник Рахманинова и Скрябина, ставший на рубеже веков профессором Московской консерватории, К. Н. Игумнов является одним из основоположников советской фортепианной школы.

Изложение опирается на большой документальный материал.

М $\frac{90103-297}{026(01)-75}$ 637—75

78И

Если верно, что книги, как и люди, имеют свою судьбу, то судьба этой книги не совсем обычна. Книга была задумана давно, более сорока лет тому назад. Еще в начале 1930-х годов мысль о необходимости обобщения исполнительской и педагогической практики Константина Николаевича Игумнова не раз возникала у его учеников, в том числе и у меня. Со студенческих лет мы сознавали, что находимся вблизи человека, чье искусство, впитавшее в себя лучшие традиции русского пианизма, представляет интерес не только для нас, его современников, но и для последующих поколений. Мы понимали, что было бы непростительной ошибкой, если б его меткие и глубокие суждения исчезли навсегда.

Жизненные обстоятельства благоприятствовали мне. После окончания в 1932 году консерватории я был оставлен аспирантом в классе Игумнова и начал вести под его руководством педагогическую работу. В 1935 году я стал ассистентом Константина Николаевича и в течение ряда лет имел возможность наблюдать его исполнительскую и педагогическую деятельность во всех деталях. Я слушал, размышлял, занимался с учениками, собирал материалы, словом, старался как-то разобраться в его педагогических указаниях, систематически вел записи его уроков, составлял — с его помощью — исполнительские комментарии к наиболее значительным и характерным произведениям его концертного репертуара. При этом — пытался подробнейшим образом зафиксировать все оттенки его исполнения, включая малейшие отклонения от темпа, изменения динамических нюансов, педализацию и т.п. Это было на первых порах крайне трудно, если учесть зыбкость, неопределенность, непостоянство каждой интерпретации, и особенно интерпретации такого тонкого и изменчивого художника, каким был Константин Николаевич. Но все же я упорствовал, продолжал вести записи и кое-что сумел сделать в этом направлении.

Как поступал Константин Николаевич, чтобы достичь совершенства в частных случаях, — это я стал понимать уже с первых лет ассистентской работы. Естественно, что можно было надеяться

дойти мало-помалу и до понимания целого, создать себе ясное, чистое, непредвзятое представление о его исполнительском и педагогическом мастерстве.

И вот, двигаясь в разных направлениях с целью расширить круг материалов и углубить свое знание, я со временем пришел к такому моменту, когда накопленное уже стало нуждаться в оформлении. Не скрою — радостно мне было чувствовать это, хотя я и отчетливо представлял себе трудности, которые подстерегали меня на завершающем этапе работы. Ведь когда пытаешься зафиксировать на бумаге живую художественную практику, она всегда тускнеет и выглядит несколько сухой и схематичной. К тому же нелюбовь Константина Николаевича к общим рассуждениям об искусстве, его боязнь теоретических обобщений в области исполнительского мастерства были общеизвестны: «Музыка, — не раз говорил он нам, — слишком богата содержанием и слишком изменчива, для того чтобы быть втиснутой в рамки каких-то определенных предписаний и рецептов». Но это не могло поколебать моего желания сделать все возможное, чтобы связать воедино отдельные замечания Константина Николаевича и, главное, вскрыть их внутреннюю закономерность.

Вероятно, мне было бы нелегко идти по намеченному пути, если бы сам Константин Николаевич не заговорил со мной о желательности обобщения его художественного опыта. Я до сих пор ясно помню этот день. Константин Николаевич только что вернулся из Ленинграда, где играл в сольном и симфоническом концертах. Он был бодр и полон самых радужных надежд. Рассказывая о своей поездке, он между прочим сообщил, что получил от Ленинградского научно-исследовательского института театра и музыки предложение создать книгу, в которой с достаточной полнотой получили бы освещение его исполнительские и педагогические взгляды. Вскоре был заключен договор с институтом на создание книги «К. Н. Игумнов и его школа». Сам Константин Николаевич должен был написать одну (вступительную) главу «Мой творческий путь» объемом в два печатных листа; остальные главы — с изложением исполнительских и педагогических принципов Константина Николаевича и с характеристикой особенностей игумновской школы, общим объемом в десять печатных листов, — должны были быть написаны мною не позднее ноября 1941 года¹.

Вечерне основная часть книги была закончена весной 1941 года. Предполагалось, что в течение лета рукопись будет дополнена рядом материалов, стилистически отточена и снабжена необходимым справочным аппаратом (включающим краткую хронологию жизни и деятельности Константина Николаевича и список его

концертного репертуара). Предполагалось также, что за это время Константин Николаевич закончит начатую им вступительную главу книги.

Константин Николаевич хотел написать лишь небольшой очерк своей жизни, как бы краткое резюме своей деятельности. Но сделать это ему было крайне трудно. Для оглядки нужно было вдуматься в свое прошлое, разобраться в нем, установив основные этапы и ступени в своей жизненной деятельности, с ее зигзагами, имевшими определенное значение, а также осознать главнейшие влияния, испытанные им со стороны тех или иных людей, природы, искусства и т. д. Все это требовало времени и покоя, которых не было. На ходу, в суете и даже в короткие случайные часы досуга, вырванные из назойливых повседневных забот и тревог, мудрено было реализовать свой план, «оглядеться как следует», погрузиться в себя и все обдумать. Естественно, что все свои надежды Константин Николаевич возлагал на летние каникулы, которые он собирался провести в Тарусе.

Разразившаяся война помешала осуществить задуманное. Еще 21 июня, после прослушивания в Доме ученых (там находилась в ту пору одна из студий звукозаписи) «Крейслерианы» Шумана, незадолго до того записанной Константином Николаевичем на тонфильм, мы работали весь вечер над книгой; 22 июня об этом уже невозможно было и думать.

Дом, в котором я проживал, в один из первых авиационных налетов на Москву серьезно пострадал; почти все мои вещи, книги, ноты, рукописи погибли; погибла и рукопись книги об Игумнове.

Когда со временем я смог вернуться к работе над книгой, то сразу же понял, что необходимо немедленно, пока еще многое сохранилось в памяти, попытаться восстановить утраченное. Первым плодом этой попытки был доклад об исполнительских и педагогических взглядах К. Н. Игумнова, прочитанный мною в 1943 году на открытом заседании фортепианного факультета Московской консерватории². Затем последовали несколько восстановленных по памяти глав книги, которые я сразу же переслал Константину Николаевичу в Ереван (где он жил в эвакуации, работая в Ереванской консерватории).

Но чем глубже проникал я в прошлое, чем больше «обрастал» восстановленным материалом (к счастью, в Москве в консерватории сохранились почти все записи уроков Константина Николаевича, которые велись на протяжении многих лет), тем яснее становилось мне, что идти по старому пути невозможно. В первоначальном, «довоенном» варианте мы меньше всего стремились к

тому, чтобы книга была обширным законченным трудом, включающим в себя систематическое изложение всех взглядов Константина Николаевича на фортепианное искусство. Она представлялась нам тогда не более как введением к будущему большому труду. В ней говорилось только о самом важном, устанавливались только некоторые связи и аналогии. Мы полагали, что цель и назначение книги слишком ясны и не будут ложно истолкованы, что возможные недостатки проистекают не столько от характера ее (он был достаточно непосредственным), сколько от неполноты.

Теперь, при возобновлении работы, старый замысел книги показался мне (да и самому Константину Николаевичу) явно односторонним. Больше того: без былой непосредственности он терял смысл и ценность. К тому же мне все более и более хотелось раскрыть не только то, что являлось характерным в искусстве Игумнова, но и то, как ~~это~~ характерное развивалось. Я четко осознал необходимость показать жизнь и искусство Игумнова в неразрывной связи, одно через другое, понял всю важность выявления отдельных отчеканенных им формул и приемов, их живого развития. Хотя жизнь Игумнова и в ту пору (к середине 40-х годов) все еще была полна непрерывных исканий, приближалось время для ее всесторонней оценки. Надо было рассказать не только о художественной деятельности Игумнова, о его насыщенной событиями жизни, но и о том, из каких чувств и настроений, из каких навыков и впечатлений возникло его искусство, что питало его дарование, что придавало его искусству столь своеобразный облик.

Так постепенно пришел я к новому плану книги, который означал не восстановление старого варианта, а, в сущности, создание совершенно новой книги с иным подходом к теме, с более широким кругом материалов. Для меня жизнь и искусство Константина Николаевича перестали существовать раздельно, они как бы слились воедино. Я перестал спрашивать, что пережил, что перечувствовал Константин Николаевич и что из этого вышло. Я понял, что его искусство — это и есть его жизнь, что оно содержит ее в себе, как тело содержит душу. Многое из того, что мне раньше представлялось случайным и несущественным, теперь оказалось вполне закономерным и важным. Стало ясно, что жизнь для Константина Николаевича имеет смысл только потому, что она дает ему возможность заниматься любимым делом. Отдельные события служили ему лишь толчком, трамплином для совершенствования искусства в определенном направлении. Впечатления, переживания и встречи на жизненном пути были для него своего рода сырьем, которое он силой своего таланта превращал в нечто необходимое для себя — в свое искусство. Словом, я понял, что те

или иные факты надо оценивать не сами по себе, а по тому результату, который из них вытекает, что полная колебаний, извилин и постоянных тревог деятельность Константина Николаевича была, в сущности, деятельностью, направленной к одной большой цели.

Новый план книги был переслан в Ленинградский институт театра и музыки, там обсужден, после чего еще раз переработан, расширен и уточнен. Осуществление его стало для меня внутренней необходимостью³.

Константин Николаевич по-прежнему принимал в этой работе близкое участие. Он дополнил и исправил стенограмму своих личных воспоминаний, сообщил ряд новых сведений. Он просмотрел все записи своих уроков и высказываний по отдельным вопросам, внес в них поправки и дополнения. Его не только порой не удовлетворяла сама форма записей (он всегда добивался большей ясности и лаконичности формулировок); его мучила и известная неуверенность в правильности высказанных им во время занятий положений. Не раз говорил он, что многое из высказанного им имеет лишь преходящее значение, что теперь он сам многому не верит, и т. д. Не раз сетовал на изменчивость своих музыкальных намерений, на зыбкость «окончательных» суждений («Мысль изреченная есть ложь» — в отношении фортепианного исполнения это особенно верно). За небольшой период времени он уже уходил далеко вперед, и многое из старого, зафиксированного на бумаге, его, естественно, не удовлетворяло.

Поучительно было в процессе бесед и совместной работы с ним наблюдать, с какой настойчивостью стремился он еще и еще раз проверить себя, с какой взыскательностью относился к высказанным мыслям. В записях, таким образом, получали отражение его неустанные искания, его беспокойное, с постоянными сомнениями и самопроверками, движение вперед.

Если учесть, что многое оставалось у Константина Николаевича недодуманным, недосказанным, что многое он искал и не находил, то понятно, какого напряжения стоила окончательная доработка этих записей, как трудно было выявить нечто незыблемое и определенное из вороха мыслей, подчас противоречивых и, главное, меняющихся, порой даже высказанных им инстинктивно, мимолетно (что, кстати, увеличивало их ценность, так как они являлись непосредственным выражением его эмоций, его художественной натуры).

Несколько облегчили мне эту задачу стенограмма «Личных воспоминаний», сделанных им на вечере воспоминаний 25 февраля 1939 года в Московской консерватории, стенограммы собеседований Константина Николаевича с сотрудниками лаборатории спе-

циальной психологии Института психологии в середине 1940-х годов, переданные мне и большей частью исправленные самим Константином Николаевичем, и особенно подготовительная работа к этим собеседованиям, в которой мне пришлось принять посильное участие. Немалую пользу принесла и подготовка к докладу, сделанному 14 января 1946 года в Государственном Центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки на собрании в связи с пятидесятилетием исполнительской и педагогической деятельности К. Н. Игумнова.

Надо сказать, что Константин Николаевич почти не вел дневников, избегал каких-либо интимных и тем более «показных» (в расчете на потомков) записей мемуарного характера. Все это было не в его натуре. Да и некогда ему было заниматься этим. Он больше смотрел вперед, чем назад; деятельность его все время находилась на подъеме, шла в гору, и ему, естественно, приходилось не столько объяснять прошлое (или, как он говорил сам, «оглядываться назад»), сколько заботиться о настоящем шаге. Правда, с годами он волей-неволей стал давать скудные сведения о себе в виде кратких автобиографий, то остававшихся у кого-нибудь на руках, то попадавших в его личное дело. Охотнее стал он откликаться и на предложения провести небольшие беседы (записи которых, к счастью, сохранились). Но дальше этого дело не шло. Поэтому не раз приходилось его расспрашивать и уточнять вместе с ним отдельные события его жизни.

Вместе с Константином Николаевичем мне пришлось также заново прокомментировать ряд произведений из его концертного репертуара. Среди них была соната c-moll op. 111 Бетховена, «Крейслериана» Шумана, Соната h-moll Шопена, Соната h-moll Листа, Соната G-dur, «Времена года» и Трио Чайковского, Второй концерт Рахманинова.

Нельзя было не принять во внимание и то, как играл Константин Николаевич эти произведения в разные периоды жизни. Кое-что в этом отношении было сообщено им самим. Кое-что пришлось выискивать в записях и свидетельствах современников. К сожалению, судьба музыканта-исполнителя, как и судьба актера, в прошлом была весьма печальной. Ведь исполнение, не записанное на магнитофонную ленту или грампластинку, живет, в сущности, лишь один момент. Оно, как метко сказал один из крупнейших мастеров театра, «...умирает в день своего рождения и не воскресает никогда»⁴. Потом оно живет лишь в отражении критиков и на нем уже лежит печать чужих мыслей и чувств, а подчас и известной пошлости, заурядности. Тем не менее игнорировать свидетельства современников об игре Игумнова на разных этапах его

жизненного пути я не считал возможным. В них, при всей их субъективности и пристрастности, заключались и крупницы истины.

Пытаясь раскрыть на основании многолетних наблюдений в классе и записей уроков характерные особенности исполнительского и педагогического мастерства Игумнова, я все время не выпускал из поля зрения то, что лежало в их основе: самой игры Игумнова.

Я имел счастье слушать Константина Николаевича в течение двадцати пяти лет в разной обстановке и в разном репертуаре, прослушал в его исполнении почти всего Бетховена и Шопена, огромное количество произведений Шуберта, Листа, Мендельсона, Брамса, Чайковского, Рахманинова, Скрябина и других композиторов. Я слушал его и в концертах, и на репетициях, и в домашней обстановке, и в классе. Трудно передать словами то очарование, которое производила его игра, то наслаждение, которое она доставляла, быть может полностью — даже невозможно. Средства для таких изображений исполнительского творчества слишком ограничены, владеть ими дано немногим. И если я все же пытался передать в отдельных случаях впечатления от игры Игумнова, то прежде всего потому, что воссоздать без них целое мне не представлялось возможным. Являясь отблеском его чудесной игры, это целое подчеркивало всю его силу — силу художника, упорно и страстно ищущего совершенства.

После смерти Константина Николаевича, столь горестной для всех нас, его учеников, я с некоторыми перерывами, вызванными различными обстоятельствами, продолжал работать над окончательным вариантом книги. Источники мои еще больше расширились за счет архивных, эпистолярных и мемуарных материалов; возникли новые аспекты отдельных разделов и глав книги. Так, я попытался поставить все элементы искусства Игумнова в еще более тесную связь с эпохой, причем не только той, в которой он жил и творил, но и той, из которой вырос его талант. Я понял, что как бы ни был оригинален художник, он всегда имеет предшественников, что черты преемственности, а подчас и органического сходства так или иначе распознаются в его деяниях. Исполнители, при всей неустойчивости и эфемерности их искусства, не составляют исключения. И им приходится считаться со старыми понятиями об искусстве, авторитетом учителей, выработанными формами и приемами. И им приходится серьезно и основательно учиться. А это значит, что каждый исполнитель, если он чего-нибудь стоит, испытывает власть традиций.

Не избежал этой власти и Игумнов. Однако его подход к традиционным канонам был весьма своеобразным. С одной стороны, он нисколько не был похож на исполнителей, превращавших

традицию в догму и рутину, живые формы и приемы — в мертвые схемы; с другой — был чужд и тем исполнителям, которые воспринимали традицию скорее в форме отталкивания, чем притяжения, рассматривали все старое как нечто такое, чему нельзя следовать и что должно подлежать полной переоценке. Он никогда не стремился взорвать здание старого искусства. Он шел к новому, оставаясь в рамках старого. Он воспринимал традицию как традицию живую, непрерывно развивающуюся. Он вносил свежую струю даже в высыхающие источники: в его руках все общепризнанное получало новую, яркую жизнь. Словом, Игумнов не был ниспровергателем традиций, как не был он и догматиком. Его личность была в меру самобытна, в меру оригинальна, в меру традиционна. Он не боялся подражать, не боялся заимствовать. К традиционному обращался без всяких усилий. Не отвергал старого из-за того, что оно старо, равно как и не отвергал нового из-за того, что оно ново. Из старого он всегда умел извлечь нечто «новое» и «положительное». Из нового — нечто «старое» и «общезначимое». Оригинальничания, стремления все как-то «переиначить» он не признавал. Он сумел себя воспитать в лучших традициях русского пианизма.

Ему посчастливилось. Он застал еще в живых Чайковского и Антона Рубинштейна, не раз слушал игру последнего. Он занимался у Зверева, страстного поклонника Антона Рубинштейна, ученика Дюбука и Гензельта. Он сразу же, как только поступил в консерваторию, попал в класс к Зилоти — большому художнику, служившему живой связью с Николаем Рубинштейном и Листом. Затем он занимался с Пабстом, музыкантом высокой культуры и редкого благородства, близко общался с Танеевым и Сафоновым (одно время учился у них). Именно с помощью своих учителей Игумнов удачно избежал крайностей, сочетал в себе непрестанное стремление к новому с глубоким уважением к опыту предшественников. Для него существовала только живая традиция, традиция растущая и творческая. Омертвевшие правила, ремесленные приемы и методы были для него лишены всякого смысла, как лишен был смысла субъективный произвол, нигилистическое отрицание прошлого. Его собственное я выросло на почве общего и традиционного, взаимодействовало с ним и тем самым умножало его.

Только осознав все это до конца, я понял, почему так велика значимость искусства Игумнова для нас. Оно — мост, который соединяет советскую фортепианную школу с уже далеким от наших дней и ставшим легендарным великим пианистическим искусством XIX столетия. Оно — плоть от плоти, кость от кости славных традиций, завещанных нам корифеями русского пианизма.

Существенно изменились и пополнились также приложения к книге. Если в ранних вариантах они сводились к краткой хронологии жизни Игумнова и списку основных произведений его концертного репертуара, то теперь они приняли иной вид. Место краткой хронологии занял список источников — документов и материалов Игумнова и о нем (с указанием места их нахождения). Перечень основных произведений концертного репертуара превратился в полный концертный репертуар, сыгранный Игумновым на эстраде, начиная со студенческих вечеров и кончая последним концертом в Большом зале Московской консерватории. Он составлен по программам и афишам концертов, газетным и журнальным рецензиям, воспоминаниям современников и личным записям. В нем как в фокусе нашли отражение многогранность таланта Игумнова, огромный диапазон его концертной деятельности и вместе с тем широта художественной подготовки, полученной им у Зверева, Зилоти, Пабста, Танеева и Сафонова.

Немалое значение в процессе работы над книгой имели «Комментарии и дополнения к конспекту Игумнова», опубликованные мною вместе с упомянутым конспектом в 1948 году, вскоре после его смерти⁵, работа А. В. Вицинского «Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением», в которой были в известной мере суммированы взгляды Константина Николаевича на психологические предпосылки работы пианиста⁶, а также те доклады о К. Н. Игумнове, которые мне пришлось сделать в разных аудиториях: в Малом зале Московской консерватории (на вечере памяти К. Н. Игумнова), на открытом заседании фортепианного факультета, на собрании студенческого научного общества консерватории, на семинаре педагогов музыкальных школ Москвы, в Центральной музыкальной школе при консерватории, в Музыкальном училище при консерватории и т. д. Они, как и изданный в 1954 году в сборнике «Мастера советской пианистической школы» очерк «Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова» (в этом очерке я стремился дать как бы экстракт того, что можно было наблюдать у Константина Николаевича в классе)⁷, помогли мне поставить в связь отдельное и частное с общим, уточнить ряд формулировок и по возможности **уловить в мимолетных замечаниях Константина Николаевича все ценное и непреходящее.**

Наряду с этим у меня все время шли непрекращающиеся поиски той формы, в которую должна была отлиться книга. Много раз на протяжении последних лет менялась эта форма. Теперь она приняла законченный вид и ждет своей оценки. Книга раскрывает различные аспекты жизни и деятельности Игумнова. Она состав-

лена по его личным и семейным записям, автобиографическим высказываниям и письмам, воспоминаниям и свидетельствам современников, архивным материалам и, наконец, дневникам и памяти автора. Именно это и определяет ее характер.

Не мне, конечно, судить, насколько удалось осуществить намеченное. При всем желании быть объективным и точным, я не мог отрешиться от самого себя. И книга волей-неволей отражает искусство Игумнова сквозь призму моей наблюдательности, памяти и способности к обобщениям. Но смею надеяться, что ни в чем я не погрешил против истины, ни в чем не отклонился от того, что составляет главное и основное в искусстве моего учителя. Во всяком случае я всеми силами стремился к этому. Я ничего не придумывал, ничего не изменял, и почти каждый штрих в моей книге, как мне кажется, может претендовать на достоверность. Если воображение мое и играло некоторую роль в процессе работы, то ровно настолько, чтобы вообще создать эту книгу.

Иной читатель, конечно, может спросить, нет ли здесь известной идеализации Игумнова, — ведь в книге мало говорится о его недостатках, о его отрицательных чертах. Разумеется, и у Игумнова были недостатки. У кого их нет! И я их вовсе не скрываю, но и не акцентирую на них внимание. Нет ничего легче, чем отыскать в художнике те или иные слабые стороны. Труднее идти по другому пути; и именно этот путь я избрал, стараясь раскрыть те черты Игумнова, которые составляют лучшую часть его художественного я, которые могут служить нам образцом.

Мне остается лишь пожелать, чтобы эта книга и по содержанию и по форме оказалась хотя бы в какой-то мере достойной того, кому она посвящена, чтобы все сделанное мною хотя бы в приблизительной степени раскрыло творческую лабораторию и жизненный подвиг художника, общению с которым я и мои товарищи столь многим обязаны и перед которым мы всегда будем испытывать чувство благоговения.

Часть первая

ЖИЗНЬ
И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ.

Глава первая

ДЕТСТВО

В самом сердце России, в верховьях Дона, на крутом, высоком берегу реки живописно раскинулся город Лебедин. Основанный еще в XV веке — не то при Иване Грозном, не то при Федоре Иоанновиче — как крепость, город этот издавна славился своей крупной ярмаркой — торговлей хлебом и скотом. Ничем другим, впрочем, он не был примечателен.

В прошлом столетии это был глухой, непроглядно темный угол, не город, а городишко, затерянный среди степей, полей и лесов в стороне от железной дороги. Жизнь здесь текла размеренно, спокойно, лениво — обычная мелочная, убогая жизнь старой провинциальной России. Не было ни гимназии, ни библиотеки, ни театра. Уездное и приходское училища да открытая в 1870-х годах мужская прогимназия — вот всё, чем могли похвастать отцы города.

1860-е годы, несколько всколыхнув стоячую воду лебединской жизни, не внесли в нее ничего существенно нового. Таким же заплесневевшим, устойчивым в своей косности оставался быт города. Так же лишь изредка во время больших ярмарок заезжали сюда гастролеры-артисты, игравшие на наспех сколоченных подмостках в амбарах богатых купцов или в весьма непривлекательном здании единственного городского клуба. Так же лишь изредка приглашали «на танцы» духовой оркестр из Липецка или из какого-либо другого места да иногда «с дозволения начальства» устраивали благотворительные концерты. По-прежнему небольшими оазисами в этом «темном царстве» являлись семьи, которые жили культурными интересами.

Здесь, в этом захолустье, 19 апреля ст. ст. 1873 года родился Константин Николаевич Игумнов; он был младшим в семье. «Я из глухой провинции, — вспоминал он много лет спустя, — из Тамбовской губернии, города Лебедяни, маленького городка, в

котором десятки лет по календарю числилось 6010 жителей» (2)*.

Раннее детство Игумнова не было богато какими-либо яркими событиями. Он рос, как все дети: ел, пил, спал, временами плакал, временами смеялся и, конечно, не был чужд ребяческим проказам. Правда, он был скорее замкнут, чем общителен, скорее задумчив, чем весел, но какой-либо повышенной впечатлительностью не отличался. Во всяком случае, его самые ранние жизненные впечатления: «раз мальчишкой заблудился в саду, меня притащили домой... когда мне было три года, приехала гувернантка, на которой было клетчатое платье» (8) — ничего не говорят нам об остроте или какой-либо исключительной силе его психологического восприятия в детские годы.

Но что безусловно выделяло его среди других детей — это побуждение ко всему художественному и особенно к музыке. С самых ранних лет он не отходил от рояля, когда кто-либо начинал на нем играть; любил слушать песни. Причем любовь к музыке уже тогда была связана с еще неосознанным влечением к литературе (на четвертом году он научился грамоте, стал читать — сперва по складам, а затем бегло) и с созерцанием природы. Леса, поля, цветы, звездное небо — всё, что окружало его в детстве, — занимали в его детских впечатлениях и грезах большое место.

Не было для него ничего более привлекательного, чем жизнь в деревне. Каждое лето Игумновы выезжали из Лебедяни в село Шовское¹, расположенное примерно в двадцати километрах от города, и жили там до поздней осени. Мальчик рос, впитывая в себя запахи свежей земли, скошенного сена, полевых цветов. Ходил в лес по грибы, ездил на рыбную ловлю, катался по реке на лодке, бродил по заросшему сыроватому саду. Рассказывая в одном из своих ученических сочинений («Вакация 1887 года») о привольной жизни в «утопающем в зелени» Шовском, Игумнов между прочим восторженно писал: «Хорошо летом в деревне, особенно если встанешь пораньше! И дышится-то как-то легче, и какое-то радостное чувство овладевает тобою. Из лесу раздается пение птиц и монотонное кукование кукушки. Тихо. Лес едва шумит. В доме еще все спят. Со двора раздается пение петухов и далеко разносится и по лесу, и по саду. Спешись обежать до чая и сад и лес; приходишь домой усталый, но довольный и счастливый. — А что может сравниться с удо-

* Здесь и далее цифра в скобках означает порядковый номер источника, на который дается ссылка (см. Источники архивные, с. 457—458).

вольствием пить чай на свежем воздухе или варить кашу в лесу? А вечер? Он чуть ли еще не лучше утра. Пение птиц малопомалу замолкает. Природа погружается в сон. Гулко раздаются всякий звук в ночном воздухе и далеко разносится по окрестностям. Из села доносится лай собак. Лес как бы заснул. Сквозь деревья выглядывает луна. Наконец она выходит из-за леса и озаряет все своим мягким голубым светом. Только лес остается в тени... В селе давно уже все спит. Лишь в одном нашем доме еще светится огонек. Заснул и пруд перед домом. Точно в зеркале, отражается в нем лес, и луна, и звезды...» (4).

«С Шовским, — вспоминал позднее Игумнов, — связано мое детство. Мое первое путешествие в Шовское я совершил, когда мне был год. С Шовским связано многое, очень многое... и первые впечатления от природы, и первые размышления о мире, о назначении человека...» (8). Бережно хранил он до конца своих дней небольшой бумажный пакетик с горсткой сухой деревенской земли. На пакетике его рукой была сделана лаконичная надпись: «Земля из Шовского. Бросить в могилу, когда умру». Желание его было исполнено...

Влечение к музыке и вообще к искусству уже с детских лет было связано у Игумнова не только с «переживаниями природы», но и с морально-религиозными, этическими побуждениями. «У меня, — признавался он впоследствии, — никогда не было такого момента, чтобы кроме музыки ничего не существовало. Для меня всегда были три линии — природа, искусство и переживания религиозные, моральные» (8).

Таким образом, основные источники, которыми питалось искусство Игумнова, пробивались, пусть робко, уже и в детские годы, придавая им, столь похожим внешне на детство других людей, какой-то особый одухотворенный характер.

Семья Игумнова принадлежала в городе к числу тех редких оазисов, где теплилась культурная жизнь. Корнями своими она уходила в купеческую среду. И прадед, и дед Игумнова торговали мукой и колониальными товарами; но отец его, Николай Иванович Игумнов, уже большую часть своей жизни торговыми делами не занимался. Он отстранился от них еще в молодости, не чувствуя к ним какой-либо склонности.

«Семья наша, — вспоминал Игумнов, — жила культурными интересами. Отец мой, правда, участвовал в торговом деле, но прямого участия в нем не принимал. В сороковых годах ему еще приходилось ездить со всякого рода поручениями из Ле-

бедяни в [Таганрог и] Москву (родился он в 1823 году), однако к концу сороковых годов, ко времени женитьбы, он от дел отошел, особенно после того, как умер его дед (мой прадедущка)» (2, 8) ².

Николай Иванович Игумнов был человеком гуманным, искренне расположенным к людям, по природе своей типичный интеллигент: читал книжки, любил литературу и искусство, принимал участие в деятельности различных общественных учреждений. После реформы 60-х годов он периодически занимал выборные должности в городском и земском самоуправлениях. Был религиозен, строго исполнял обряды и одно время состоял старостой в местном соборе. Религиозность отца наложила отпечаток на всю атмосферу семейного быта Игумновых.

Отец не проявлял особой индивидуальности и сильного характера — в сущности на всем, что бы он ни делал, лежала печать дилетантизма, ни один из интересов не преобладал у него исключительно — зато отличался умом, вкусом и твердыми моральными убеждениями. К людям он относился сердечно и тепло, многим помог и словом и делом.

Взгляды его, особенно в вопросах общественной жизни, искусства и воспитания, были весьма своеобразны. Достаточно сказать, что он до некоторой степени разделял славянофильские воззрения, не остался чужд народническим идеалам, увлекался идеей хождения в народ. Застав еще кусочек пушкинской эпохи, он, подобно многим его современникам, буквально преклонялся перед гением Пушкина. Поэзию он вообще любил больше прозы, сам недурно сочинял стихи, чаще всего в юмористическом духе («писал он очень гладко и складно, сначала даже более или менее всерьез, а затем уже в шутку»).

Музыкальные вкусы его, по свидетельству сына, отличались почти пуританской строгостью: «для него существовал прежде всего Бетховен; к Моцарту он относился несколько скептически; что касается Шопена, то он его принимал в очень небольших дозах — „постольку—поскольку“, ему эта музыка казалась чем-то несерьезным, а вот Бетховен — это да!» Из русских композиторов он любил Глинку, в последние годы сочувственно относился к Чайковскому («ему нравилась 3-я сюита»). Не получив систематического музыкального воспитания, он все же «кое-чему научился», беря уроки у местного настройщика, кстати, «бывшего единственным учителем фортепианной игры в Лебедяни» («Его звали попросту Варфоломеич») (2, 8).

Несомненно, по своему природному дарованию он мог бы достичь в области музыкального искусства значительно больше-

го, чем только остаться любителем. Однако жизнь судила иначе. Он так и не выбрался из колеи обычного дилетантизма. Правда, ему изредка случалось сочинять музыку, и некоторые из его музыкальных произведений (марш-кадриль и полька-мазурка) были даже напечатаны в Москве. Но это не выходило за пределы примитивного домашнего музицирования, столь распространенного в культурных семьях того времени³.

В вопросах воспитания он был серьезен и последователен: всем детям дал хорошее образование, не считаясь с материальными затратами, систематически следил за расширением их кругозора. Забота, проявленная им по отношению к художественному и интеллектуальному развитию младшего сына, подтверждает это. Он доставлял уму ребенка необходимую духовную пищу (в условиях Лебедяни это было делом нелегким). Все, что можно было достать и выписать — книги научные и художественные, журналы, вплоть до «Музыкального обозрения», ноты, не только фортепианные, но и оперно-симфонические, — было с раннего детства в распоряжении мальчика. Учили его и школьным наукам. Как только позволил возраст, мальчика отдали в лебедянскую прогимназию.

Отец также старался по возможности развить музыкальные способности сына. Он следил сам за его занятиями на фортепиано; пригласил для его воспитания гувернантку, имевшую приличное музыкальное образование. Словом, до известного предела он был неплохим наставником сына.

Правда, далеко не ему одному обязан был юный Игумнов своим художественным развитием. Немалую роль сыграл в этом отношении его дядя, родной брат отца. Много лет спустя Игумнов вспоминал: «Дядя мой играл на рояле. Он учился в Петербурге, собирался поступать в консерваторию. Но ему сказали, что играть-то он может, но у него слишком высокие перепонки между пальцами и это будет ему всегда мешать при игре; если их перерезать, тогда играть станет легче. Перерезать их он не рискнул, и в конце концов отказался от своего намерения стать пианистом-профессионалом, и уехал в Лебедянь, где умер в возрасте сорока восьми лет. Его игру я в детстве часто слушал. Он считал, что способности у меня, несомненно, есть и что меня надо учить» (8). По-видимому, дядя первым распознал в мальчике незаурядное музыкальное дарование и хотя умер, когда Игумнову было всего лишь одиннадцать лет, сумел оказать на него благотворное влияние.

Не прошла также бесследно для восприимчивого мальчика художественная одаренность других членов семьи. Старший

брат его, Николай Николаевич, обладал хорошим музыкальным слухом и памятью, музыку понимал и любил, был большим любителем итальянского пения. Из композиторов прошлого он прежде всего ставил венских классиков — Моцарта, Бетховена — и Шуберта. «Этих композиторов, — как свидетельствовал сам Игумнов, — он любил потому, что находил в их музыке идейное начало, настоящие чувства и мысли». Интересовался он также творчеством Шопена и Листа. Но Шопена любил меньше, так как усматривал в его музыке начало любовное, «тяготение к женщине», и это ему не нравилось: «пахнет духами» (8).

Мальчик невольно прислушивался к подобным полусерьезным, полулюбовительским высказываниям, и возможно, что старший брат оказал бы на него сильное влияние, не будь так велика разница в возрасте между ними. Эта разница — почти на двадцать лет — ставила известные препятствия к их сближению. К тому же старший брат все больше и больше увлекался юриспруденцией, областью, всегда остававшейся чуждой натуре Игумнова. «Старший мой брат, — вспоминал впоследствии Игумнов, — учился в университете, окончил его с отличием. Был оставлен у Максима Ковалевского по истории западноевропейских конституций. Но дальше из этого ничего не вышло. Ковалевский должен был уйти из университета. Предмет его был, по новому уставу, вычеркнут из учебного плана, а переходить на общее государственное право брат не пожелал — он не ладил с Алексеевым. В результате он бросил университет — ушел в судебное ведомство, где и служил до своей смерти» (8).

Несравненно большее влияние имел на мальчика второй брат, Сергей Николаевич, который был старше его всего на девять лет. Человек большого благородства и разносторонних интересов — художественных, научных, общественных, — он во многом помог своему младшему брату. Он рано выработал себе жизненные идеалы служения народу, которым остался верен до конца дней своих (работал он земским врачом). Особенно привлекали в нем скромность, простота и отзывчивость к людям, любовь к природе и к поэзии: он писал стихи, многие из них были в свое время изданы отдельными книжками (также были опубликованы в журналах некоторые из его статей). Как указывает сам Игумнов, именно с этим братом вел он первые беседы о всех волновавших его в ранней юности вопросах, именно к нему испытывал в ту пору чувство духовного родства: «Мои первые беседы были с ним... Когда я был мальчиком 13—14 лет, летом после ужина мы всегда с ним гуляли по цветнику (у нас был очень хороший цветник, так как отец любил цветы), рас-

«смотривали звездное небо, говорили, говорили... Он был человек с большими художественными интересами, очень любил природу, стихи... В этих беседах у меня с ним была полная близость...» (8).

Большую роль в воспитании мальчика сыграла мать, Клавдия Васильевна (урожденная Игнатова). Так же, как и отец, она происходила из купеческого сословия. Почти всю свою жизнь прожила в Лебедяни. Мать, безусловно, много сделала для общего развития сына, создав в семье ту уютную атмосферу, которая столь благотворно отразилась на общем складе его личности. Но она, как свидетельствует сам Игумнов, не была музыкально одарена, как не были одарены и все ее родственники, с которыми он познакомился впоследствии. И в музыкальных занятиях сына она, конечно, не могла быть ему ни руководителем, ни помощником.

Зато его воспитательница, гувернантка Алина Федоровна Мейер, родом из Риги, оказала на его первые шаги в области музыки значительное влияние. Она была человеком — хотя и по-домашнему, по-любительски — достаточно образованным, в меру сентиментальна, в меру добра, немного играла на фортепиано. В течение почти десяти лет она, в сущности, была его единственной учительницей музыки.

Вот как Игумнов спустя шестьдесят лет вспоминал о занятиях с ней: «С фортепиано я познакомился очень рано... Как-то раз весной 1877 года моя мать с отцом уехали в город Серпухов к больной бабушке. Зная, что я любил слушать, когда кто-нибудь из взрослых играл на рояле, наша гувернантка Алина Федоровна Мейер решила, в виде сюрприза к приезду матери, обучить меня каким-то пьескам, кажется, Бейера... К приезду матери я выучил две или три строчки из этих произведений и сыграл их. С тех пор я стал учиться музыке... Сперва мне показывали дискантовый ключ. Басовый ключ я узнал несколько позже, вероятно, к пяти годам. Затем начались гаммы и упражнения... Здесь я немного брыкался: не очень хотел играть гаммы и иногда даже прятался от них под стол. Но это продолжалось совсем недолго; впоследствии я свыкся с ними... Вообще же я занимался аккуратно. Вначале — один час в день, а потом с возрастом мы стали играть по два часа в день» (8).

В таком роде продолжались занятия Игумнова и далее, вплоть до четырнадцати лет: «никакого систематического обучения не было». А. Ф. Мейер, не имея совсем профессионального опыта и слепо доверяя немецким педагогическим авторитетам, выписала книжку Луи Келлера «Wegweiser durch die Kla-

vierliteratur», где основная фортепианная литература была распределена по разным степеням трудности, и, не «мудрствуя лукаво», стала по порядку проходить со своим учеником указанные в ней этюды и пьесы. «Так мы понемножку и играли, — добавляет Игумнов. — Отделять мы ничего не отделявали, но переиграл я с ней довольно много произведений, причем плохой музыки не играл. Все была настоящая литература» (8).

В двенадцатилетнем возрасте Игумнов наметил для себя еще один список сочинений, которые предполагал выучить в ближайшие годы. В этот старательно написанный еще не выработанным детским почерком список (под названием «Catalogue des compositions, qu'ils faut joués» — «Каталог сочинений, которые необходимо сыграть») вошли многие сонаты Гайдна, Моцарта, Бетховена, пьесы Мендельсона, Фильда, Шопена и других. Среди намеченных сочинений были и достаточно трудные, например: сонаты Моцарта a-moll и c-moll (с Фантазией); сонаты Бетховена A-dur op. 2 № 2, C-dur op. 2 № 3, D-dur op. 10 № 3, c-moll op. 13, As-dur op. 26, Es-dur op. 27 № 1, D-dur op. 28, d-moll op. 31 № 2, Es-dur op. 31 № 3, C-dur op. 53, Es-dur op. 81a, e-moll op. 90; баллады g-moll и As-dur, Колыбельная Des-dur, Скерцо b-moll Шопена. «В результате, — признавался впоследствии Игумнов, — к четырнадцати годам, когда я окончил лебединскую прогимназию, я переиграл много литературы, причем хорошей. В сущности, не умея играть, я уже играл все бетховенские сонаты, кроме „Аппассионаты“ и пяти последних сонат. Остальные все были мне знакомы... Играл я и Шестую рапсодию Листа, но что это такое было — не знаю» (2).

Никакой определенной установки — как играть — у Мейера, естественно, не было. Все шло самотеком, «как бог на душу положит». Иногда, впрочем, по словам Игумнова, со стороны врывались какие-то педагогические указания. «Кто-нибудь придет из Москвы и скажет, что в Москве говорят: „играть нужно так-то“. Однажды, например, приехал один певец, который учился не то в Московской, не то в Петербургской консерватории, и раскритиковал мою постановку руки» (8). Но дальше разговоров дело, конечно, не шло. Учить мальчика, в сущности, было некому. Он был предоставлен самому себе.

Каковы же были музыкальные вкусы Игумнова в те годы? Что нравилось тогда ему больше всего? К чему он стремился?

Он сам отвечал на эти вопросы незадолго до смерти так: «Нравилась многие хорошие вещи. Шопен нравился... Я мало что знал из его вещей, но любил... Первое знакомство с Шопеном я получил у Варвары Ивановны Игумновой (моей двоюрод-

ной сестры). Она окончила пансион Дюмушель, и бабушка подарила ей рояль Шредера. Играла она h-moll'ный вальс Шопена. Отцу он не нравился; мне — наоборот. Когда я уехал в Москву, у меня уже были сочинены два вальса „в стиле Шопена”. Очень любил я мендельсоновские „Песни без слов”, некоторые сонаты Бетховена. Мне трудно сейчас отделить, что я любил и что нравилось отцу. Потом, когда я уже учился в консерватории, мне стало ясно, что отцу Шопен не очень нравился» (8).

Вообще в детстве Игумнов не раз пытался сочинять; много времени затрачивал он и на всевозможные переложения. В архиве его сохранился нотный альбом, куда мальчик переписывал пьесы, сочиненные или переложенные им для фортепиано в две или четыре руки. Среди этих пьес мы находим: Экспромт (Мелодия) C-dur, «Грустные мысли» (Andante con moto) h-moll, «Воспоминание о родине» (незаконченный отрывок), Увертюра e-moll («Olimpe et Estère»), Каприз a-moll («Caprice brillant sur des aires russes à 4 mains»), транскрипцию «Песни венецианского гондольера» (в четыре руки) Мендельсона и другое. «Была у меня, — признавался Игумнов, — ребячья тетрадка, из которой видно, что я любил писать ноты. Это было еще до поступления моего в гимназию; в прогимназию я попал лет одиннадцати, а марал нотную бумагу уже лет в девять-десять» (8).

Сохранились и отдельные автографы сочинений Игумнова, которые были им написаны уже после поступления в лебедянскую прогимназию, преимущественно в 1885—1887 годы. Укажем хотя бы на вполне законченную пьесу, значащуюся под оп. 7 и имеющую заглавие «Andante passioné. Melodie» (в начале пьесы — характерная ремарка «Au commencement calme et plus avec passion et amoureuse», в конце — помета «Constantin Igoumnoff»), и на Вальс e-moll, также полностью законченный и написанный совсем детским почерком (в конце пьесы — помета «Composé pour le piano par Constantin Igoumnoff»). Среди законченных сочинений упомянем еще «Allegro en forme d'allegro de sonate» c-moll, значащееся под оп. 5 № 2, Ноктюрн Ges-dur № 4, пьесу «La printemps et l'été» [«Весна и лето»] Es-dur, обозначенную оп. 3 № 2; из незаконченных назовем Баркаролу a-moll (с пометой «pour le piano par Constantin Igoumnoff»), «Berceuse» Es-dur, Экзерсис № 1 оп. 5 (с характерной пометой «Chaque répétitions par 15 fois» [«Каждое упражнение 15 раз»], пьесу Des-dur (с надписью в конце автографа «16 апреля 1886 года. Константин Игумнов») (16).

Первое публичное выступление Игумнова состоялось, когда

ему шел восьмой год. В январе 1881 года в Лебедяни состоялся благотворительный концерт в пользу бедных города. В организации этого концерта принимали участие отец и дядя Игумнова. Мальчик был выпущен «в качестве исполнителя дискантовой партии в Попурри на мотивы из „Трубадура“ известного составителя этого рода сочинений Маркса... Что-то я там изображал со своей преподавательницей, — не без юмора вспоминал он впоследствии. — Это было мое первое публичное выступление на эстраде» (2, 8). Концерт, о котором идет речь, состоялся, как тогда писали, «с дозволения начальства» 2 января 1881 года. В нем, если судить по сохранившейся программе, принимали также участие певица Е. Н. Хренникова, пианистка М. Е. Емельянова и еще несколько лебедянских любителей музыки.

Осенью 1886 года Игумнов вторично выступил в публичном благотворительном концерте. На этот раз выступление было более серьезным: он играл увертюру Бетховена «Эгмонт», Шестую венгерскую рапсодию Листа и знаменитую в свое время пьесу Калькбреннера «Le fou» («Сумасшедший»). Успех он имел большой, и родители стали уже серьезно задумываться о его дальнейшем музыкальном образовании. Концерт в зале земства 23 ноября 1886 года и был последним концертом, в котором Игумнов выступил перед своим отъездом из Лебедяни в Москву. В нем, помимо самого Игумнова и его преподавательницы, принимали участие местные любители музыки — М. Е. Тучанская, А. И. Пескова, В. В. Кириллович, В. К. Смирнов и другие.

Вскоре после этого концерта А. Ф. Мейер, прожившая в доме Игумновых десять лет, уехала к своей сестре, и Игумнов остался совсем без всякого руководства. Впрочем, трудно сказать, почувствовал ли он, оставшись один, большую разницу по сравнению с тем временем, когда занимался со своей преподавательницей. И тогда, и теперь он, в сущности, должен был рассчитывать на собственные силы.

Лебедянское окружение не могло сколько-нибудь способствовать росту его художественного самосознания. Наоборот, оно могло скорее затормозить этот рост. В самом деле, кроме игры дяди и гувернантки, игры, по-видимому, весьма посредственной, Игумнов почти ничего не слышал в детстве. Единственным исключением была некая пианистка Пирожкова, разъезжавшая с концертами по маленьким городкам Средней России, чтобы заработать себе на жизнь. От нее Игумнов впервые услышал Концерт е-moll Шопена (играла она небольшую часть экспозиции) и «Кампанеллу» Паганини—Листа. Эти жалкие крохи были, как он сам говорит, «наиболее яркими впечатлениями

того времени». Не без юмора он вспоминает: «В Лебедяни музыки почти не было. Первый раз я ее услышал, когда в город приехала пианистка Пирожкова, которая выдавала себя, смотря по настроению, то за ученицу Венской консерватории, то за окончившую Лейпцигскую консерваторию. Она ездила по маленьким городкам и подрабатывала выступлениями. Надо было ей устроить концерт в Лебедяни, но рояль в городе был только у отца и еще кое у кого. Отец предложил, чтобы она, если хочет, давала концерт у нас в доме... Так это и было сделано. Тут я в первый раз услышал концерт Шопена (только первое соло) и „Кампанеллу” Листа. Мне тогда было, вероятно, лет 11—12».

Правда, довелось еще как-то Игумнову слышать несколько пьес Шопена в весьма посредственном исполнении своей двоюродной сестры Варвары Ивановны Игумновой да сыграть несколько ансамблей с одним настройщиком, оказавшимся немного и скрипачом (настройщик этот был выписан из Липецка для какого-то концерта). Но это вряд ли могло существенно расширить его художественный горизонт.

Многое, конечно, могли бы дать чуткому и восприимчивому мальчику поездки в большие города, где он имел бы возможность познакомиться с лучшими произведениями музыкального и театрального искусства. Но родители только один раз за все тоды жизни в Лебедяни взяли его с собой в Москву — на Всероссийскую выставку 1882 года. Игумнову было тогда всего девять лет, и далеко не все из виденного и слышанного он смог оценить и запомнить. Наибольшее впечатление произвели на него спектакли в Большом театре: «Я впервые услышал тогда три оперы. Первой оперой, которую я слышал, был „Фауст”; следующей были „Гугеноты”, а затем „Русалка”. Особенно меня пленили „Гугеноты” и „Русалка”. К „Фаусту” я отнесся как-то менее восторженно... Все это было для меня большим событием. Когда мы вернулись в Лебедянь, „Гугеноты” сразу же были выписаны, и я знал их от доски до доски» (8).

Впрочем, какими бы «большими событиями» ни являлись для мальчика поездки в Москву и первое посещение театра (к сожалению, Игумнову не пришлось тогда побывать на хороших концертах), они все же не могли компенсировать почти полное отсутствие в лебедянской жизни значительных музыкально-художественных впечатлений. Таким образом, не извне, а изнутри, из самой глубины натуры притекали к Игумнову музыкальные ощущения и чувства; они воспитывали, укрепляли его вкус и находили в его игре еще несовершенное, но своеобразное воплощение.

В жизни каждого человека детство — это период, во многом определяющий все последующее развитие. Именно в детстве складываются вполне определенные качества, которые не оставляют человека уже до могилы и образуют как бы подоснову его личности. Качества эти не только несут на себе печать его природной одаренности, физического и духовного воздействия окружающей обстановки, но одновременно являются и своеобразной реакцией на эту обстановку, часто даже противодействием ее влиянию.

Такой реакцией было инстинктивное, неумное стремление Игумнова-мальчика к музыкальному самообразованию и самовоспитанию. Если в отношении общей культуры, научных знаний и жизненных представлений он мог получить достаточно авторитетное и положительное руководство со стороны родных и учителей, то в области музыкальной и особенно пианистической такого руководства он получить не мог. Пожалуй, мы не найдем ни одного другого крупного пианиста, который бы не имел в детстве настоящих педагогов-профессионалов и который был бы в такой степени лишен музыкальных впечатлений, как он. Исключая какую-нибудь Пирожкову, об игре которой, впрочем, нам мало что известно, Игумнов уже мальчиком был лучшим пианистом в Лебедяни. У него не было никакого мерила — не было музыканта, по которому он мог бы равняться, не было идеала, к которому он мог бы пытаться приблизиться. Он рос, по его словам, «почти не слушая музыки, предоставленный сам себе».

Приходится лишь удивляться, как справился его еще не окрепший талант со столь трудной задачей.

«В тумане утреннем неверными шагами»⁴, не раз оступаясь, поддаваясь то в сторону, то назад, Игумнов с какой-то неизменной естественностью и непосредственностью, с какой-то восхитительной бессознательностью шел к определенной цели: к «таинственным и чудным берегам» еще не открывшегося ему, но где-то мерцавшего высокого музыкального искусства. Обладая хорошей памятью, слухом, легко разбираясь в нотном тексте, он сумел за сравнительно короткое время детства познакомиться со многими музыкальными произведениями. Уже тогда ему очень нравился Шопен (хотя в семье его к этому композитору относились сдержанно), уже тогда полюбил он ряд фортепианных сонат Бетховена, «Песни без слов» Мендельсона, «Времена года» и оперу «Евгений Онегин» Чайковского.

И когда он, самоучка, до всего дошедший собственным трудным и оригинальным путем, в четырнадцатилетнем возрасте приехал в Москву, то оказалось, что его музыкальное развитие

достигло сравнительно больших высот. Конечно, у него не было того, что принято называть школой, и он сам это смутно сознавал, как сознавал и то, что бродит ощупью среди сомнений, которых у него, естественно, было немало. Но кто знает! Быть может, именно все это впоследствии и определило своеобразие его пианистических приемов и метода преподавания. Во всяком случае, его откровенное признание: «Лебедянь — это очень важный период в моей жизни, период, который заложил основы дальнейшего художественного развития и оставил отпечаток на многом» (8) — следует отнести не только к общей культуре, морали, художественным вкусам, но до некоторой степени и к музыкально-пианистическим навыкам. Жизнь в Лебедяни, хотя и являлась всего лишь прелюдией к подлинно высоким достижениям, была прелюдией весьма значительной по содержанию и влиянию на все последующее развитие Игумнова.

Глава вторая

ГОДЫ УЧЕНИЯ

Поздней весной 1887 года Игумнов окончил четырехклассную лебедянскую прогимназию и в августе того же года, после отдыха в деревне, уехал в Москву: в Лебедяни учиться было негде и нечему. «Грустно мне было уезжать, — писал он в своей ученической тетрадке, — но я утешался мыслию, что еду в Москву для своей же пользы. Решено было ехать в Москву через Раненбург. Я выехал с родителями из Лебедяни 13 августа. Четырнадцатого мы уже выехали из Раненбурга и прибыли в Москву утром пятнадцатого числа» (4).

Родители определили Игумнова в пятый класс Первой московской классической гимназии — одной из лучших казенных гимназий. Правда, и в ней почти полностью отсутствовали естественные науки (в учебном плане, например, не было ни химии, ни биологии), и часто не в меру приходилось зубрить латынь и греческий язык, но несколько живых, пытливых, не чуждых новым веяниям преподавателей заставляли забывать об этих недостатках. Среди учеников гимназии были любознательные и

талантливые юноши. Однако, будучи по натуре своей необщительным, да еще по-провинциальному застенчивым, Игумнов ни с кем из своих соклассников близко не сошелся. Единственным гимназистом, с которым он изредка беседовал в перерывах и к которому чувствовал некоторую привязанность, был Эмилий Метнер, уже тогда проявлявший повышенный интерес к музыкально-эстетическим проблемам¹.

Отдавая себе отчет в недостаточности своих знаний, Игумнов старался восполнить их путем самообразования. Он прочел в ту пору много книг самого разного содержания. Одни из них, как он сам впоследствии признавался, прошли бесследно или почти бесследно, другие на всю жизнь врезались в память. Были здесь и классики русской литературы (прежде всего Пушкин, Лермонтов), и современные писатели, преимущественно народнического толка. Но особенно нравилась Игумнову история. Его рано привлекали рассказы о прошлом русской жизни, сказания рыцарских времен, описания новых археологических находок, приоткрывавшие завесу над древним миром; именно в гимназические годы зародился у него глубокий интерес к странам древнего Востока — Вавилону, Ассирии, Египту, сохранившийся у него до конца жизни.

Учился Игумнов в гимназии хорошо. Уже полученные им в первом полугодии баллы обрадовали родителей, которые систематически и любовно следили за успехами сына. Вот, например, что писал в одном из своих писем отец Игумнова (придерживаясь шутливо-стихотворной формы):

«Костя милый, гимназист,
Гимназист московский,
Доморощенный артист
Из глуши тамбовской!
Как идут твои дела?
Как твои экстермпорале?
По душе ль Москва пришлась?
Часто ль «звонишь» на рояле?
Напиши все это нам,
Одичалым степнякам.
Извини, что я так мало
Написал и как попало,
Лучше выдумать не мог,
Да хранит же тебя бог!

Крепко целую и обнимаю тебя, мой милый голубчик. Очень обрадовали нас твои баллы. Занимайся, мой голубчик, усердней, и все пойдет хорошо. Не забывай молиться богу. Прощай!.. Крепко любящий тебя отец твой Н. Игумнов» (19).

Надо сказать, что в ту пору Москва еще не утратила своего патриархального облика. В ней было много церквей, деревянных домов, мало удобств. Вспоминая о впечатлении, которое производила Москва 80-х годов, Игумнов говорил: «Москва в то время была не такой, как сейчас. Электричества, конечно, почти не было. Оно имелось только на площади храма Христа Спасителя. В домах отсутствовал водопровод. В большинстве домовых владений были колодцы, из которых брали воду для домашних надобностей, а для питья воду привозил каждый день водовоз (который брал эту воду из водопроводных уличных будок). Освещение на улицах было газовое, частично керосиновое. Многие держали у себя во дворах коров. Я помню одно раннее весеннее утро. Всего лишь четыре часа; я просыпаюсь и слышу непривычный для себя звук. Что такое? Оказывается, идет пастух по Плотникову переулку и играет на рожке. Коровы выходят из ворот, и пастух гонит их пастись на Девичье поле». «Кое-где ходила конка; ее тащила кляча. Колея чаще всего была одна; на разъездах конка останавливалась, пассажиры выходили из вагона и ожидали встречной конки» (7).

Одновременно с поступлением в гимназию перед Игумновым встал вопрос о продолжении музыкального образования, вернее — о начале такового в подлинном, профессиональном смысле. Старший брат, принимавший горячее участие в судьбе мальчика, решил показать его Николаю Сергеевичу Звереву, одному из самых популярных фортепианных педагогов того времени.

Зверев был примечательной, колоритной фигурой среди московских музыкантов. По-видимому, он не предназначал себя сначала для музыкальной карьеры. В молодости он учился на физико-математическом факультете Московского университета и музыкой занимался как любитель, беря уроки у Дюбюка. Затем он служил в одном из министерских департаментов в Петербурге и музыкой занимался, хотя и более серьезно, у Гензельта, также постольку, поскольку позволяло время. И лишь переехав снова в Москву, уже в зрелом возрасте, он стал музыкантом-профессионалом. При посредстве Дюбюка, который помог ему вначале своими рекомендациями, он быстро приобрел известность в различных московских кругах как педагог по фортепиано. Уже в начале 70-х годов он — преподаватель младшего отделения Московской консерватории; в 1883 году он становится профессором педагогического класса, наблюдающим за педагогической практикой учащихся консерватории. Слава его быстро росла. О нем по-разному отзывались: одни считали его человеком строгим, справедливым и благородным, хотя и не возвы-

шенного ума; другие усматривали в нем мелкое самолюбие, склонность к дразгам, сплетням и пререканиям. Но в одном все сходились: что он был добр, бескорыстен, отзывчив и обладал ясным практическим умом.

Надо отдать также должное постоянному стремлению Зверева к восполнению пробелов своего музыкального образования. Так, уже будучи известным педагогом, он стал заниматься частным образом по воскресеньям теорией и гармонией с Чайковским, с которым познакомился, как и с другими видными московскими музыкантами, в доме Дюбюка. Чутко прислушивался Зверев и к указаниям Николая Рубинштейна, с которым тесно сошелся с тех пор, как стал преподавать в консерватории.

Мы не знаем, каким пианистом он был на самом деле, ибо он никогда публично не выступал. Но педагогом он был незаурядным. Правда, счастье сопутствовало ему в педагогической карьере. Без Зилоти, Рахманинова, Скрябина, Корещенко, Максимова, Игумнова, Бекман-Щербины и других талантливых учеников, прошедших через его руки в течение каких-нибудь десяти-пятнадцати лет, ему было бы трудно сохранить тот ореол, которым он окружен в истории пианизма. Во всяком случае, сколько бы ни приходилось сияния, исходящего от столь блистательных учеников, на долю их самих, немало приходится и на долю Зверева, обладавшего несомненно большим педагогическим дарованием. Пусть он не был выдающимся музыкантом-художником, пусть его педагогический метод не заключал в себе ничего оригинального; зато он умел воспитывать учеников в строгой дисциплине, заставлял их тщательно работать, умел заинтересовать, даже увлечь их разнообразным музыкальным материалом и, главное, правильно показать им первоначальные приемы фортепианной игры.

По складу своего характера Зверев был человеком общительным. Он любил жить на широкую ногу, был чрезвычайно гостеприимен, к тому же отличался редкой щедростью. Львиную часть своего заработка он отдавал нуждавшимся ученикам; охотно, с истинным бескорытием помогал и посторонним лицам. Многие ученики жили у него на полном пансионе («зверята»).

Знакомство со Зверевым состоялось в начале октября 1887 года. Первое впечатление, как об этом вспоминает сам Игумнов, было ярким и положительным: «Высокого роста, представительный, с длинными седыми, совсем белыми волосами (лет ему тогда было еще не так много — не больше пятидесяти, а выглядел он на все семьдесят), он сразу же внушил к себе доверие».

Зверев внимательно прослушал игру мальчика (Игумнов исполнил Сонату e-moll op. 90 Бетховена). Вывод его был резок и, по-видимому, справедлив. «Если мальчик так будет играть дальше, — сказал он старшему брату Игумнову, — то из этого ничего не выйдет: никакой техники не выработается. Его надо прежде всего упорядочить, приучить руки к порядку. Если сейчас его еще можно слушать, то только благодаря его способностям. Без них, с такой постановкой руки и с такой манерой игры, — это было бы нечто совсем невозможное» (8). Зверев согласился заниматься с мальчиком два раза в неделю — в среду и в воскресенье, — и последний подчинился его приговору «начать все сначала» как неизбежной необходимости, «без всякого протеста» (хотя Игумнову, вероятно, было нелегко безропотно подчиниться требованиям Зверева: «Мне казалось, — вспоминал он много лет спустя, — что я великолепно играю... и я считал, что игра моя более или менее близко подходит к тому, что нужно») (2).

Рассказывая о первом годе своего пребывания в Москве, Игумнов так описывает занятия со Зверевым:

«Прежде всего Николай Сергеевич спросил — в какой семье я живу, кто моя тетка (в то время я жил у нее в Москве), есть ли у меня инструмент и какой, и близко ли я живу. Не удовлетворившись моими ответами, он 21 или 22 октября пришел ко мне сам, чтобы посмотреть все на месте, познакомиться с моими родственниками, попробовать рояль. Лишь после этого мы приступили к занятиям. Сначала он посадил меня на „настольные упражнения“: неделю я играл только на столе. Этим он хотел „развязать“ мне пальцы, приучить их к свободному подъему; так надо было „стучать“ два раза в день по полчаса. Затем я стал немного играть и на рояле: гаммы, этюды, кое-что из пьес» (2, 8).

По-видимому, Зверев, несмотря на свой суровый приговор, не склонен был длительно задерживать мальчика, внимательно относившегося к указаниям учителя и обладавшего от природы хорошими двигательными способностями, на предварительной черновой работе. «Немного мы с ним „постучали“, — продолжает далее Игумнов, — поиграли гаммы, потом он мне дал два этюда Черни (в медленном движении) и вскоре Вариации A-dur Бетховена, его же Рондо G-dur op. 51 и, наконец, Концерт Дюссеса. Когда я в январе поехал домой на святки, мне уже были даны C-dur'ная соната Вебера и h-moll'ный концерт Гуммеля» (2).

Все шло очень быстро и складно: одна пьеса сменяла дру-

тую, задания становились все сложнее, и мальчик с ними успешно справлялся. Впрочем, впоследствии Игумнов не раз сожалел о том, что темпы его продвижения у Зверева были чрезмерно быстрыми («только по приезде в Москву я стал правильно заниматься, причем уроки мои пошли столь бурно, что многие элементарные „азы“ так и не были исправлены»), что он не поиграл у него достаточного количества гамм и упражнений и что он прозанимался у него всего лишь год². Жалел он и о том, что некоторые произведения были ему даны «преждевременно». Но все это не могло поколебать основного положительного итога занятий со Зверевым, которые в целом принесли Игумнову огромную пользу. Зверев «переставил» ему руку, бесповоротно внушил (можно сказать, на всю жизнь!) отвращение к напряженной, грубой, жесткой игре, дал почувствовать, что играть скованной, напряженной рукой недопустимо, и, наконец, обогатил его музыкальными знаниями, на основе которых в дальнейшем уже можно было строить большое художественное здание. Развитию Игумнова способствовали и систематические занятия по музыкально-теоретическим предметам с Ладухиным, которого ему рекомендовал Зверев.

Не меньшее значение для Игумнова имели концерты — сольные и симфонические, — которые он слышал в Москве. Впечатления от них, ощущения, связанные с ними, были особенно глубокими и сильными, ибо до этого он, если исключить несколько посещений оперного театра, никогда не слышал ни симфонического оркестра, ни настоящих исполнителей-солистов и, стало быть, вообще не имел о них полного представления.

Первым концертом, на котором присутствовал Игумнов, было симфоническое собрание Русского музыкального общества (РМО) 14 ноября 1887 года. Программа целиком состояла из произведений Чайковского. Исполнялись: «Моцартиана» (в первый раз), «Франческа да Римини», Концертная фантазия для фортепиано с оркестром (играл Танеев), увертюра «1812 год», ариозо из оперы «Чародейка» и два романса (пела Скомпская). Концерт был не совсем обычным: Чайковский впервые выступал перед москвичами в качестве симфонического дирижера. На Игумнова концерт произвел поистине ошеломляющее впечатление. «Я был ошарашен всем этим, — вспоминал он впоследствии, — ходил несколько дней сам не свой». Но как это ни странно, меньше всего он был «ошарашен» и, стало быть, меньше всего удовлетворен исполнением Концертной фантазии. Ему показалось, что в большом зале рояль звучит как-то «по-иному», менее насыщенно, менее полно, чем он ожидал: «как на блюдеч-

ке». Резюмируя свои впечатления от концерта, Игумнов откровенно признавался: «Вообще, не могу сказать, чтобы я был потрясен исполнением Танеева. Может быть, имело значение, что я не разобрался в „Фантазии“. Гораздо большее впечатление на меня произвело оркестровое исполнение „Франчески да Римини“» (8) ³.

Вторым концертом, на котором присутствовал Игумнов, было квартетное собрание РМО, состоявшееся несколькими днями позже. «Тут, — вспоминает Игумнов, — я услышал два квартета Чайковского, а между этими квартетами — Пабста, который сыграл фортепианные пьесы Чайковского („Романс“, „Русское скерцо“»). И снова у него возникает та же самая реакция: восторженная — на квартетное исполнение и весьма сдержанная, если не сказать больше, — на фортепианное. «Пабст мне совсем не понравился, а квартеты буквально ошеломили. Я был в полном восторге...» (8). Нечто подобное происходит и в дальнейшем, когда он слышит Ментер. Ее игра несколько «не ошеломяет» его, хотя впечатлению от концерта предшествовала весьма сочувственная статья Кюи о Ментер, прочитанная им еще в Лебедяни. Несколько больше нравятся Зауэр (с Концертом b-moll Чайковского) и Ставенхаген (с Концертом Es-dur Листа). Но и они не затрагивают глубоко его чувств. Лишь через два года после своего приезда в Москву Игумнов попадет на фортепианный концерт, который приведет его в восхищение. Но то был концерт Антона Рубинштейна — один из тех концертов, которые остаются в памяти на всю жизнь.

К впечатлениям от концертов примешивались хотя и более мимолетные, но немаловажные по своим последствиям впечатления от личных встреч с крупными музыкантами. Обычно они происходили на квартире у Зверева во время его знаменитых воскресных обедов (сам Зверев называл их «днями отдохновения от трудов»). Вот как рассказывает об этом Игумнов:

«По требованию Николая Сергеевича, я после уроков должен был обязательно у него обедать. По средам это было довольно просто: сам он уходил давать уроки, и я обедал с его сестрой и воспитанниками (в ту пору у него жили и учились Пресман, Максимов и Рахманинов). Зато по воскресеньям эти обеды превращались для меня в настоящую пытку. Я приехал из глухой провинции, мало что видел и знал, страшно стеснялся — не так сядешь, не так съешь, не так положишь на стол руки — и, естественно, был не раз предметом насмешек со стороны Зверева, который любил над нами подтрунивать, любил ставить нас в смешное, неловкое положение. Именно на этих вос-

красных обоев, торжественных и пышных, усердно посещавших консерваторской профессурой, где я чувствовал себя таким несчастным человеком, я впервые увидел Танеева, Сафонова, Губерта, Кашкина и других известных московских музыкантов. Здесь встречал я и Чайковского» (2).

Во время этих воскресных обедов, именовавшихся еще «музыкальными», Зверев часто заставлял своих учеников играть для присутствующих; ученики играли как по отдельности (со-ло), так и в ансамбле (в четыре руки). Последнее было чаще — Зверев вообще обращал внимание на музицирование и требовал, чтобы ученики как можно чаще играли в четыре руки симфонии, квартеты и другие произведения. Несколько раз в четыре руки пришлось играть и Игумнову; его партнерами были Рахманинов и Максимов. Гости обычно выражали свое удовлетворение игрой молодых пианистов и всячески поощряли их; получил признание у них и Игумнов.

Трудно переоценить значение всех этих перемежавшихся с учением и слушанием концертов встреч для чуткого и восприимчивого мальчика, хотя сама обстановка зверевского дома ему, бывшему еще одной ногой в Лебедяни, была и непривычна, и чужда.

Велика была также для художественного развития Игумнова роль первых впечатлений, полученных им от произведений живописи, скульптуры, архитектуры. Вскоре по приезде в Москву он внимательно знакомится с такими историческими памятниками зодчества, как кремлевские соборы, Новодевичий монастырь, смотрит картины прославленных художников. Именно в эту пору зарождается его страсть к изобразительному искусству, возникает потребность видеть и наслаждаться виденным, вырастает будущий неперенный посетитель художественных выставок — от Третьяковской галереи до зарубежных пинакотек — и тонкий ценитель живописи.

Так к глубоким, стойким, но однообразным впечатлениям детства прибавляются яркие и многообразные впечатления московской жизни. Новые люди, новые произведения, новые идеи... У Игумнова словно открылись глаза. Он начал лучше понимать окружающее, по-иному воспринимать музыку и кое-чему, пусть неловко и робко, старался подражать.

Первый год его пребывания в Москве был годом интенсивной работы, новых впечатлений, годом обогащения внутреннего и внешнего опыта. Этот год дал необходимую пищу для его восприимчивой и перерабатывающей художественной способности, перенес его из затхлой «музыкальной лужи», в которой он,

по существу, сидел, в настоящее «музыкальное море», с его приливами и отливами, штормами и штилями. Оставалось лишь одно: выбрать правильное направление и «плыть» безостановочно к уже менее «таинственным», но по-прежнему «чудным берегам».

У Зверева Игумнов пробыл недолго: всего лишь год. Однако сила и стремительность педагогического воздействия Зверева были обратно пропорциональны краткости этого срока. Возможно, что учитель еще больше распространил бы свою власть над учеником, если бы ему удалось осуществить полностью свой план воспитания: взять мальчика из гимназии и направить все его силы на занятия музыкой. Но отец Игумнова этому плану воспротивился, считая, что до окончания гимназии преждевременно говорить о его сыне как о музыканте-профессионале.

Мы сталкиваемся здесь с любопытнейшим моментом, делающим честь требовательности и осторожности Николая Ивановича Игумнова. Даже под давлением такого авторитета, как Зверев, он не решался окончательно определить направление работы своего сына и изгнать из сферы его интересов предметы, не имеющие прямого отношения к музыке. По-видимому, два обстоятельства способствовали столь суровой непреклонности. С одной стороны — убеждение, что сын его должен выбрать себе такую профессию, в которой он мог бы наиболее полно осуществить все стороны своего призвания, все свои способности (а это означало необходимость общего образования, ибо подлинное призвание к чему бы то ни было, и тем более призвание к искусству, всегда многосторонне и требует, как невозделанное поле, предварительной обработки во всех направлениях). С другой стороны — повышенное требование к профессии музыканта, представление, свойственное многим культурным людям старого поколения: лучше быть хорошим юристом или доктором, чем средним, посредственным музыкантом.

Решение было компромиссным. Мы видим Игумнова поступающим в 1888 году в Московскую консерваторию только вольнослушателем⁴. Вступительный экзамен, который принимали Танеев, Зилоти и Зверев, он с легкостью выдержал и был зачислен сразу на шестой курс в класс Александра Ильича Зилоти, в свое время также учившегося у Зверева⁵. Начинался новый этап жизни, полный удач, сомнений, противоречий, приведших в конце концов к осознанию своих сил и, следовательно, к выбору определенной профессии.

К моменту поступления Игумнова Московская консерватория переживала своеобразное возрождение: то был четвертый год директорства Танеева. После «смутного времени», вызванного смертью Николая Рубинштейна — бесконечных ссор и конфликтов, резкого упадка учебной дисциплины, ухудшения материального положения и снижения общего художественного тона, — в жизни консерватории наступил долгожданный перелом. Благодаря авторитету, независимости, спокойствию и справедливости Танеева враждебные группы были примирены; в учебные планы внесены необходимые коррективы и изменения, состав профессоров существенно обновлен (в частности в консерваторию были приглашены Зилоти и Сафонов), оркестр и хор приведены в хорошее состояние, был ликвидирован также и финансовый дефицит, камнем висевший на сравнительно молодом, неокрепшем еще организме консерватории. В это же время в одном из флигелей здания, занимаемого консерваторией⁶, было открыто первое общежитие для учеников и положено начало музыкально-теоретической библиотеке консерватории. Впрочем, все это весьма мало касалось Игумнова, так как он жил на частной квартире и как вольнослушатель бывал в консерватории редко — только в часы занятий по специальности и, соответственно своему положению, принимал в общей жизни консерватории незначительное участие. «Я имел право, — вспоминал впоследствии Игумнов, — посещать только специальность и на таком положении находился до окончания гимназии, то есть три учебных года. На уроки я ходил два раза в неделю после гимназических занятий, которые отнимали у меня все утренние часы. Вот, в сущности, и всё, в чем выражалась моя связь с консерваторией в то время... Я был на отлете, чужак в консерватории, и чувствовал себя чужаком» (2, 7).

Таким образом, в первые годы учения консерватория для Игумнова означала специальный класс, а специальный класс — человека, который его возглавлял: Александра Ильича Зилоти.

Зилоти был еще совсем молодым, когда стал профессором консерватории; ему исполнилось только двадцать пять лет. Мальчиком он учился у Зверева, затем у Николая Рубинштейна (о занятиях с которым вспоминал всегда с неизменным восторгом). После окончания консерватории «от себя» — так как Николай Рубинштейн за три месяца до этого события умер — Зилоти взял несколько уроков у Антона Рубинштейна, но последние, по-видимому, дали ему совсем немного («Я чувствовал, — признавался он как-то в минуту откровенности, — что Антону Рубинштейну было в высшей степени безразлично, как и что я

играю. Конечно, ни о каком удовольствии ни ему ни мне и речи быть не могло... и если он не убил во мне желания учиться, то это только благодаря моему счастливому характеру, давшему мне возможность смотреть на эти уроки как на временное несчастье»⁷). В 1883 году, следуя совету покойного Николая Рубинштейна, Зилоти уехал совершенствоваться в Веймар — к Листу. Кем стал для него, как и для других его сотоварищей по Веймару, этот великий музыкант, можно заключить из слов самого Зилоти: «Он был каким-то солнцем, когда стоял среди нас; чувство было такое, что раз он с нами, нам весь мир — ничто, и каждый раз от него мы уходили счастливые, радостные, с сияющим лицом, и наши губы сами собой расплывались в восторженную улыбку...»⁸.

Естественно, что Зилоти вернулся в Москву убежденным листианцем. Во всем, что бы он ни делал — и в жизни, и в искусстве — он старался подражать «Старику» (так называли Листа ученики). В его обращении с людьми было много от листовских независимости, широты взглядов, благожелательности, доброго внимания. Не все ему, конечно, в равной степени удавалось. Но как человек и музыкант он уже тогда представлял собой явление незаурядное, яркое и самобытное. Уже одна его внешность — красивое благородное лицо, высокий рост, уверенная походка — привлекала всеобщее внимание. Он был наделен как раз теми качествами, которые необходимы пианисту листовской (да и рубинштейновской) школы: большим размахом, энергией и блеском исполнения, щедростью чувств, полнотой переживаний, свободой выражения, стихийностью. Словом, он был человеком исключительно одаренным, и в самих недостатках его (отчасти порожденных и его молодостью) — какой-то ребячливости, неуравновешенности, подчас даже несерьезности, поверхностности — чувствовались сила и обаяние. Это подтверждается и Игумновым: «Чего-то в натуре его — широкой, талантливой, благородной — не хватало. Он мог сделать что-либо так, а не иначе, переделать какое-нибудь произведение чуть ли не до неузнаваемости, а почему именно так — оставалось непонятно. Была у него излишняя развязность. Но все это искупалось особым обаянием, исходившим от его личности» (2, 7). Действительно, все, что предпринимал или делал Зилоти, было проникнуто этим обаянием. Ему он во многом обязан своими первыми успехами; ему же — своей способностью воздействовать на людей в любых условиях, обращать свою энергию даже на второстепенное дело.

Не приходится поэтому удивляться, что такой человек сразу

же привлек к себе Игумнова и внушил ему, как и другим своим ученикам (в числе которых были Рахманинов, Максимов, Гольденвейзер), горячую симпатию. В классе Зилоти держался на редкость просто, к ученикам относился внимательно, сердечно, как друг. Показы его тех или иных произведений были настоящим праздником: «он играл так, что надолго запоминалось». Частые ссылки на Листа, меткие, образные сравнения, стремление избежать «школьного характера» исполнения — все это необычайно импонировало. Вот слова Игумнова, не оставляющие сомнений на этот счет: «По-моему, он и говорил, и показывал великолепно». Особенно ценной чертой Зилоти было то, что к музыкальному произведению он относился как к живому организму, «как к чему-то такому, где можно так или иначе творить». Формально-бюрократическое исполнение, где буква убивает дух, жизнь произведения, было ему, как истинному листианцу, предельно чуждо. Больше всего боялся он «зализать» исполнение, омертвить его; для него самым важным, самым главным моментом в игре было желание сохранить непосредственность, импровизационность, живой характер исполнения.

К сожалению, на деле эти столь плодотворные принципы нередко приводили его к печальным результатам. Он постоянно стремился быть оригинальным, «сделать не так, как все», «сыграть не так, как все», и в силу этого обращался с музыкальным текстом весьма свободно. И хотя он ограждал себя авторитетом Листа, сказавшего ему как-то (правда, в отношении собственных произведений): «Я разрешаю вам раз навсегда, даже когда меня уже не будет в живых, делать изменения и сокращения в тексте, так как знаю, что если вы найдете это нужным, значит, это не будет хуже»⁹, — все же далеко не все его новшества выглядели достаточно убедительными, удачными; многие из них скорее ухудшали дело, особенно там, где они явно шли вразрез с авторскими намерениями¹⁰. Именно эти новшества, выдумки Зилоти, являвшиеся следствием самых лучших побуждений — стремлением избежать трафарета и педантизма, — приводили его к какому-то дилетантизму, любительству, с которыми, кстати, он сам немало воевал в своей жизни. Вот поучительный пример того, как порой самые большие удачи, прозрения тесно переплетаются с самыми большими вероятностями ошибок, заблуждений: стоит лишь немного свернуть в сторону, чуть-чуть «пересолить» или «недосолить», как они тут же подстерегают исполнителя.

Свобода исполнения, понимаемая Зилоти чересчур широко, не могла не привести к нарушению ритмической четкости и

несовершенству формы. На ритмический рисунок произведения, по сравнению со всем другим, Зилоти обращал мало внимания; также далеко не всегда ясным было у него чувство формы произведения. Зато поистине превосходными были его звук (как вспоминает Игумнов, «у него самого был красивый, певучий тон») и фразировка («очень рельефная, ритмически свободная, в характере романтического *tubato*»). И что особенно важно: у него всегда было точное ощущение перспективы в сопоставлении и движении фраз. «Часто, — говорил Игумнов, — он предостерегал нас от того, чтобы не придавать равного значения каждой фразе, каждому звуку. Он считал, что есть фразы более значительные и менее значительные, и поэтому учил непременно соблюдать перспективу в их звучании. По-видимому, это были мысли Листа, а не его личные соображения» (2).

Стремление к ритмической свободе и особое внимание к звуку указывают на известную близость Зилоти к импрессионизму. «Он любил, когда все расплывалось в какой-то неопределенной атмосфере, когда четкие формальные и ритмические грани как бы стусеивались». Это сказывалось и в его неопределенном начале исполнения произведения («он любил начинать произведение как бы наигрывая, словно из тумана»), и в его пристрастии к звуковому колориту. Что же касается его положения «не выигрывать все до последней ноты», то оно, хотя и вполне выдержано в духе импрессионизма, все же скорее является следствием некоторого дилетантизма (быть может, и следствием постоянного стремления к игре широкими мазками в духе *al fresco*).

Понятно, что в классе Зилоти произведения особенно не отделялись; их подолгу не играли, и поэтому ученикам удавалось пройти за год сравнительно большое количество пьес. Главное заключалось не в тщательной шлифовке деталей, не в выработке ритмической точности и определенности, а в свободе исполнения, в особом, «живом» подходе к музыке, в достижении звукового и ритмического разнообразия, в естественности и гибкости фразировки. Именно этим Зилоти пробуждал в учениках творческую активность, и именно это, как замечает Игумнов, было «самым ценным в его преподавании»¹¹.

И без дальнейшего ясно, какое огромное, всестороннее влияние должен был оказать Зилоти на юного Игумнова, к тому же воспринимавшего игру и указания Зилоти фибрами влюбленного ученика. Отношение Зилоти к музыке, как к живой речи, его новое, проникнутое духом Веймара понимание искусства, его чуткое отношение к ученикам, как к младшим собратьям-худож-

никам, — все это было и необычно, и захватывающе интересно для юноши. Правила и законы фортепианной игры, само существо музыки предстали перед ним в ином свете. Если раньше ему ничего или почти ничего не говорили, в частности, о фразировке, туше, педализации, существенно ограничивая его пианистический кругозор технической, вернее — механической работой, то теперь перед ним открылись новые горизонты. Он понял, что далеко не безразлично, как ударить клавишу, что дело не только в чистоте и ровности звучания, но и в его красоте и разнообразии; он осознал, что метричность и педантичная добпорядочность исполнения далеко еще не являются идеалом пианистического искусства. Все это Зилоти раскрыл перед ним со щедростью своей богато одаренной натуры. Игумнов уже не мог оставаться в рамках старого; он старался воспринять то новое, что шло от Зилоти, впитывая, сознательно или бессознательно, его указания, советы, намеки. Где-то глубоко под спудом эти указания и советы медленно, исподволь перерабатывались, становясь его собственным игумновским достоянием. Признания Игумнова, сделанные в разное время, являются убедительными доказательствами этого. Вот они:

«Потом, когда с меня стала сходить кое-какая шелуха, оказалось, что от зилотиевских занятий остались некоторые ростки, которые, быть может, и привели меня к тому, к чему я пришел» (2). «У меня был учитель, который оказал на меня решающее влияние во многих отношениях: это — Зилоти» (7). «Следы влияния Зилоти я ощущаю на себе больше, чем кого-либо другого из учивших меня на фортепиано» (2).

Два момента в художественном методе Зилоти оказались особенно благодатными для Игумнова: это — ритмическая свобода исполнения (гибкость фразировки, соотношение фраз между собой, *rubato* и т. д.) и разнообразие звучаний (ощущение колорита). Тот Игумнов, которого мы знаем, во многом исходит от этих моментов. Но именно они не раз становились опасными для развития его пианистического дарования. Позволение играть ритмически свободно (*rubato*), «слишком широко понятое», порой вело к ритмической расхлябанности, к несовпадению в игре двух рук и вообще к технической недоработанности, неточности; поиски красочных звучаний — к излишнему любованию или к нарушению формальных закономерностей, вольное обращение с авторским текстом — к его искажению. Это, кстати, содержится и в двух признаниях Игумнова: «В ритмическом отношении Зилоти меня даже немного разболтал»; «если техника у меня в то время и прибавилась, то скорее в сторону ее рас-

ширения, нежели уточнения» (7). Надо сказать, что опасности, связанные с некоторыми особенностями искусства Зилоти, были со временем Игумновым успешно преодолены, но это удалось ему осуществить далеко не сразу и с большим напряжением сил.

Трудно сказать, как развивался бы в пианистическом отношении Игумнов, если бы ему пришлось заниматься у Зилоти до окончания консерватории. Возможно, что его развитие пошло бы чрезвычайно быстро, ибо Зилоти умел двигать вперед ученика; но также вполне возможно, что оно на известной стадии привело бы к серьезному кризису: ведь Зилоти мог и «разболтать ученика». Как бы то ни было, жизнь распорядилась иначе. Зилоти не поладил с Сафоновым, решил концерттировать и в 1891 году порвал с консерваторией. Это не было случайностью. Человек, пытавшийся всеми силами осуществить завет Листа «свято хранить независимость положения артиста», не мог примириться с диктаторскими замашками нового директора консерватории. Чуждыми оставались ему и многие ее профессора по фортепиано — сторонники консервативных методов преподавания (в духе Рейнеке). Уход Зилоти, в сущности, был предreshен всей окружающей обстановкой, и инцидент с Сафоновым был лишь последней каплей, переполнившей и без того полную чашу.

Неохотно, чуть ли не со слезами переходил огорченный Игумнов в класс Павла Августовича Пабста. Не потому, конечно, что Пабст ему внушал недоверие или неуважение, а потому, что он по-настоящему был привязан к Зилоти. Да и Пабст встретил весьма холодно: «ритмическая разболтанность» и «техническая неточность» нового ученика были ему, воспитанному в традициях немецкой школы, явно не по душе. Этому чрезвычайно дисциплинированному музыканту далеко не во всем понравилась игра талантливого юноши, что он и формулировал на свой лад, коверкая русский язык, которым владел плохо: «У вас, — сказал он Игумнову, — нет ритмус, и техникум довольно грязный» (2)¹². Впрочем, «мы с ним, — вспоминал впоследствии Игумнов, — довольно быстро поладили, и он стал ко мне относиться наилучшим образом» (2)¹³. О том же свидетельствовал и А. Ф. Гедике, некоторое время учившийся у Пабста: «Павел Августович очень любил Константина Николаевича и как-то сказал моему отцу: „Я так люблю моего ученика Игумнова, но мне сказали доктора, что он вряд ли долго проживет; у него плохое здоровье, узкая грудь, и при малейшем заболевании ему грозит опасность. Меня это очень огорчает, потому что я возла-

гаю на него большие надежды" (к счастью, опасения Пабста не оправдались)»¹⁴.

Как человек и как музыкант Пабст был полной противоположностью Зилоти. Если Зилоти был общителен, по-товарищески прост и мягок в обращении с учениками, то Пабст внешне был неприступен, всегда сохранял известную величественность. Но, в сущности, он был человеком добрым, правдивым, скромным, стоящим в стороне от интриг. Быть может, последнее и создало ему — впрочем, вполне обоснованно — никем не оспариваемую репутацию честности, неподкупности и бескорыстности.

Несомненно, он был хорошим, крепким пианистом «еще старого закала», с превосходно выработанными пальцами, уверенностью, блеском, но исполнителем несколько холодным и, пожалуй, безликим. Природа снабдила его первоклассными общемузыкальными данными — слухом, памятью, ясностью мышления, — отказав в артистической яркости и глубине. Он не был пианистом огненного темперамента, не был и поэтом фортепиано. Ему был скорее свойствен талант методический и упорный. В его игре было больше внешнего блеска, чем проникновенности, больше порядка, чем обилия природного дарования, больше расчета, чем «шарма». «Звучание у Пабста было слишком металлическое, открытое, кантилена была лишена теплоты и сочности, — вспоминал Игумнов, — педализировал он довольно напряженно (педаль часто стучала) и не всегда достаточно тонко (полупедалью он почти не пользовался). Меньше всего ему удавался Шопен; зато Шумана он исполнял отлично, особенно „Крейслериану“. Хорошо также играл он b-moll'ный концерт Чайковского и d-moll'ный концерт Рубинштейна (вообще это был пианист преимущественно для игры с оркестром), а также виртуозные произведения Листа» (2, 8).

Разумеется, Пабст был абсолютно чужд романтическим и импрессионистским устремлениям Зилоти. Ритмическая определенность, ясность формы, шлифовка деталей у него всегда были на первом плане: все было обдуманно, точно рассчитано, проверено, проанализировано, «пропущено через голову». Он никогда не бывал неподготовленным, никогда не импровизировал бездумно на эстраде; каждое произведение им «бралось» не с налету, а систематической, осторожной осадой. Трудные места переставлялись с целью облегчения; иногда устанавливались основные «вехи» исполнения, уточнялись детали; для большего эффекта применялись лишние пассажи, изменялась фактура исполняемого произведения. «Он, — вспоминает далее Игумнов, — тщательно пробовал на все лады то или иное место, а потом

фикси́ровал на бумаге в нотах все найденное и отобранное, начиная с аппликатуры и педали и кончая самыми тонкими нюансами; всё записанное служило как бы основой для исполнения». «Он прорабатывал пьесы своего репертуара до мельчайших подробностей, тщательно выписывая аппликатуру, нюансы, погружение и снятие руки, акценты и т. д. Когда он таким образом подготавливал вещь, он начинал ее учить и лишь после терпеливой работы исполнял ее публично» (2, 8).

Аналогичный характер носил и педагогический метод Пабста — сугубо рациональный, размеренный, быть может, даже несколько надуманный, но в конце концов более профессиональный, чем метод Зилоти. Задавая в классе что-либо учить, он обычно или вручал ученику свои ноты, уже размеченные до мельчайших подробностей, или же сам выписывал в нотах ученика необходимую аппликатуру, педализацию, оттенки. Тратил на это иногда чуть ли не весь урок. Никаких пояснений при этом не делал, зато проигрывал все произведение целиком в классе (предполагалось, что ученики должны были внимательно слушать и по возможности точнее копировать его исполнение). О том, как играть, как учить Пабст говорил чрезвычайно мало, а если и говорил, то нередко вразрез с собственной практикой, явно противореча своей же собственной игре. Так, однажды на вопрос Игумнова, как научиться играть арпеджио (и гаммы), он ответил: «Надо играть специальные упражнения, и руки держать так». При этом он показал как надо держать руки. «И это было ужасно, — вспоминает Игумнов, — сам он так никогда не играл» (2). Бывали и обратные случаи, когда, например, Пабст говорил ученикам, что на фортепиано нельзя барабанить, и тут же своим показом в классе начисто опровергал сказанное им. Сам Пабст знал об этом противоречии и нередко даже иронизировал над собой. Знали об этом и некоторые его коллеги, а Сафонов даже как-то в сердцах, со свойственной ему грубоватостью откровенно говорил Игумнову: «Пабст был все-таки барабанщик; я не отрицаю его достоинств, но он был все-таки барабанщик» (7).

Лишь в одном Пабст отчасти сходил с Зилоти: это в применении «метода сверхтрудностей». Он также любил давать ученикам вещи «не по силам», старался не задерживать их долго на одном и том же произведении и, следовательно, представлял им возможность пройти в классе большое количество произведений. Это, разумеется, было плодотворно только для высокоодаренных людей; у учеников со средними способностями это приводило к нехорошим последствиям: какие-то

ступени образования невольно оказывались пропущенными, и ученику с годами становилось заниматься все труднее и труднее.

Таков был человек, которому суждено было стать третьим и последним по счету московским фортепианным учителем Игумнова. Влияние его на ученика было во многом положительным и эффективным, что, кстати, засвидетельствовано признаниями самого Игумнова: «Он сделал для меня немало хорошего, прежде всего упорядочил мою технику... ввел более рациональное отношение к исполняемому, научил точнее разбираться в музыкальном тексте». Однако влияние Пабста на Игумнова разительно отличается от влияния двух его предшествующих учителей — Зверева и Зилоти. И это вполне понятно. Все трое были значительными музыкантами-педагогами, все трое вошли в историю пианизма, но вошли по-разному. Если у Зверева Игумнов учился фортепианной азбуке, основным пианистическим приемам, если под руководством Пабста он упорядочил свою технику, стал более сознательно относиться к авторскому тексту, то Зилоти дал ему нечто большее: он предстал перед ним как своеобразный художник, как живой носитель лучших традиций русского и западноевропейского пианистического искусства. Причем два последних учителя Игумнова, Пабст и Зилоти, столь различные по своему характеру, художественным склонностям и практической деятельности и, следовательно, оказавшие на него противоположное влияние, представляют единственный в своем роде контраст. Нет ничего более странного, чем то, что один вслед за другим должен был воспитывать Игумнова. И в то же время нет ничего более удачного, ибо влияние одного уравновешивалось влиянием другого, недостатки одного как бы снимались достоинствами другого, и противоречия их как бы соответствовали различным наклонностям натуры Игумнова.

Все же нетрудно заметить, что из двух учителей более сильно воздействовал на Игумнова не тот, который взывал к рассудку («Пабст, в сущности, был мне чужд», — признавался Игумнов), а тот, кто обращался к его художественному темпераменту, чувству, воображению. Это не значит, что первый из них давал менее ценные и мудрые советы, чем второй. Наоборот, Пабст с педагогической стороны чаще был более безупречен, чем Зилоти, и многие его рекомендации легли в основу ряда выдающихся интерпретаций Игумнова, в частности — интерпретаций «Крейслерианы» Шумана и Сонаты G-dur Чайковского. Но Зилоти по духу своему был ближе Игумнову в силу того внутреннего родства, которое обнаруживается не столь часто.

И это значит, что зерна влияния Зилоти давали тем большие всходы, чем дальше по пути искусства шел Игумнов.

Помимо влияний непосредственных фортепианных учителей, еще два человека в стенах консерватории оказали на Игумнова достаточно сильное и плодотворное воздействие, далеко идущее по своим последствиям. Речь пойдет о Танееве и Сафонове. Оба — крупнейшие деятели московского музыкального мира «конца века», оба пользовались, правда по-разному, огромным авторитетом, и оба, что для нас здесь особенно важно, возглавляли определенные пианистические направления. Исключая Зилоти, Пабста да еще метеором промелькнувшего Бузони, в Московской консерватории того времени не было ни одного пианиста-педагога, который мог бы сравниться с ними по значимости.

О Танееве уже много писали. Справедливо восхваляли его высокие достоинства и как человека, и как композитора, и как пианиста. С полным основанием удивлялись его беспримерному по выдержке и осознанию владению музыкальной стихией. И точно: Танеев был прежде всего — и до мозга костей — человеком рассудка; все, что он делал, было проникнуто той гениальной ясностью ума, которая составляет его глубочайшую сущность и всегда вызывает в нас восхищение. Ей он обязан своим умением достигать в сочинениях высокой степени совершенства и той страстью к контрапунктированию, которая не покидала его до конца жизни; ей же — своей способностью действовать на слушателей масштабностью, дисциплинированной волей, мудрым проникновением в замысел автора, мужественной серьезностью, сосредоточенностью игры. Ей он обязан был и той многосторонностью, с которой охватывал все. Это она обусловила его самостоятельность и независимость в суждениях — он всегда говорил правду каждому в глаза. Больше того, из этой поразительной ясности проистекало и то, что Танеев сумел воплотить в музыке все возвышенные, благородные и прекрасные качества, которые таились в его натуре.

А натура его поистине была достойна преклонения. Никогда еще русский музыкальный мир не соприкасался с такой безупречно чистой душой (пожалуй, только еще Бородин отличался столь же высокими душевными помыслами). Мало кто из музыкантов прожил жизнь так скромно, просто и возвышенно, как он. Быть может, он единственный из русских музыкантов, который ни в малом ни в великом не поступил против своей совести и долга; быть может, один он, оглянувшись назад, на пройденный жизненный путь, мог ничего не оплакивать и ни о чем не сожалеть, ибо он никогда не действовал под влиянием страстей,

и жил по «предписанию разума». Спинозовское «не плакать, не смеяться, и понимать» было его девизом.

Почему и говорить об исключительной силе воздействия, которое должен был оказать такой нравственно светлый и сильный человек на всех приближавшихся к нему, и особенно на молодых музыкантов. И, конечно, воздействие это было столь же многогранно, сколь многогранна была его личность. Так, даже не ведя фортепианного класса (как известно, Танеев преподавал игру на фортепиано совсем недолго, передав при первой же возможности своих учеников другим профессорам), Танеев оставался учителем пианистов: его советы и указания, даваемые или в руководимых им теоретико-композиторских классах или просто мимоходом, были полны той мудростью, которая отличает пианиста-музыканта, осознавшего каждый шаг в исполнительском искусстве.

Игумнов встречался с Танеевым ранее на воскресных обедах у Зверева, но познакомился с ним ближе, как и многие другие молодые музыканты, в классах контрапункта и фуги. Попал он в эти классы — в ту эпоху украшение и гордость консерватории — не сразу. Танеев еще на вступительном экзамене обратил внимание на дарование юноши (Игумнов сыграл Танееву одну из своих лирических пьес — «Песню без слов») и посоветовал ему тогда же серьезно заняться композицией. Однако гимназия, которую Игумнов не бросил, поступив в консерваторию, мешала этому. Лишь после окончания гимназического курса, в 1891 году, Игумнов получил возможность и время для занятий теоретическими предметами. Он держал специальный экзамен (вступительная задача понравилась Танееву) и был принят в класс контрапункта — так назывался первый год обучения у Танеева. Здесь и в последующем классе фуги (второй год обучения у Танеева) Игумнов прошел весь сложный танеевский курс, начиная с элементарного контрапункта «строного стиля» и кончая двойными и тройными фугами «свободного стиля». Искус был велик, суров, и не всё ему, получившему слабую теоретическую подготовку, давалось одинаково легко. Он сам признавался: «Пока я был в классе контрапункта и знания гармонии не столь были нужны, я ехал на пятерках; но когда я перешел в класс фуги, пробелы гармонического мышления и недостатки теоретического образования стали сказываться, и я сидел уже тут на четверках». «В сущности говоря, никакой гармонической подготовки у меня не было. Брал я частные уроки у Ладухина, но это было как-то между прочим. Да и в моих способностях эта сторона (гармоническая) была, может быть,

не очень выражена. Мелодии сочинять мне было куда приятнее. Особенно глубоких мыслей, ясное дело, не было» (2, 8). И в заключение, объясняя свой уход из теоретических классов, он с предельной искренностью добавил: «А потом, когда я приступил к свободному сочинению, у меня просто не хватило выдержки бороться со своими недостатками, и, так как фортепиано мне давалось легче, я композицию бросил, хотя Сергей Иванович решительно протестовал. Позднее по консерваторским книгам я увидел, что он мои способности ценил на 4; а у некоторых композиторов, которые так и не удались, — и все удивляются, почему не удались, — я видел тайную отметку Сергея Ивановича за способности — 3».

Ученические (консерваторские) сочинения Игумнова представляют сейчас преимущественно чисто исторический интерес. Они показывают, с одной стороны, стремление юноши к овладению различными музыкальными жанрами, с другой — несомненную склонность к лирической миниатюре. Среди этих сочинений мы находим пьесы для оркестра, в частности Скерцо F-dur для большого состава оркестра, лишь немного незаконченное, и Фугу a-moll для струнного оркестра, в сущности готовую для исполнения; пьесы для фортепиано, в том числе Сонату fis-moll (сохранился автограф двух первых частей — Allegro и Andante — полностью законченных и просмотренных Танеевым), четыре прелюдии — e-moll, gis-moll, As-dur и F-dur, — из которых две первые полностью закончены, три «Песни без слов» (черновой набросок), Скерцо d-moll с пометой «Июнь 1889 года», Романс g-moll с пометой «2 января 1892 года», Полонез Es-dur, лишь немного не доведенный до конца, с пометой «Шовское, 9 августа 1892 года», Юмореску b-moll с пометой «18 июня 1894 года. К. Игумнов (Шовское)», Сонато (черновой набросок) с пометой «1 января 1894 года», фрагмент H-dur с характерным эпиграфом из Шекспира «A toi désormais mon devantant sans terme», Мазурку a-moll (черновой набросок), Allegretto C-dur (черновой набросок), двойные фуги B-dur и A-dur; пьесы для различного рода ансамблей, например Andante для струнного квартета D-dur, Трио для фортепиано, скрипки и виолончели d-moll (первая часть), тема с (семью) вариациями для струнного квартета A-dur (седьмая вариация не закончена), Торжественная увертюра для двух фортепиано D-dur, четырехголосная двойная fuga для струнного квартета. Писал он и романсы для голоса с фортепиано на слова Плещеева («Ни слова, о друг мой»), Фета («Если б в сердце тебя...»), Никитина («В темной чаше»), Надсона («Умерла моя муза», «Отчего так

бледны и печальны розы») и других поэтов, хоры а саррелла (в том числе сохранился набросок мужского хора «Ночевала тучка золотая» с ремаркой «протяжно») (17).

Большое место в консерваторских композиторских опытах Игумнова занимают также работы по полифонии, в частности тетради полифонических эскизов, с поправками, сделанными, скорее всего, рукой Танеева, темы для фуг, фигурации хоралов, образцы инвенций, канонические имитации, тетради с двухчастными периодами, трехчастными песнями и вариациями для струнного квартета, а также различного рода инструментовки (для оркестра) фортепианных и вокальных произведений, например Скерцо из Сонаты D-dur op. 28 Бетховена, сонаты As-dur op. 39 Вебера, Grand Duo op. 140 Шуберта, романса Давыдова «Разбиты все привязанности».

Художественная ценность консерваторских сочинений Игумнова, кстати, несущих на себе печать влияния Чайковского и Аренского, разумеется, невелика. Но это несколько не снижает силы влияния самого занятия творчеством на формирование исполнительского искусства Игумнова. В этом отношении Игумнов не составляет исключения из общего правила: композиторское творчество обогащает исполнительское и находится с последним в диалектическом взаимодействии.

После окончания консерватории Игумнов еще не раз подумывал о продолжении своего композиторского образования, но так и не осуществил своих намерений. Известную роль здесь сыграла концертная и педагогическая деятельность, которая отнимала у Игумнова все больше времени и сил. Но главным, несомненно, было другое: естественным путем ему творчество не давалось, а сочинять по принуждению он не мог и не хотел. Вспоминаются его слова, сказанные им как-то в одном из разговоров: «Был в моей жизни момент, когда я очень колебался — продолжать ли мне сочинять или же бросить. Однажды в Петербурге я возвращался с концерта на извозчике вместе с Римским-Корсаковым. Зная о моих занятиях по композиции с Танеевым, он спросил меня о том, каковы мои успехи. Я откровенно сказал ему, что с каждым днем сочинять мне становится все труднее и труднее, что приходится себя к этому принуждать и что я просто не знаю, что мне делать. Римский-Корсаков, немного помолчав, ответил: „А вы попробуйте не сочинять. Если потребности у вас к этому не будет, то, значит, так лучше“» (7). Игумнов последовал этому совету, и с тех пор все его силы безраздельно были отданы исполнительству и педагогике.

Разумеется, Танеев обращал внимание не только на творче-

ские способности Игумнова. Пожалуй, еще больший интерес проявлял он к его пианистическим достижениям. Причем он не просто радовался им, а всегда старался своими критическими замечаниями, указаниями, советами расширить их, сделать их еще более эффективными, плодотворными. Прослушав как-то исполнение Игумновым фортепианной партии Трио В-дур Бетховена, Танеев по поводу третьей части Трио заметил, что она «должна звучать более массивно». «Я, — вспоминает Игумнов, — действительно играл Andante несколько размягченно, излишне легко и, быть может, суховато по звуку. Сказалось влияние Сафонова, любившего мягкую звучность и постоянно стремившегося к камерности. Думаю, что Танеев в данном случае был прав» (7). Аналогичное указание было сделано Танеевым и по поводу исполнения молодым Игумновым второй части Сонаты с-moll op. 111 Бетховена. Эта часть представлялась Танееву отнюдь не нирваной, не чем-то потусторонним, а ариеттой, полной реального жизненного содержания и в силу этого достаточно насыщенной по звучности. «Надо, — говорил он Игумнову, — играть Бетховена экспрессивно. Нельзя витать в облаках» (7).

Еще более интересны замечания Танеева по поводу исполнения Игумновым Концерта b-moll Чайковского. Но они относятся к более позднему времени и будут приведены в соответствующем месте книги. Значимость их бесспорна, так как они затрагивают один из центральных вопросов исполнительского искусства — отношение исполнителя к авторскому тексту. Нет сомнения, что о правах и обязанностях исполнителя (в отношении точного воспроизведения замыслов композитора) Танеев не раз говорил Игумнову и в более ранние годы. Тем самым он оставил глубокий след в его музыкально-исполнительском мировоззрении. «Трудно сказать, — признавался незадолго до смерти Игумнов, — в чем и когда он влиял. Но в очень многом его влияние сказывается и по сей день, и я могу быть лишь благодарным судьбе за то, что она дала мне возможность быть близким к такому человеку». «И, пожалуй, — добавляет Игумнов, — не стоит жалеть, что в ту пору, когда я учился, Танеев уже не преподавал игру на фортепиано. Учиться в фортепианном классе Танеева было истинным мучением. Придирам его не было конца. А так я сохранил о нем самую светлую память» (7).

Надо сказать, что художественные вкусы Игумнова до конца жизни во многом определялись вкусами Танеева. Так, после прослушивания одного нового крупного фортепианного произведения Игумнов заметил: «Это, конечно, и сильно, и страшно. Но меня этим не возьмешь. На все восторги я могу ответить:

я был учеником Сергея Ивановича и им останусь. Такая музыка мне не по душе» (7).

Другим крупным музыкантом, косвенно повлиявшим на Игумнова, был Сафонов — преемник Танеева и по фортепианному классу, и на посту директора консерватории. Невольно хочется сравнить этих двух превосходных музыкантов — не для того, конечно, чтобы решать, кто из них более велик (это слишком очевидно), а потому лишь, что сравнение часто служит полезным средством для характеристики. Сразу же бросается в глаза, что между ними больше разного, чем сходного. Хотя они и были много лет соратниками, по отношению друг к другу они являются антиподами.

В самом деле, если в нравственном отношении личность Танеева являла собой «безусловное совершенство», то личность Сафонова была не без теневых сторон. Танеев был идеально честен, добр, не эгоист, не тщеславен. Сафонов, напротив, был эгоистичен, тщеславен, честолюбив; даже добродетели его чаще всего оказывались замаскированными пороками. Танеев был лишен административных способностей, тяготился своим директорством, полагая, что настоящий авторитет в области музыки является результатом «серьезного изучения своего дела, стремления к усовершенствованию себя в искусстве», а не власти, «основанием которой служит высочайше утвержденный устав». Сафонов, напротив, был наделен большим административным даром, дальновидностью, практичностью; любил властвовать и повластвовал вдоволь. Танеев был на редкость деликатен, и даже упрекая, хвалил. Сафонов же нередко, хваля, злословил.

Главной особенностью Танеева были его вдумчивость и серьезность. Он любил уходить в самого себя и отыскивать связь между различными явлениями. Он полагал свое достоинство в таких вещах, которые зависели не от других, а от него самого. У Сафонова все обстояло иначе: у него излишне было искать духовно-возвышенное; мир философских абстракций, столь близкий и родной по духу Танееву, был чужд его натуре. И он куда больше находился в зависимости от других, чем Танеев.

Танеев по существу своему был ученым: он и закончил свою художественную деятельность теоретическими изысканиями. Для Сафонова теория искусства была, по-видимому, безразлична. Даже к теории фортепианной игры он относился равнодушно: «Они все пишут и пишут, — говорил он не без иронии о фортепианных теоретиках, — а мы это же самое делаем» (7). Правда, он написал «Новую формулу»¹⁵, но это — капля в море по сравнению с его поистине гигантской практической деятельностью.

Танеев любил все тщательно анализировать, вел дневники, писал подробнейшие письма. Сафонов был далек от всего этого: избегал длительной переписки, дневниковых записей.

Танеев не был фортепианным педагогом в обычном смысле слова: центр тяжести его деятельности лежал в другой области. Сафонов был фортепианным педагогом «божьей милостью», педагогом по призванию; он обладал удивительной, редкой способностью в очень немногом давать ученикам многое; он сразу же замечал все недостатки учеников и, главное, знал, как взяться за их исправление. Танеев, вышедший из школы Николая Рубинштейна, любил мужественную, несколько массивную, определенную по контурам игру; Сафонов был более склонен к камерной звучности, любил мягкость и пластичность игры, находился под влиянием Брассена и Лешетицкого.

Не стоит вдаваться в излишние подробности — несомненно, что и во всем остальном между Танеевым и Сафоновым не могло быть сходства и согласия. А это было чревато определенными последствиями. Как бы ни относиться к консерваторской драме в начале века, в центре которой стояли Сафонов и Танеев, ясно, что она не была случайным и мелочным конфликтом: Танеева никакими интригами и крохоборческими интересами нельзя было захватить. Она была естественным следствием тех противоречий, которые были порождены консерваторской действительностью и получили «овеществление» в диаметрально противоположных устремлениях Сафонова и Танеева: рано или поздно эти противоречия должны были выйти наружу и привести к трагической развязке.

Надо отдать должное Сафонову: не во всем том, в чем его обвиняли, был он виноват; при всех недостатках Сафонова заслуги его перед консерваторией велики, и особенно в области фортепианного преподавания. Он, безусловно, был одним из самых талантливых фортепианных педагогов, которые вообще когда-либо работали в стенах консерватории; влияние его на молодое поколение пианистов было очень значительно. Те, кто занимался у него в камерном классе, а Игумнов был в числе таковых, подчас получали у него в пианистическом отношении больше, чем у своих учителей в специальных классах. «Он был, — вспоминает Игумнов, — необыкновенно компетентен в исполнении камерной музыки; и если я теперь эту музыку прилично играю, то обязан этим прежде всего Сафонову... Вообще я должен сказать, что уроки Сафонова дали мне чрезвычайно много, — и не только в смысле технических приемов (он приемам особым не учил), но и прежде всего в звуковом отношении.

Он постоянно указывал на те звуковые недочеты, которые были в моей игре, и тем самым давал мне какие-то импульсы к поискам новых звучаний. Именно от него я получил представление о более тонком обхождении с фортепиано, о более изысканных звучаниях и о более живой, художественной педали, а не педали элементарной, грамматически правильной. Несомненно, что взгляды Сафонова на фортепианную игру были гораздо прогрессивнее, чем взгляды многих педагогов того времени. Он был первый, кто повел решительную борьбу с недооценкой звуковой стороны исполнения, и уже в одном этом — его огромная заслуга перед консерваторией и всем пианистическим искусством» (2, 7, 8) ¹⁶.

Общение Игумнова в эти же годы с другими профессорами консерватории — Аренским, Ипполитовым-Ивановым — было непродолжительным и не оставило в нем сколько-нибудь заметных следов (хотя он и находился впоследствии с ними в дружеских отношениях).

Немалую роль в формировании Игумнова-музыканта в годы учения сыграло товарищеское окружение. Еще у Зверева он познакомился с Рахманиновым и Скрябиным и ряд лет занимался с ними бок о бок в консерватории. Надо сказать, что уже в молодые годы Рахманинов и Скрябин были весьма различны, начиная с внешнего облика и кончая внутренними побуждениями. Рахманинов был большого роста, с крупными чертами лица и нескладной фигурой; Скрябин — хрупкий, худой, даже миниатюрный. Рахманинов говорил басом, имел огромные руки, которыми свободно брал любые аккорды в пределах дуодецимы и которые не знали усталости. Скрябин говорил тонким тенором, имел небольшие, слабые руки, которые часто болели. Рахманинов был скорее замкнут, чем общителен, производил впечатление человека сурового, моментами даже мрачного. Скрябин был куда более приветлив, любил повеселиться в компании, выкинуть по-кадетски какую-нибудь шалость.

Игумнов в ту пору больше сблизился со Скрябиным и уже к окончанию консерватории находился с ним в приятельских отношениях. Они часто играли друг другу, имели общих знакомых. К тому же вскоре после смерти Зверева Игумнов был приглашен учителем музыки в дом Секериных, а в одну из дочерей Секериных, Наташу, Скрябин был не на шутку влюблен. Все это, естественно, содействовало тесному общению двух молодых музыкантов; бывали дни, когда они почти не разлучались.

Среди консерваторских товарищей Игумнова следует выделить также Буюкли, Максимова, Левина и Гольденвейзера.

С первым Игумнова связывала если не дружба, то известная привязанность, подкрепленная необычным, острым интересом, который постоянно вызывал к себе Буюкли. Человек странный, крайне неуравновешенный и нервный, можно сказать, необузданный (по словам Игумнова, «немножко сумасшедший»), Буюкли уже смолоду был на редкость серьезен и последователен в своих художественных устремлениях. Уже в те годы он считал себя пианистом мирового значения и не скрывал этого перед товарищами. Занимался он преимущественно по ночам и мог без конца играть одно и то же произведение в медленном темпе. Товарищей своих он изрядно мучил экстравагантными выходками, и Игумнову, как и другим, пришлось испытать от общения с ним немало неприятных минут.

Однако все искупалось его поистине необыкновенным талантом. Некоторые произведения, особенно Листа и Скрябина, он играл великолепно, причем столь своеобразно, с таким душевным подъемом и увлечением, что забыть его игру было невозможно. Правда, и здесь сказывались странности, от которых иные приходили в недоумение. То он играл совершенно изумительно, то из рук вон плохо, а по свидетельству дружившего с ним Скрябина, «прямо ужасно, так что стыдно становилось»¹⁷. Игумнов вспоминал, как однажды Скрябин, уже приобретший известность, созвал у себя гостей из литературно-художественного мира с целью, чтобы они послушали, как играет Буюкли его только что написанную Третью сонату. «Буюкли, — рассказывал Игумнов, — сел и сыграл сонату совершенно невозможно; с самого начала закусил удила, и ничего нельзя было разобрать. Окончилась соната, я думаю, что же мы будем говорить? А Буюкли, окончив сонату, стукнул кулаком по роялю и начал все сначала. И это уже было совсем другое исполнение. Так что он одержал полную победу» (2).

Максимов по натуре своей был куда более холодным и рассудительным человеком, чем Буюкли. Игумнов знал его, так же, как Рахманинова и Скрябина, еще со времен занятий у Зверева. Порой он играл с ним в четыре руки или беседовал на исторические темы (оба они увлекались историей, особенно древней), иногда они совершали увлекательные прогулки по московским окрестностям. Но близкими друг другу они так и не стали — слишком различными были их душевные качества и художественные устремления.

С несомненной симпатией относился Игумнов и к Левину, учившемуся в классе Сафонова. Правда, Левин не отличался ни глубоким интеллектом, ни широкой образованностью, ни ка-

ким-либо особым обаянием. И все же он привлекал всех непосредственностью своей натуры и, главное, редкой пианистической одаренностью. Его руки были словно созданы для игры на рояле. Казалось, что для него не существует никаких препятствий. Все получалось удивительно легко, естественно, без какого бы то ни было напряжения. Игумнову это тем более импонировало, что сам он не обладал подобными качествами. Но ни годы учения в консерватории, ни совместное участие в Рубинштейновском международном конкурсе пианистов не сблизили их по-настоящему: и здесь, по-видимому, сказалось несходство духовных запросов.

Дружил также Игумнов в консерваторские годы с Гольденвейзером. Они вместе учились в классе Зилоти, затем, после ухода Зилоти из консерватории, одновременно перешли в класс Пабста, оба учились по композиции у Танеева и Аренского и в камерном классе у Сафонова. Немало часов проводили они вдвоем, музицируя, обмениваясь мнениями по волнующим их вопросам, ходили на интересные концерты и спектакли. Иногда даже говорили «по душам» о сугубо личных, подчас сложных домашних делах либо о своих новых композиторских и исполнительских замыслах, намеченных работах, предполагаемых концертах. Правда, позднее их дружба дала трещину, они нередко расходились по многим вопросам — жизненным и художественным, — хотя и продолжали работать бок о бок в одном учреждении. В годы молодости их, несомненно, сближали общие интересы. Об этом свидетельствуют не только воспоминания современников, но и их личные признания. Вот что, например, писал Гольденвейзер Игумнову осенью 1894 года:

«Любезнейший Константин Николаевич! Сегодня получил твое двухадресное послание и спешу успокоить тебя: Антон Степанович (Аренский. — Я. М.) был пока всего один раз. Задал он писать предложения. Если ты приедешь 20-го, то дай бог нам к тому времени добраться до двухчастной песни. Гриша (Алчевский. — Я. М.) за границей и еще не возвращался.

Ты не ошибся: плодом моих летних композиторских занятий являются обширные работы по фуге (одна тема в e-moll, первые две длинные ноты которой принадлежат мне, а остальная, большая и, разумеется, лучшая часть — Иоганну-Себастиану Баху!) и не менее значительные работы в области свободных форм, как-то: два такта из струнного квартета, заключительная каденция *adagio* из симфонии, половина первой темы(?) фортепианного концерта, $\frac{3}{4}$ 4-х разных романсов(!?) и (о блаженство!) один целый романс, благодаря которому я мог прийти к Антону

Степановичу не с совершенно пустыми руками. Романс он нашел совершенно бесформенным, но по музыке красивым и велел на будущий год, при изучении вокальных форм, принести его.

Однако я, вероятно, тебе надоел перечнем своих композиций in ore, но что делать? Что у кого болит...

Очень ты меня обрадовал своим обращением на путь „классической“ музыки. Но к чему излишняя скромность? Уж наверное ты явишься к нам достойным собратом Евгения д'Альбера, *Zaüera et tutti quanti...* Тебе и книги в руки!

Но имей в виду: играй хоть как Рубинштейн, как Лист... как сам бог, наконец! Но пиши: 1) поменьше, 2) немного похуже Чайковского, а впрочем, будь здоров, весел, счастлив *et cetera...* Твой А. Гольденвейзер» (19).

И содержание, и тон этих не без юмора написанных строк, несомненно, говорят о близких отношениях адресата и автора письма, причем отношениях достаточно теплых, искренних и подлинно товарищеских. В 1895 году они обменялись фотографиями (с дарственными надписями). Надпись на фотографии Игумнова гласит: «Александру Борисовичу Гольденвейзеру как вещественное доказательство благих последствий 24-го февраля 1895 года. Москва, мая 24, 1895. К. Игумнов». Надпись на фотографии Гольденвейзера: «1895 г. 11 мая. Дорогому Константину Николаевичу Игумнову на память о Малом зале собрания 24 февраля 1895 года. А. Гольденвейзер».

Характерны и те совместные «переживания», через которые прошли Игумнов и Гольденвейзер в связи с концертами Иосифа Гофмана. Впечатление от концертов было столь сильным, что и тот и другой были поистине ошеломлены. Казалось, что это предел человеческих возможностей, что лучше играть невозможно, что незачем больше учиться, раз есть такой пианист. Игумнов рассказывал, как после первого концерта Гофмана они, восхищенные и вместе с тем глубоко подавленные, пришли на квартиру Гольденвейзера и как мать последнего всячески утешала их, говоря, что у них все еще впереди, что надо радоваться, а не предаваться унынию.

Вообще Игумнов старался не пропускать в те годы ни одного интересного концерта, ни одного сколько-нибудь выдающегося оперного или драматического спектакля. Он сам впоследствии признавался, что все свободное от занятий время отдавал концертам и театру. И в этой страстной заинтересованности искусством чувствовался будущий артист, для которого нет жизни вне искусства.

Незабываемое впечатление произвели на Игумнова концерты

Антон Рубинштейна. Каждый из них являлся событием. «То поколение, — вспоминал Игумнов незадолго до своей смерти, — которое имело счастье слушать Антона Григорьевича Рубинштейна, уже сошло со сцены или сходит. Осталось совсем немного людей, которые его слышали. Для тех, кто не являлся современником Антона Рубинштейна, его имя — уже какое-то историческое имя... Для нас же Антон Рубинштейн был своего рода божеством; все мы выросли в атмосфере преклонения перед его гениальным артистическим дарованием. Я приехал в Москву только в 1887 году, поэтому знаменитых исторических концертов Антона Рубинштейна слышать не мог. Зато я был на его выступлениях, которые состоялись в дни его 50-летнего юбилея. Он играл тогда в симфоническом концерте и дал еще один большой сольный концерт, сбор с которого целиком пожертвовал в фонд постройки Большого зала консерватории. Программа этого сольного концерта была поистине колоссальна по своему объему — как и вообще все программы Антона Рубинштейна. Он исполнил в концерте и сонату Баха, и b-moll'ную сонату Шопена, и сонату Шумана, и ряд песен Шуберта—Листа, и ряд оригинальных сочинений Листа, и сочинения собственные, и пьесы Мендельсона, и кого хотите. Характеризовать, как он играл, я не смею, боюсь говорить... Во-первых, мне тогда не было еще и шестнадцати лет, многие детали игры мною, естественно, еще отчетливо не воспринимались. Но одно впечатление у меня осталось на всю жизнь. Это — впечатление какой-то необыкновенной, совершенно невероятной простоты. Когда Антон Рубинштейн играл, казалось, что все происходит настолько просто, что вроде как и повторить так ничего не стоит, — как будто ничего особенного он и не делает. А на самом деле в этой простоте заключалось высокое искусство. Замечательное звучание, изумительная цельность, органичность, львиная мощь — все это стихийно и необычайно действовало на всю аудиторию» (6, 7).

Игумнов относил впечатление от игры Антона Рубинштейна к числу своих самых сильных и высоких художественных переживаний. «Из того, что мне в своей жизни пришлось слышать, — говорил Игумнов, — я могу назвать только несколько человек, которые оставили неизгладимое, неповторимое впечатление. Это прежде всего — Антон Рубинштейн, затем Никиш (в некоторые моменты), Шаляпин, Сальвини и, пожалуй, Ермолова. Все остальное, что я слышал и видел, представляется мне менее значительным и более повторимым, чем это» (6, 7).

Игумнов часто сожалел о том, что ему пришлось слышать и видеть Антона Рубинштейна всего лишь четыре раза: три раза

как пианиста и один раз как дирижера. Особенно сокрушался он, что ему не удалось присутствовать на последнем выступлении Антона Рубинштейна в Москве, «когда он, после одного из концертных утренников, устроенного в его честь, сам, без всяких просьб вышел на эстраду и играл часа полтора разнообразную программу». «Но те, кто был тогда, — рассказывал Игумнов, — говорили мне, что это было чуть не самое лучшее, что когда-либо от него слышали. Я же не попал на это выступление, потому что сидел тогда между двух стульев — гимназией и консерваторией; в консерватории в день выступления Антона Рубинштейна я не был, не знал, что там делается, и этот случай упустил». О том же самом вспоминал Игумнов и в одной из своих бесед: «Еще один раз играл Антон Рубинштейн в консерватории после ученического концерта. Это было совсем экспромтом; его даже особенно не просили — он сам пошел на эстраду и стал играть. Те, кто тогда его слышал, говорили, что это было совершенно изумительно, что он был в исключительном ударе. Но я по своей оторванности от консерватории об этом не знал и в тот раз его не слышал» (6, 7).

Характерно, что впечатление от игры Антона Рубинштейна, полученное в ученические годы, было у Игумнова настолько сильным, что оно оказывало влияние на его исполнительское искусство, в частности на интерпретацию сочинений Шопена, даже в поздний период жизни. «Думаю, что решающее влияние на уточнение задач, которые должен ставить перед собой исполнитель подлинного Шопена, оказало на меня впечатление от слышанного мною в ранней юности Антона Рубинштейна. Его исполнение Шопена (да и других авторов) было полно несравненной и убеждающей простоты и непревзойденной никем эмоциональности»¹⁸.

Не прошли бесследно для Игумнова и концерты молодого Бузони, который жил в Москве и преподавал в Московской консерватории в начале 90-х годов. Правда, в ту пору искусство Бузони ему мало понравилось; больше того, оно оставило его в чем-то равнодушным. И лишь впоследствии, особенно во время последнего приезда Бузони в Россию (в 1912 году), Игумнов изменил к нему свое отношение.

Игумнов вспоминал: «В период моего ученичества на московском горизонте появилась еще одна яркая величина, промелькнувшая метеором. Это был Бузони, который приехал в Москву после первого Рубинштейновского конкурса и преподавал здесь, одновременно концертируя, один год. Разумеется, какого-либо яркого следа за один год он оставить не мог. Я не

помню, кто из учеников консерватории, кроме Гнесиной и Беклемишева, учился у него. В те времена я и Александр Борисович Гольденвейзер встретили его первые выступления довольно недружелюбно. Бузони тогда было 26 лет. И он был совсем не таким, каким он стал к моменту своего второго появления в Москве, когда ему уже исполнилось 40 лет. В молодости он играл очень чисто, корректно, четко, я сказал бы, как-то сухо и в звуковом отношении совсем неинтересно. Я хорошо помню в его исполнении E-dur'ный полонез Листа, который он сыграл в одном из концертов на bis. Он поразил меня тогда сухими и подчеркнутыми акцентами» (2, 7).

В те годы Игумнов прошел и мимо выступлений Рейзенауэра, который впоследствии (в начале 1900-х годов) понравился ему чрезвычайно и стал одним из его кумиров. Вероятно, в 1890-е годы Рейзенауэр был еще слишком поверхностным пианистом; его великолепные звуковые качества тогда не сформировались в полной мере. Но не менее возможно и то, что художественные устремления юного Игумнова были направлены в другую сторону.

Большее впечатление производили на Игумнова концерты Зауэра, игрой которого он в 90-е годы даже увлекался. Особенно нравились ему в исполнении Зауэра Токката Шумана, Ноктюрн F-dur Шопена, Соната C-dur op. 2 № 3 Бетховена. Но вряд ли здесь можно говорить о каком-либо влиянии пианистического искусства Зауэра на Игумнова: этого не было и в помине.

Остался в памяти Игумнова ноябрьский концерт 1891 года, в котором участвовали Зилоти, Чайковский и Брандуков. Чайковский дирижировал оркестром, исполняя симфоническую балладу «Воевода» (в первый раз), антракт и танцы из оперы «Воевода» и «Славянский марш»; Зилоти играл с оркестром Концерт Грига и «Русскую фантазию» Направника, а также соло — Этюд № 1 Таузига, Романс op. 5 Чайковского, Скерцо op. 8 Аренского, Баркаролу № 3 Рубинштейна, «Мефисто-вальс» Листа. Брандуков исполнял с оркестром Арию Баха, «Испанскую серенаду» Глазунова, Ноктюрн cis-moll и Andante cantabile (из Первого квартета) Чайковского.

Довольно регулярно посещал Игумнов симфонические собрания РМО под управлением Сафонова, причем особенно запомнились ему вечера с участием Танеева (Концерт C-dur № 25 Моцарта), Пабста (Концерт Шумана), Есиповой (Концерт f-moll Шопена). Сильное впечатление осталось у него от исполнения кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеева, а также от сольных концертов Лавровской и некоторых других вокалистов.

Но были концертные выступления, которые вызывали с его стороны и явно отрицательную реакцию. Так случилось, например, когда приехавший в Москву Рейнеке играл Концерт с-moll Бетховена. Игумнову его игра решительно не понравилась, несмотря на то что Зверев и еще ряд педагогов консерватории восторгались исполнением Рейнеке и что он был вообще почитаем как маститый музыкант, директор Лейпцигской консерватории, как представитель определенного академического направления, имевшего своих последователей и в стенах Московской консерватории.

Часто бывал Игумнов и в театрах. Его привлекали спектакли Малого театра, особенно те, в которых играла Ермолова. Вызывали в нем интерес и любительские спектакли Общества искусства и литературы, возникшего в те годы по инициативе К. С. Станиславского, Ф. П. Комиссаржевского и Ф. Л. Соллогуба. Сильное впечатление, в частности, осталось у него после спектакля «Плоды просвещения» Л. Толстого, поставленного Обществом с совсем еще молодой Комиссаржевской. Из приезжих иностранных гастролеров запомнились Дузе и Сальвини.

Естественно, что художественный горизонт Игумнова становился все шире и шире. Вкус его заметно утончился; окрепла способность схватывать различные музыкальные и театральные явления в их индивидуальной окраске, обогатилась собственная фантазия. Параллельно углублялись общественные и литературные интересы, зародившиеся у него еще в детстве.

В семье благодаря отцу были знакомы со взглядами народников в основном по журналу «Русское богатство» (который постоянно выписывался родителями Игумнова) и по публицистике Михайловского, причем восприятие прочитанного было отнюдь не критическим. О причинах легко догадаться: авторитет Михайловского в ту пору в определенных кругах русского общества был очень велик, а в семье Игумнова считался непререкаемым. И невольно Игумнов смотрел на некоторые явления жизни и искусства глазами отца и старших братьев, мнения которых для мальчика были решающими, либо сквозь призму журнальных публицистических статей. Достаточно было Михайловскому, скажем, подчеркнуть, что Чехов-де писатель безыдейный, как это уже влияло на непосредственное впечатление Игумнова от произведений Чехова — задерживало, тормозило их полное признание. Стоило Михайловскому отрицательно отозваться о так называемой «натуралистической литературе» или высказать симпатию к народнической беллетристике, как это вызывало равнодушное, а то и пренебрежительное отношение к

первой и горячий интерес ко второй (независимо от степени ее художественной ценности).

В годы учения, находясь уже в Москве, Игумнов стал серьезнее и более критически относиться к народническим воззрениям. Он выбирает из них наиболее ценное, в частности идею служения народу («Ничего не жалеть для его блага»), и старается найти пути применения ее в жизни. Вот почему наряду с неизменными литературными симпатиями — Пушкиным и Лермонтовым — мы встречаем в эту пору у Игумнова симпатии к Златовратскому, Короленко, Горькому (особенно привлекали его «Сон Макара» Короленко и ранние рассказы Горького; по его собственному признанию, он «зачитывался, вдумывался, любовался ими»). Вот почему его любимым критиком в гимназические годы становится Добролюбов, а любимым поэтом — Плещеев. В их произведениях его интересуют прежде всего вопросы социально-этического порядка — мечты о более совершенном общественном устройстве, порывы к социальной правде и справедливости, борьба против холодного эгоизма и мещанского равнодушия, поиски гармонической человеческой личности, словом, глубокий гуманизм и любовь к народу. Литература становится для Игумнова голосом совести — взгляд, на котором уже лежит печать критического осмысления воззрений народничества.

В этом свете становится понятным и тот интерес, который возник у Игумнова в годы учения к Гаршину. Его привлекало в этом писателе сосредоточение внимания на тех, кто не может мириться с существующим порядком вещей (по словам Игумнова, охота сумасшедшего за красным цветком¹⁹ — это попытка борьбы), кто стремится к лучшей жизни. И Горький, и Короленко, и Гаршин подводили его к вопросу о правде и неправде в людских отношениях, заставляли задуматься над происходящими несправедливостями, стать более чутким к болям и бедам окружающих. Думается, что возникший позже особый интерес Игумнова к творчеству Лескова, перешедший в неизменную привязанность (Лесков был одним из наиболее любимых его писателей), во многом объясняется интересом к народническим воззрениям, воспринятым Игумновым еще в детстве.

Однако влияние этих воззрений на Игумнова не было единственным. Например, одним из его сильных юношеских увлечений был Надсон. Не следует этому удивляться. Во-первых, Надсон не был чужд мотивам гражданского долга и его ранние стихи порой бывали окрашены в народнические тона (что всегда привлекало Игумнова). Во-вторых, Надсон был кумиром

определенной части молодежи 80-х годов, и если к этой части примыкали начинающие поэты (Брюсов и другие), то тем более мог присоединиться к ней начинающий музыкант. Впрочем, влияние Надсона на Игумнова не было продолжительным и мало коснулось его жизненных и художественных идеалов. Уже тогда Игумнов чувствовал, что «как Надсон ни хорош, а с ним одним далеко не уйдешь» (7). Пройдет немного времени, и стихи Надсона ему покажутся блеклыми, чахлыми, подчас банальными, полными мелкой тоски. Став студентом Московского университета, он совсем отойдет от этого кумира; другие займут его место.

Смене литературных привязанностей содействовало и расширение круга чтения. А читает Игумнов, особенно после поступления в университет, много разного и по-разному. То он томится и никак не может сосредоточить свое внимание на книге, то как зачарованный переворачивает страницу за страницей. Выбор книг также складывается различно. Одни книги попадают ему в руки в результате сознательных поисков, другие — случайно. Иные книги он берет у товарищей, иные приобретает у букинистов, к которым любит заходить. Он увлекается Толстым и Достоевским («Подросток» последнего становится одной из любимых им книг). По-прежнему читает Вл. Соловьева («Оправдание добра»); знакомится с Мережковским, чьи критические высказывания кажутся ему «весьма интересными», но поверхностными: «многоглаголющий и велеречивый» (18). Так постепенно формируются его художественные вкусы, его отношение к литературе и искусству.

Окончив гимназию в 1892 году, Игумнов поступает в Московский университет. Он был зачислен сперва на юридический факультет, где слушал лекции первого и второго семестров (1892/93 учебный год) и сдал полукурсовые испытания; лекции третьего и четвертого семестров Игумнов слушал в течение 1893/94 и 1894/95 учебных годов уже на историко-филологическом факультете (историческое отделение), куда перешел, не удовлетворенный юриспруденцией. Вообще занятия в Московском университете резко расширили круг интересов Игумнова. Этому способствовало соприкосновение с лучшей частью студенческой молодежи, среди которой были такие студенты, как Д. Н. Ушаков (впоследствии его близкий друг). Он познакомился и с некоторыми профессорами университета — историком П. Г. Виноградовым, историком В. И. Герье, философом С. Н. Трубецким, став частым посетителем их домов. Тут он нашел подлинную интеллектуальную среду, тут произошло, если так

можно выразиться, его историко-философское «крещение», тут он, если не впервые, то, во всяком случае, наиболее полно окунулся в мир «вечных вопросов». Вокруг него раздавались речи, которых он раньше не слышал; все было для него ново и вместе с тем родственно по духу. Виноградов, например, побудил его относиться к истории, в том числе и древней, как к чему-то живому; Игумнов стал принимать деятельное участие в домашнем историческом кружке-семинаре, который был организован Виноградовым в 90-е годы. Трубецкой научил его подходить к музыке с философско-этической стороны, осознавать свое назначение в жизни. Обладая большим личным обаянием, Трубецкой, пожалуй, еще сильнее, чем Виноградов, воздействовал на внутренний мир молодежи. Уж одно то, что в час тревоги, неуверенности, душевного смятения к нему можно было прийти и получить моральную, человеческую поддержку, привязывало к нему. «То, что говорил Трубецкой, — вспоминал в поздние годы Игумнов, — отвечало тем зернам морали, которые были мною восприняты еще в семье: не чуждаться жизни и верить в „идеал“» (7).

Из соучеников Игумнова по университету, кроме Ушакова, следует еще назвать В. П. Потемкина (впоследствии коммуниста, ставшего народным комиссаром просвещения), В. А. Маклакова (впоследствии — один из лидеров кадетской партии), А. К. Дживелегова (впоследствии — видный искусствовед), С. А. Котляревского (впоследствии — общественный деятель кадетского толка и литератор) — людей различных политических убеждений, характеров и вкусов.

Хотя, как гласит свидетельство, выданное Игумнову 8 июня 1895 года правлением университета, он «во время пребывания в университете поведения был отличного и ни в чем предосудительном замечен не был» (25), его отрицательное отношение к существовавшим в университете порядкам и сочувствие лицам, которые активно боролись против этих порядков, не подлежит никакому сомнению. Приведем примечательное письмо Игумнова В. А. Маклакову от 7—8 декабря 1894 года, из которого ясно видно, какую позицию занимал Игумнов во время студенческих беспорядков, имевших тогда место.

«Вчера получил Ваше письмо, Василий Алексеевич, — писал Игумнов Маклакову, — и не ответил на него вчера же единственно потому, что ждал чего-либо нового от сегодняшнего дня. Ожидания мои, однако, не оправдались. Сообщенное Вам полковником известие о бунте совершенно справедливо. Поводом послужило постановление правления университета по поводу истории с Ключевским. Наша администрация по обыкновению

наделала ряд бестактностей, исключила за свистки троих, нескольких осудила на сидение в карцере (что-то около 10 человек), еще несколькими объявила выговор. Вследствие этого в пятницу, когда приговор был объявлен, и пошла потеха. Я, к сожалению, в пятницу в университете не был, а потому сообщаю Вам о ходе дела со слов участников. В старом университете (сперва в [неразборчиво] здании) собралось много народу. Известили Капниста о беспокойном настроении среди студенчества. Он не замедлил явиться, при появлении был освистан, мог сказать только несколько слов (удивительно глупых — насчет того, что он во всем происходящем усматривает не что иное, как анархию), затем слова его покрыты были хохотом и шипением, и он принужден был удалиться. В саду собралась большая сходка. Отправили депутацию к Капнисту с требованием пересмотра дела об исключенных. Капнист не вышел, вместо него появился ректор, который дебютировал словами, что по уставу депутатий быть не должно. Но затем, примирившись с фактом, он выслушал высказанные (говорят, очень дельно) одним из депутатов обвинения университетской администрации в произволе, но в ответ ничего не мог сказать поумнее, чем его предшественник. Он ограничился замечанием, что, хотя он и должен бы был переписать фамилии всех депутатов, но этого не сделает, за что студенты должны чувствовать к нему величайшую благодарность. Депутаты возвратились в сад, шум удвоился. Полиция, конечно, была вызвана; явился сам полковник Влечевский и, гарцуя на коне, въехал в толпу, зычным голосом требуя, чтобы все разошлись. Забыл сказать, что до его прихода выходил из химической Зелинский и обратился с речью, в которой высказал свое неудовольствие по поводу действий правления университета и обещал от своего имени и от имени многих профессоров ходатайство о пересмотре дела. Итак, прибыл Влечевский, оцепил толпу и разогнал. Любопытно, что на этот раз полиция не смогла проникнуть даже в здание университета, а именно в химическую лабораторию, где было народу, говорят, не меньше, чем в саду. Несмотря на протест Зелинского, раскричавшегося на Ермолова (по другим известиям — на самого Влечевского), несмотря на то что тот же Зелинский выпускал студентов через свою квартиру (сперва полиция этого не заметила), — сила взяла верх, и часть участников, бывших в лаборатории (около 200 человек) была переписана, а часть этой части (что-то человек 20[90?]) заключена на несколько дней в карцер. За весь свой подвиг Зелинский удостоился получить от графа головомойку. Последующие дни в университете прошли довольно спокойно.

На лекции Ключевского пускаются лишь записавшиеся. Из профессоров довольно умно вел себя в пятницу еще Боголепов, говоривший приблизительно то же, что и Зелинский. Вы спросите, как вела себя полиция. Полиция всеми силами старалась, да и старается раздуть всю эту историю. Рвение ее ставят в связь с распространившимися слухами о предстоящей будто бы отмене положения об усиленной охране. Мне кажется, что подобная связь не невозможна. По ночам (с пятницы на субботу, с субботы на воскресенье) около университета разъезжали конные патрули, манеж был забит полицией. В ст[енах] университета арестовано и частью выслано из Москвы до 80 человек как организаторы петиции. Вы понимаете, что дело принимает скверный оборот. Подобная история в начале царствования отнюдь не желательна, и открытие полицией „разговора” в стенах университета может, благодаря всяким Дурново и комп[ании], вредно повлиять на дальнейшее. А в придворных и правительственных сферах и без того существует, по слухам, неудовольствие по поводу слишком свободного поведения государя. Ввиду этого опасения не только за свою шкуру, но и вообще за будущее Союзный совет решился войти в переговоры с профессорами, к которым разосланы были депутации по несколько человек. В число их входили и лица, посторонние организации, как, например, Котляревский, бывший у Трубецкого, Виноградова и у Герье. Первые два очень любезно приняли, но пояснили, что ничего не могут сделать для 80 участников. В том же духе ответил и Боголепов. Сеченов упрекнул некоторых студентов в том, что мы не позволяем своим профессорам иметь личные мнения. Янжул частным образом высказывает (у него депутация, должно быть, не была) неудовольствие по случаю слишком мягких мер администрации унив[ерситета]. К Захарьину не ходили по принципу. Перехожу к профессорам иного направления. Шервинский ездил к Капписту хлопотать, но безуспешно. Зограф (вообразите!) написал к предводителю Трубецкому письмо, и последний, благодаря ли этому письму или благодаря влиянию брата, на нашей стороне. Но догадаетесь ли Вы, кто пошел дальше всех, кто обещал в случае нужды лично ехать в Петербург и хлопотать там, кто согласился присутствовать в нашем доморощенном парламенте, догадаетесь ли Вы, кто теперь самый популярный профессор? Не кто иной, как наш Владимир Иванович (Герье. — Я. М.). В воскресенье он присутствовал на заседании Союзного совета, отговорил посылать в Питер депутацию от студенчества, а такое намерение там, говорят, было, вообще вел себя очень мило. Теперь в ожидании результатов

ходатайства профессоров решено все демонстрации на время прекратить. Что делать в случае неудачи этих ходатайств, пока еще не решено. Конечно, последуют демонстрации, но какого рода — неизвестно.

Ходили еще к Толстому. Он обещал через Воронцова-Дашкова в случае нужды передать бумагу с изложением дела за подписью профессоров. Но для нас, кажется, ходатайство Владимира Ивановича будет более удобно. Вот все, что мне известно. По мере накопления нового материала буду писать. Ваш К. Игумнов.

Р. С. Сегодня вечером иду к Павлу Гавриловичу (Виноградову. — Я. М.) в ответ на присланное третьего дня приглашение „извлечь из арфы звуки рая” и разогнать накопившийся у него на душе мрак, особенно за последние дни».

Через некоторое время Игумнов, получив новые сведения, делает к письму следующую приписку:

«В дополнение к сообщенному прибавлю, что число арестованных и высланных достигло 200 человек. В университете все пока тихо и спокойно, ибо ждут результатов ходатайства профессоров. У последних в субботу было заседание, причем большинство их склонилось на нашу сторону и утвердительно решило вопрос о том, следует ли вмешиваться в эту историю. Говорят, что они намерены наемкнуть и насчет устава, так как хотят выставить на вид, что беспорядков вовсе не было, а было соблюдение нового устава. В субботу симфонического не будет. До свидания. К. Игумнов» (18).

Итак, в университете далеко не все нравилось Игумнову и соответствовало его склонностям. Были профессора, которые, как мы могли убедиться выше, скорее отталкивали его своими консервативными убеждениями, чем внушали к себе уважение. Но были и другие. О них он хранил добрую память, ими он гордился, считая их в значительной степени своими учителями. И что, пожалуй, всего важнее: Игумнов в пору студенчества не был чужд общественных интересов. Его волновали происходившие события, и он усиленно старался помочь справедливому делу.

Но заниматься в университете ему было нелегко. Он сидел между двух стульев. Лекции частенько пропускал, да и в семинарах работал не слишком прилежно. Занятия музыкой — и по фортепиано, и по композиции, продолжавшиеся со все возрастающими интенсивностью и успехом, — отнимали у него все больше и больше времени, особенно ко времени окончания консерватории. В конце концов он не выдержал двойного напряжения

и весной 1895 года совсем оставил университет, так и не окончив полного курса²⁰. Но годы, проведенные в университете, не прошли бесследно. Если Игумнов не получил основательных знаний, то все же университет дал ему разностороннее образование, приобщил к более широким общественным интересам и, главное, приблизил к совсем иному миру... «Я, — вспоминал он впоследствии, — как-то вышел из своей коробочки, попал в живую студенческую среду, как-то омолодился» (7).

Пребывание в университете, которым Игумнов моментами тяготился, также помогло ему и успешно окончить в мае 1894 года консерваторию. Он научился более осознанно относиться к своей повседневной пианистической работе, шире и глубже подходить к содержанию исполняемых произведений. Он обогатил себя новыми знаниями. Вместе с тем Игумнов все яснее и острее чувствовал, что всего этого недостаточно, чтобы достичь вершин искусства. Он стал отчетливо понимать, что ему еще многое, очень многое предстоит сделать. И то, что не могло ему дать школьное образование, пришлось впоследствии постигать самому силой своего таланта.

Глава третья

АРТИСТИЧЕСКАЯ МОЛОДОСТЬ

Игумнов окончил Московскую консерваторию лучшим в выпуске и был удостоен высшей награды. «Во внимание к отличным дарованиям ученика Игумнова, — так гласил отчет РМО за 1893/94 год, — Художественный совет постановил признать его заслуживающим золотой медали, о достоинстве которой иметь особое суждение при выдаче Игумнову диплома»¹. На выпускном акте он исполнил «Песню без слов» № 13 Es-dur Мендельсона, «Essai sur les rythmes oubliés № 2 a-moll Аренского, Концертный этюд As-dur Листа и последнюю часть Фортепианного квинтета f-moll Брамса (совместно с Крейном, Цитеманом, Пашеевым и Дубинским). «Не говоря о превосходной технике, — отмечал Н. Д. Кашкин, — которой вообще отличаются молодые пианисты, выходящие из консерватории, г. Игумнов

выказал качества еще более дорогие: ясность понимания и артистическую прочувствованность исполнения, дающие особую цену его таланту»².

Казалось, перед молодым артистом открывалось широкое поле деятельности. Его дарованием восхищались, ему предсказывали завидную будущность. Но на деле все оказалось иначе. Положение окончивших консерваторию было довольно трудным. Работой никто не обеспечивал, уроки получить было нелегко; для того же, чтобы дать концерт, нужны были деньги и связи (следовало найти подходящий зал, администратора и за все заплатить).

«Устройство концерта в те времена, — вспоминал впоследствии Игумнов, — стоило рублей триста, и это при самых скромных требованиях — небольшой зале, минимальной рекламе и т. д. И, главное, надо было собрать публику. Если у молодого музыканта имелось много знакомых, которых можно было пригласить на концерт и которые из вежливости не отказались бы прийти раз в год в концерт и послушать, то тогда это было возможно. Но если у молодого музыканта этих знакомых не было или же их было мало, то собрать публику было крайне трудно. Русские исполнители были не в моде. И о них мало кто заботился. Нечего греха таить: это было так» (7).

Действительно, если еще РМО и консерватория кое-что делали для своих питомцев, то филармония и знать ничего не хотела. В те времена заправила концертной жизнью отдавали предпочтение иностранным артистам, прежде всего певцам; а к инструменталистам, особенно отечественным, относились явно свысока. «Пробьются» — хорошо, а «не пробьются» и сядут на мель — туда им и дорога. Даже талантливой молодежи было нелегко начинать концертную жизнь, и Игумнов это остро почувствовал. Сразу после окончания консерватории он уехал к себе на родину, в Лебедянь, и большую часть лета провел в любимом Шовском. Много читал, занимался, гулял по деревенским окрестностям. Уже 4 июня 1894 года (через десять дней после выпускного акта) он писал В. А. Маклакову:

«Вчера прибыл в град Лебедянь и сегодня переправляюсь в деревню, где и остаюсь на три месяца в затворе и уединении, о чем, впрочем, не сокрушаюсь, ибо московская сутолока меня поутомила, да и наскучила своим разнообразным однообразием. Затем до свидания. Впрочем, гораздо большее и гораздо более искреннее спасибо скажу Вам за вручение мне Герцена, который меня значительно подбодрил и исцелил от некоторых сомнений, навеянных теориями Толстого и компании» (18).

Вернувшись осенью в Москву, Игумнов попытался устроить свой первый самостоятельный концерт, но это ему не удалось. Пришлось довольствоваться отдельными выступлениями в благотворительных концертах (в Москве и провинции), которых оказалось немало. Так, 21 декабря 1894 года он участвовал в музыкально-литературном вечере в пользу «неимущих, нуждающихся в защите детей», где играл Ноктюрн F-dur и Полонез As-dur Шопена, Вальс из оперы «Фауст» Гуно—Листа и в ансамбле с Аверино Скрипичную сонату G-dur op. 13 Грига. (Это не первое выступление Игумнова в благотворительном концерте: еще весной 1894 года, накануне окончания консерватории, он принимал участие в благотворительном концерте, данном в зале Первой московской гимназии, причем тоже, помимо соло — Ноктюрн f-moll Шопена и этюд «Мазепа» Листа, — играл в ансамбле с Гржимали «Крейцерову сонату» Бетховена). 7 февраля 1895 года участвовал в благотворительном концерте в Иваново-Вознесенске, данном в пользу Общества вспомоществования недостаточным ученикам Иваново-Вознесенского реального училища, исполняя «Нежные упрёки» Чайковского, Вальс cis-moll и Полонез As-dur Шопена, «Венгерскую рапсодию» № 12 Листа, Вальс из оперы «Фауст» Гуно—Листа и вместе со скрипачом Чижевским — Сонату G-dur op. 13 Грига. «Концерт наш, — писал Игумнов Маклакову 15 февраля 1895 года, — очень удался. Все билеты были проданы. Цены были безумные — 1-й ряд стоил 15 рублей, 2-й и 3-й — 10 рублей и т. д. Я, кажется, понравился, Чижевский также, но гораздо меньше, Наталия Андреевна Гандурина, читавшая у нас, положительно победила предубежденные против нее сердца и, говоря откровенно, действительно очень и очень недурно сделала свое дело. Словом, Иваново оставило во мне хорошее впечатление, и настроение у меня даже сейчас еще бодрое, и хочется работать» (18).

Конечно, не всегда выступления в благотворительных концертах доставляли Игумнову удовлетворение. Бывало и так, что ему в силу ряда причин приходилось от них отказываться и тем самым навлекать на себя известные неприятности. Особенно затрудняли дело, по словам Игумнова, «запутавшееся положение в университете», «отсутствие зачета по латинскому языку», «подготовка к семинарам с Шварцем и Герье». Напрасно прельщали его новизной впечатлений, сменой обстановки, радушным приемом. «Что касается до новизны впечатлений, — сообщал он в том же письме Маклакову, — то за последнее время кое-какие впечатления, не лишённые новизны, я испытал, и пока с меня довольно, так как в погоне за впечатлениями,

пожалуй, придется расстаться с университетом, чего, как я Вам писал, я отнюдь не желаю».

Заботы, разумеется, порой перемежались у Игумнова с развлечениями: молодость брала свое. К тому же многие несправедливости, свершавшиеся в те годы, глубоко претили ему, вызвали желание забыться. «Эх, — писал он в заключение того же письма, — мало кругом хорошего, и иной раз невольно тоска возьмет, и начнешь, вопреки намерению, искать развлечений, хотя бы самых заурядных... болтовни, шалостей, обедов с шампанским и без оного...»

Но среди всех этих забот, житейских невзгод и развлечений Игумнов не переставал думать о главном: продвижении вперед на пути к артистической известности. Уже весной 1895 года пошли разговоры о Международном конкурсе имени А. Г. Рубинштейна в Берлине. Игумнов долго колебался, принимать ли ему в нем участие. Друзья (в первую очередь — композитор и вокальный педагог Григорий Алчевский) уговорили его готовиться к конкурсу и не упускать благоприятного случая, который бывает лишь раз в пять лет. «После многих раздумий, — вспоминал впоследствии Игумнов, — я все же решил ехать на конкурс. Кое-как были собраны необходимые для поездки деньги (надо было иметь 300 рублей, отец дал эти деньги), и я стал готовить конкурсную программу»³. Наступало лето. Пабст был в это время уже за границей, и консультироваться с ним Игумнов не мог. Сафонов тоже должен был на некоторое время уехать из Москвы. Пришлось готовиться к конкурсу самостоятельно. Правда, удалось заручиться согласием Сафонова на консультации во второй половине лета. И это обнадеживало, ибо Сафонов входил в состав жюри конкурса и как музыкант пользовался большим влиянием. Пока же, до начала занятий с Сафоновым, Игумнов решил отказаться от каких-либо побочных дел, включая и занятия в университете, которые он еще продолжал, уехать в Лебедянь и там, в уединении, всерьез учить конкурсную программу. Вскоре после отъезда из Москвы Игумнов писал Маклакову 7 июня 1895 года из Лебедяни: «Очень жалею я, что мне не пришлось быть у Вас в прошлый вторник. Мне нужно было непременно переговорить с Сафоновым (речь, по-видимому, шла о подготовке к конкурсу. — Я. М.), а сделать это мне удалось лишь в 11½ часов ночи. Как видите, было поздно идти к Вам! Как я Вам говорил, я в тот же вечер собирался также и к Виноградову (в историческом кружке которого Игумнов принимал участие. — Я. М.). Намерение свое я привел в исполнение, но поручения Вашего не исполнил, так как свидание наше

было довольно курьезно. Пав[ел] Гавр[илович] встретил меня словами: „А! Вы вероятно пришли проститься? Ну, прощайте. Желаю вам всего хорошего. Едете ли вы в Берлин? — Не оставляйте нашего исторического кружка. Заходите к [неразборчиво]”. Вот буквально все им сказанное. Затем он мне подал руку и распростился. Я был так удивлен, что не только не спросил его о Вашей статье, но даже и своих вопросов (а у меня их было несколько, между прочим, я хотел было просить его указать мне тему для будущего реферата в кружке) не успел предложить — ничего не было похожего на обычную в отношении меня любезность, проявляемую Виноградовым...

Сейчас я переселяюсь в деревню. Уже запрягают лошадей, пора кончать письмо. Я пока довольно усердно зубрю для Берлина и фортепианные вещи и нем[ецкий] яз[ык]. Не знаю, как дальше пойдет дело» (18).

В начале июля Игумнов возвратился в Москву. Сафонова в городе еще не было. Он приехал лишь дней за двадцать до конкурса (конкурс был в августе). Сразу же после его приезда начались усиленные занятия. «Уроки наши, — вспоминал Игумнов, — проходили обычно поздно: Сафонов никогда не занимался рано. У Арбатских ворот у него была квартира, и в 11 часов ночи мы, то есть я, Левин и Кенеман (которые тоже готовились к конкурсу. — Я. М.), собирались там. Урок продолжался часов до трех ночи, после чего мы все еще шли погулять по улице — Сафонов это очень любил... И вот таким образом я занимался с ним недели две, в общих чертах прошел всю программу, в которой было кое-что старое, а кое-что и новое. Эти несколько уроков дали мне очень много...» (2).

Перед самым конкурсом в Москву вернулся Пабст. Он один раз прослушал Игумнова — буквально накануне его отъезда за границу. «От него, — признавался впоследствии Игумнов, — я ничего не получил. Кое-что я уже позаимствовал у Сафонова и больше ничего переделывать не стал» (2).

Ехал Игумнов за границу на конкурс, как он сам говорил, «без особых иллюзий». Цель поездки была скорее познавательная, чем чисто конкурсная («в этом отношении я не испытывал каких-либо династических чувств»). Конкурс по составу участников не представлял значительного интереса. Из России приехали только четверо пианистов, трое из Москвы и один — Голидей — из Петербурга; число иностранцев, принимавших участие в конкурсе, было больше, но из них особенно никто не выделялся. Правда, в списке участников конкурса значился Альфред Корто, но он не приехал. Жюри состояло из двадцати трех

человек, однако крупных музыкантов в нем было мало — Бузони, Клиндворт, Дьемер и Сафонов. Конкурс проводился и по фортепиано, и по композиции. Конкурс по фортепиано состоял из двух туров. В первом туре игрался один из концертов с оркестром Антона Рубинштейна; во втором — исполнялись сольные пьесы. Большинству участников аккомпанировал, дирижируя оркестром, Клиндворт; Левину и Кенеману — Сафонов, Игумнову — Бузони.

Сольные программы были достаточно большими и разнообразными по стилю. Так, в программу Игумнова, помимо исполненного с оркестром Концерта № 2 F-dur Рубинштейна, входили Прелюдия и fuga f-moll (I том) Баха, Соната D-dur Моцарта (исполнялось только Adagio), Соната c-moll op. 111 Бетховена, Мазурка cis-moll op. 50, Ноктюрн F-dur и Баллада f-moll Шопена, «Крейслериана» Шумана (исполнялись только № 4 и 5), этюд «Мазепа» Листа. Программу Левина составили Прелюдия и fuga a-moll (I том) Баха, Adagio h-moll Моцарта, Соната B-dur op. 106 Бетховена, Мазурка Des-dur, Ноктюрн E-dur и Баллада F-dur Шопена, «Крейслериана» Шумана (исполнялись последние номера), Концертный этюд As-dur Листа. В программу Кенемана входили Прелюдия и fuga g-moll (II том) Баха, Соната a-moll Моцарта (исполнялось только Andante), Соната As-dur op. 110 Бетховена, Мазурка As-dur, Ноктюрн H-dur и Баллада f-moll Шопена, «Почему» и «Конец песни» из «Фантастических пьес» Шумана, Этюд E-dur Паганини—Листа.

В сущности соревнование шло между тремя пианистами: Левиным (учеником Сафонова), Штаубом (учеником Дьемера) и Игумновым (учеником Пабста), шансы которого особенно поднялись после исполнения сольной программы. Сыграл ее Игумнов, действительно, на редкость удачно. Скрябин, случайно попавший на конкурс и слышавший выступление Игумнова, писал о нем в восторженных тонах О. В. Секериной: «Мы (Скрябин и Беляев. — Я. М.) сделали громадное путешествие, останавливались почти во всех больших городах и в конце концов попали на берлинский конкурс, где Игумнов играл великолепно»⁴. И в тот же день — Н. В. Секериной: «Между прочим, были на конкурсе в Берлине, где слышали Игумнова, великолепно исполнившего свое solo»⁵.

В результате голосования членов жюри Левин получил двадцать три голоса (из двадцати трех), Штауб — двадцать два, Игумнов — двадцать один; лучшие из остальных участников едва собрали по десять голосов. Механика голосования была ясна: за Левина голосовали все, за Штауба — все, кроме Сафо-

нова, за Игумнова — все, кроме того же Сафонова и, вероятно, Клиндворта, которому Игумнов не понравился (и не случайно, потому что по натуре своей он был предельно чужд тонкому и поэтичному искусству Игумнова). Позиция Сафонова вполне объяснима: в конкурсе принимал участие его ученик Левин (к тому же превосходный пианист), и он, естественно, выдвигал его на первое место. Это несколько не означает умаления достоинств Игумнова, которого Сафонов высоко ценил. Именно Сафонов поддерживал кандидатуру Игумнова на получение премии. По результатам первого тура голосования лучшими были признаны Левин, Штауб и Игумнов, и лишь во втором туре голосования, когда пришлось уже выбирать, Сафонов отдал свой голос за Левина, который и получил большинство голосов. Характерны слова, сказанные Сафоновым об Игумнове во время обсуждения результатов конкурса: «Мог бы стоять на такой же виртуозной высоте, как Левин, если бы поработал еще года два-три. Во всех отношениях превосходен. Заслуживал бы премии даже предпочтительно перед Штаубом, если бы не имел соперником Левина»⁶.

Отношения Игумнова, Левина и Кенемана были товарищескими. «Жили мы, — вспоминал Игумнов, — с Левиным на Фридрихштрассе. Все делили поровну — и материальные блага, и время для занятий. Не обходилось, конечно, и без происшествий. Привезли нам в самом начале два „Бехштейна“, потребовали оплаты. Сафонов приехал на день позже и, когда узнал, что с нас взяли деньги, отправился к Бехштейну, пробрал его и все уладил. Деньги нам были, к великой радости, возвращены. Немецкого языка ни я, ни Левин хорошо не знали; знал только Кенеман. Я очень стеснялся и даже знакомые слова произносил настолько неясно, что это вызывало курьезные истории. Пришел я как-то в кафе один; Левина и Кенемана еще не было. Посмотрел карточку, увидел в ней бифштекс (все остальное имело мудреные наименования) и заказал его. Вдруг вместо бифштекса мне торжественно принесли сифон сельтерской воды. Оказалось, что я вместо бифштекса спросил „зельтер-вассер“. Я скромно выпил сифон и решил дожидаться, пока придут мои спасители. Они пришли и помогли мне. Когда присуждалась премия, мы все собрались у Сафонова в номере в гостинице. Он нам заранее сказал: приходите ко мне и ждите. Возвратившись с заседания жюри, он прямо обратился ко мне: „Вы, конечно, знаете, кто получил премию?“ — Я ответил: „Нет, не знаю“. — Тогда он сказал: „Конечно, Левин“» (2).

По окончании конкурса Сафонов намеревался дать в Берли-

не вместе с тремя московскими участниками несколько концертов, но своих намерений не осуществил. Левин получил ряд выгодных предложений и принял их, а Игумнов решил поделиться впечатлениями от конкурса с Зилоти, который жил в ту пору в Антверпене (еще до начала конкурса Игумнов просил разрешения навестить его и заодно поиграть ему «по старой памяти»). Зилоти в письме от 14 августа 1895 года ответил согласием. «Милый мой Игумнов! — писал он. — Ужасно был рад получить от Вас известие и очень был тронут, что Вы не забыли старое время Ваших занятий со мной. Страшно рад буду Вас повидать и непременно заставлю Вас мне играть (чего со своей стороны не обещаю, ибо страшно устал за эти месяцы работы), ибо очень интересно убедиться, какие Вы успехи сделали, и мне говорили, Вы громадные успехи сделали. Я никуда из Антверпена не намереваюсь теперь уезжать, и Вы мне дайте раньше знать, когда и каким поездом Вы приедете; время (конец августа ст. ст.) мне удобное, так как я буду отдыхать. Пресман, которого Вы должны помнить, прожил здесь 2¹/₂ месяца и едет в воскресенье в Берлин (я ему сегодня вечером сообщу Ваше письмо), где он будет моим представителем в жюри по конкурсу. Хотя я не придаю значение премии, но очень был бы рад, если бы Вы ее получили; я не знаю Кенемана как пианиста, а Левин не очень опасный соперник. Итак, до свидания! Искренне преданный Вам А. Зилоти. P. S. Вера (жена Зилоти. — Я. М.) благодарит за память и кланяется» (19).

Приехав из Берлина в Антверпен, Игумнов прожил там неделю, и не только поиграл Зилоти, но, главное, послушал, как он сам занимается. А это было, по словам Игумнова, «весьма любопытно и поучительно». Зилоти считал, что известный период в году необходимо садиться за инструмент и приниматься «за черную работу», то есть играть специальные технические упражнения, порой даже лишённые музыкального смысла, обращать максимальное внимание на технику пальцев, двойных нот, октав, аккордов и т. п. Для такой работы у него был специально подобран материал, сделаны выборки из разных произведений (в частности — Шопена и Листа). Он и учеников своих убеждал заниматься подобным образом, но они далеко не сразу воспринимали эти его советы.

«Когда я приехал в Антверпен, — вспоминает Игумнов, — мне очень хотелось послушать Зилоти, но он прямо заявил: „Я сейчас не играю, я летом никогда не играю, а только занимаюсь“. И действительно, он был занят, что называется, черной работой и учил программу для будущего сезона; это означало,

что в течение двух месяцев он ничего не играл быстро и ничего не старался исполнить с эмоционально-художественным накалом, а только обдумывал и старался приспособить различные трудности к своим возможностям. В это время он не играл ни одной вещи, ранее им выученной. Вот в такой „великий пост” я и попал к нему и, конечно, не послушал его игру» (2).

Знакомство с самим процессом пианистической работы Зилоти, как мы увидим ниже, не прошло бесследно для Игумнова. Многие сохранил он в своей памяти, многое заново обдумал и не раз впоследствии делился приобретенными знаниями и навыками работы со своими учениками.

Зилоти старался всячески помочь Игумнову, принимая в его судьбе посильное участие. Он дал ему ряд ценных практических советов, столь необходимых молодому артисту, вступающему в жизнь, пытался облегчить ему путь на большую концертную эстраду, следил и за развитием его композиторского дарования. Причем его заботы не были кратковременными. Примерно через год после окончания берлинского конкурса Зилоти писал Игумнову: «Милый мой Игумнов! Сегодня получил Ваше письмо. Спасибо за известие о Пабсте и Танееве. О болезни Пабста я уже знал, а что Танеев не написал ничего — для меня грустная новость. Если Вы не будете иметь возможности уехать за границу, то отчего бы Вам не остаться в консерватории и, так сказать, „отзвонить” до конца и иметь в руках диплом. Другое дело, если поедете за границу. Концерты в Берлине, считая один с оркестром (3 большие вещи) и один solo — стоят около 1400 марок, в Лейпциге концерт solo Вам ничего стоить не будет; в Антверпене, вероятно, можно будет устроить Вам играть, но нужно заранее знать, как и для Берлина, надо заранее взять залу и т. д. Когда решите — напишите. Мой почтительный поклон Вашему отцу. Весь Ваш А. Зилоти. P. S. Когда попаду в Москву — сейчас еще не знаю» (19).

Возвратившись осенью 1895 года из Антверпена в Москву, Игумнов сразу же оказался в центре внимания музыкальной общественности. Помогло и то, что либеральная Москва в ту пору была не в ладах с Сафоновым. «Ну конечно, он провел своего», — говорили многие, обсуждая результаты конкурса. И «обиженный» Игумнов, на которого раньше никто не обращал внимания, оказался чуть ли не первой фигурой среди молодых музыкантов. Уже 15 октября (ст. ст.) он играл в специальном (отчетном) концерте трех участников конкурса, устроенном в Петербурге в зале Дворянского собрания. Публика и критика весьма сочувственно приняли игру молодого пианиста. Вот не-

сколько достаточно компетентных отзывов, не оставляющих сомнений на этот счет:

«Г. Игумнов сразу произвел прекрасное впечатление и своей техникой, и строгим стилем игры, чуждым аффектации, но богатым разнообразными оттенками звука. Успех обозначился вполне уже после первой части концерта (Игумнов играл Концерт F-dur Рубинштейна. — Я. М.) и не ослабевал до конца всей программы (каждый из участников играл все свои пьесы сряду)» (Н. Кашкин) ⁷. «...К. Н. Игумнов сыграл Второй концерт для фортепиано с оркестром А. Г. Рубинштейна; исполнение талантливого молодого артиста по справедливости следует назвать отличным как в отношении виртуозности и в то же время изящества его прекрасно выработанной техники, так и в смысле чисто музыкальном; туше у него мягкое и красивое, хотя, быть может, несколько менее полное и закругленное, чем у остальных двух товарищей его. Верным пониманием стиля и требуемую ясностью голосоведения отличалась передача прелюдии и фуги f-moll Баха из 1-й части *Wohltemperiertes Clavier*. Исполнение F-dur'ного ноктюрна Шопена (op. 15) нам также понравилось, хотя в общем оно несколько уступало сыгранной вслед за ним поэтичной мазурке cis-moll того же автора. С большим блеском и виртуозностью К. Н. Игумнов исполнил известный этюд Листа „Мазепа“. Пианист имел очень большой успех в публике, вполне заслуженно награждавшей его шумными рукоплесканиями после каждого номера, а после Концерта Рубинштейна и этюда Листа — многократными вызовами» (А. Корещенко) ⁸.

«Из отчетов конкурсной комиссии мы знаем, что г. Левин получил первую премию в 500 франков за игру на фортепиано, а г. Игумнов — похвальный отзыв; первый из них — ученик г. Сафонова, второй — профессора Пабста. Между обоими молодыми артистами разница небольшая. Трудно даже определить, кто из них лучше. У г. Левина более темперамента и техники, но порою в его игре отсутствовала прозрачность и ровность в пассажах; с внешней стороны игра г. Левина поражала бравурностью, с некоторым оттенком аффектации. Г. Игумнов играл просто, изящно и безукоризненно в техническом отношении, его туше — ровное и вместе с тем богатое оттенками; при самом сильном ударе тон его не терял красоты звука. Как музыкант г. Игумнов выказал неподдельное чувство и понимание стиля» (Ст.) ⁹.

«Наибольшей законченностью техники и наибольшей красотой тона отличается И. Левин, получивший премию на Берлинском конкурсе. В его исполнении много увлечения и непосредст-

нности, но мало стилистичности, способности уловить и передать дух исполняемого произведения; поэтому он должен быть назван пианистом темперамента, а эта последняя особенность всегда подкупающе действует на слушателя. Его собрат, К. Игумнов, награжденный на конкурсе почетным отзывом и обладающий также красивым, но несколько сухим ударом, при солидной и чистой технике выказал много серьезности, вдумчивости и сосредоточенности в игре, которой вредит только недостаток свободы и непринужденности. Он будет, несомненно, убежденным и развитым художником; уже и теперь каждую данную школу музыки г. Игумнов передает по возможности с соответствующей ей манерой — у него есть стиль. Нам думается, если г. Левин с его нервным талантом будет собирать обильную дань восторгов у большой публики, то г. Игумнов всегда найдет верную оценку и глубокое уважение к своему дарованию у немногочисленных посетителей концертов, приближающихся по своему характеру к камерным собраниям» (А. Оссовский)¹⁰.

Обращает на себя внимание, что в игре Игумнова рецензенты прежде всего отмечают безукоризненную виртуозность и строгость стиля и весьма сдержанно, а порой даже критически отзываются о ее звуковой стороне, которая впоследствии как раз и составляла основную силу пианистического искусства Игумнова.

Кратковременное пребывание в Петербурге Игумнов использовал для ознакомления с театральной жизнью города. Особенный интерес вызвала у него премьера танеевской «Орестеи», которая должна была состояться через два дня после концерта, 17 октября. Зная, что билеты на премьеру будет достать крайне трудно, Игумнов заблаговременно, еще до отъезда в Петербург, решил позаботиться о них и побеспокоить автора.

«Многоуважаемый Сергей Иванович! — писал он 6 октября 1895 года. — Я решаюсь обратиться к Вам с большой просьбой. Дело в том, что, к моему великому удовольствию, 1-е представление Вашей „Орестеи“ состоится во время моего пребывания в Питере (куда я приеду 12-го числа). Само собой разумеется, что я имею большое желание присутствовать на нем, а так как попасть в театр без Вашего содействия, вероятно, будет трудно, то Вы бы меня очень обязали, оставив на мою долю билет в средних рядах партера, а впрочем, где хотите. Я хотел зайти к Вам здесь на квартиру, чтобы попросить Вас лично, да упустил время. — Вы уже уехали в Петербург. Уважающий Вас К. Игумнов» (18).

Танеев исполнил эту просьбу, и Игумнов присутствовал на

премьере оперы вместе с приехавшими на нее из Москвы многочисленными друзьями и учениками Танеева (в числе их были Рахманинов, Брандуков, Кашкин, Г. Конюс, С. А. Толстая, Сахаровский, Гольденвейзер).

Сразу же после премьеры «Орестей» Игумнов возвратился в Москву и уже 19 октября в очередном (втором) квартетном собрании РМО играл Сонату с-moll op. 111 Бетховена, заменив заболевшего Бетинга. Критика отмечала, что «г. Игумнов — очень даровитый и многообещающий пианист — имел большой успех», что «игра его, глубоко продуманная, отличающаяся прекрасным звуком, отличною техникой и разнообразием нюансировки, произвела огромное впечатление на публику», что «в особенности хорошо была сыграна вторая половина сонаты — тема с вариациями» и что «по окончании им сонаты ни один человек не встал со своего места, а все настойчиво требовали повторения»; сообщалось еще, что «на bis г. Игумнов исполнил Adagio из Сонаты D-dur Моцарта и cis-мольную мазурку Шопена»¹¹.

Без какой бы то ни было передышки Игумнов стал готовиться к своему первому самостоятельному концерту, намеченному еще в начале сезона. Концерт состоялся 14 ноября в зале Кредитного общества (на Петровке) и привлек к себе много слушателей. В нем принимали участие Гржимали и Брандуков, исполнившие вместе с Игумновым Трио Es-dur op. 70 Бетховена. Сольная часть программы состояла из произведений Баха (Прелюдия и fuga f-moll, I том), Рамо (Гавот с вариациями), Шумана (Три фантастические пьесы op. 111), Шопена (Ноктюрн F-dur, Мазурка cis-moll op. 50, Баллада f-moll), Чайковского (Соната G-dur), Лядова (Прелюдия h-moll op. 11, Мазурка As-dur op. 9) и Листа («Consolations» и этюд «Мазепа»).

Успех концерта превзошел все ожидания — и с материальной и с художественной стороны. Сбор был полный (явление в ту пору редчайшее, особенно в концертах молодых артистов); рецензии, одна лучше другой, появились сразу же после концерта во многих московских газетах, в том числе в «Московских ведомостях», «Новостях дня», «Московском листке». Не все, конечно, в исполненной программе удалось Игумнову в равной мере. Прелюдия и fuga Баха и Гавот с вариациями Рамо были сыграны, если судить по критическим отзывам, чрезвычайно корректно, но несколько бледно; исполнение же Баллады Шопена хотя и обнаружило тонкий вкус и звуковое разнообразие молодого пианиста, не было свободно от ритмической рыхлости и неустойчивости. Зато поистине превосходно были исполнены соната Чайковского («можно прямо сказать — в совершенстве»), «Ма-

лена» Листа («с большой виртуозностью и блеском») и мелкие пьесы Шопена, Шумана, Лядова и Листа. Разумеется, в этом концерте не сказались полностью те качества, которыми впоследствии Игумнов так пленял слушателей (самобытность трактовки, красота, певучесть и разнообразие туше, тонкость нюансировки). Но было бы по меньшей мере странно требовать от молодого артиста самобытности и звукового мастерства в первом же дебюте. Если кое-что звучало у него на эстраде робко и незаконченно, если хотелось (как писал Корещенко) «больше полноты и округленности в звуке», или (как отмечал Розенов) «больше тонкостей в тембрах звука», или, наконец, «большого виртуозного блеска», то иначе и быть не могло: никому не дано сразу достичь вершин художественного мастерства. Но уже в этом первом самостоятельном концерте, как и в состоявшемся незадолго до него выступлении в квартетном собрании, чувствовалось, что на концертной эстраде появился артист, призванный сказать свое слово в искусстве. Те, кто его слушал тогда, единодушно подтверждают это:

«Г. Игумнов — очень серьезный и многообещающий артист с прекрасной техникой и богатым содержательностью исполнением» (Н. Кашкин) ¹².

«Талантливая, вполне выработанная оттенками и искренне прочувствованная игра его слушается с большим удовольствием и местами положительно захватывает» (Э. Розенов) ¹³.

«Он несомненно очень талантлив и весьма музыкален, будущность сулит ему видную артистическую карьеру» (А. Корещенко) ¹⁴.

«В лице г. Игумнова мы имеем первоклассного пианиста, обладающего феноменальной техникой, тонким вкусом и общей музыкальной интеллигентностью» (Щ. — псевдоним Н. Кочетова) ¹⁵.

Таким образом, начало артистической деятельности Игумнова было более чем удачным. Он сразу завоевал себе признание и симпатию как со стороны широких кругов слушателей, так и со стороны музыкантов-профессионалов и критиков. Да и гонорар, полученный им за первый московский концерт, был достаточно велик для начинающего артиста: Игумнов выручил тогда около четырехсот рублей. «Когда Сафонов узнал об этом, — признавался впоследствии Игумнов, — он буквально вытаращил глаза и сказал, что это — небывалый случай» (2). Но потом дела пошли хуже. «Через год, — вспоминал Игумнов, — я получил с концерта лишь 150 рублей, а еще через год еле свел концы с концами» (2). И это несмотря на то, что концерты, о кото-

рых говорит Игумнов, с художественной стороны были никак не менее значительными, чем его первый самостоятельный концерт. Достаточно сослаться хотя бы на отзывы прессы. Так, о втором московском концерте Игумнова, состоявшемся ровно через год после первого — 14 ноября 1896 года в Малом зале Благородного собрания, — рецензенты писали:

«Игумнов имеет прекрасные артистические данные и теперь уже в его игре во многом слышится осмысленное музыкальное понимание. Техника у него развита до значительной степени; есть и сила, хотя и не исполинская, разнообразие в тоне, который, не поражая певучестью и свежестью, отличается более чистотой и благородством. Программа концерта не отличалась новизной, но имела большой музыкальный интерес. В состав ее вошли композиции Баха—Таузиха (фуга d-moll), Бетховена (Соната № 22), Глюка, Мендельсона, Шопена, Шумана („Крейслериана“) и Листа. Нужно отдать похвалу г. Игумнову: он добросовестно и толково проштудировал эту разнохарактерную программу и, помимо отличного выполнения технических трудностей ее, сумел в известных ритмах воплотить дух и другие особенности авторов. Прекрасно были исполнены сонаты Бетховена, этюд Шопена и все картины Шумана, очень трудные, ибо требуют особой манеры игры. Г. Игумнов имел в публике очень большой успех; после каждого отделения ему дружно аплодировали. Особенно шумно вызывали его после шумановских композиций» (А. Корещенко) ¹⁶.

«Концерт молодого пианиста г. Игумнова, данный в Малой зале Благородного собрания, прошел для концертанта весьма успешно. В прошлом году мы дали подробную характеристику его игры и скажем теперь, что все прежние его достоинства — первоклассная техника и интеллигентная фразировка — остались при нем. Многие нумера обширной программы были исполнены вполне законченно; так, например, аранжированная Сен-Сансом балетная музыка из оперы „Альцеста“ Глюка, некоторые части из „Крейслерианы“, сонет Листа и исполнявшийся на *bis* ноктюрн Шопена» (Н. Кочетов) ¹⁷.

«Нам он в пьесе Шумана очень понравился: в передаче чувствовалось обдуманность, понимание; певучие места сфразированы прекрасно и бесспорно выиграли от мягкого удара, каким владеет пианист; схвачен был и шумановский юмор. Много технически отличного показано было г. Игумновым в листовском сонете Петрарки. Очень там красиво вышли все легкие пассажи, прекрасно и нежно пела мелодия, передаваемая от одной руки в другую. В E-dur'ном полонезе Листа было немало тоже пово-

дон блеснуть филигранной отделкой воздушно-прозрачных, узорчатых переливов, всегда так г. Игумнову удающихся» (С. Кругликов) ¹⁸.

Правда, наряду с этими похвалами рецензенты высказывали и критические замечания. Отмечалось, что Игумнов, часто и резко выделяя, ради контраста, при повторении музыкальной мысли, отдельные ноты в басу или в средних голосах (в ущерб ясности главной мысли), впадает в вычурность. Указывалось на то, что он излишне часто прибегает к небольшим остановкам (задержкам) на сильном времени такта и на начале фразы (для более рельефного ее выделения) и тем самым опять-таки впадает в вычурность. Наконец, констатировалось, что листовский Полонез требует от пианиста прежде всего колоритных, ярких красок, торжественной пышности настроения, широты исполнения, звуковой мощи, блеска, — а этих качеств как раз не хватает индивидуальности артиста ¹⁹.

В конечном же итоге все рецензенты приходили к одному и тому же выводу: что Игумнов — один из выдающихся молодых виртуозов среди появившихся за последние годы, что ему по заслугам должно быть отведено место среди наиболее выдающихся современных пианистов.

Примерно в таком же духе были выдержаны отзывы о других концертных выступлениях Игумнова, в частности — о выступлении во втором русском симфоническом концерте в Петербурге 17 февраля 1896 года (Соната G-dur Чайковского, Вариации на тему Глинки Лядова — первое исполнение, этюды E-dur и dis-moll op. 8 Скрябина) и в третьем квартетном собрании в Москве 15 января 1898 года (Фортепианный квартет Шумана, на bis Баркарола Шопена, Органная fuga g-moll Баха в собственной обработке и Этюд E-dur op. 8 Скрябина), а также в концерте памяти П. А. Пабста, данном Игумновым совместно с Гржимали и Брандуковым 8 декабря 1897 года (Трио для фортепиано и виолончели Пабста, Органная fuga g-moll Баха в собственной обработке, Фантазия f-moll и Баркарола Шопена, Вариации на тему Глинки Лядова, Allegro appassionato, Этюд E-dur op. 8, четыре прелюдии op. 11 Скрябина, Гавот a-moll и Мазурка G-dur Пабста, Колыбельная Чайковского в обработке Пабста и его же парафраза на темы вальса из оперы «Евгений Онегин»). Последнему концерту Игумнов придавал большое значение. Естественно, ему хотелось, чтобы на концерте присутствовали близкие ему музыканты, особенно Танеев. «Я не дождался Вас вчера днем, — писал он своему учителю 8 декабря 1897 года, — а потому теперь препровождаю Вам билет на мой

сегодняшний концерт и очень прошу Вас быть на нем. В надежде, что Вы исполните мою просьбу, искренне преданный К. Игумнов» (18). Танеев на концерте присутствовал. Были и многие друзья Игумнова, в том числе Буюкли и Гольденвейзер.

Не меньший резонанс имел и сольный концерт Игумнова 17 января 1899 года в Малом зале Московской консерватории. Приведем здесь лишь один отзыв, который представляет еще особый интерес потому, что, по всей вероятности (во всяком случае, так считал сам Игумнов), принадлежит перу А. Б. Гольденвейзера.

«17 января в зале консерватории состоялся концерт пианиста К. Н. Игумнова. Молодой артист исполнил чрезвычайно интересную и разнообразную программу, в которую вошли: Органная fuga g-moll Баха, в переложении концертанта, Соната op. 111 Бетховена, Capriccio op. 5 Мендельсона, Kinderscenen Шумана, ряд мелких вещей и f-moll'ная Баллада Шопена, несколько вещей Аренского и Глазунова и в заключение полонез из „Евгения Онегина“ в блестящем переложении Листа.

Обширная программа дала возможность проявиться всем лучшим свойствам игры этого пианиста. Обладая прекрасною техникой, г. Игумнов никогда не увлекается виртуозностью как целью, а всегда на первый план выдвигает внутреннее содержание исполняемых им произведений. У него очень хороший звук, никогда, даже в самых сильных местах, не становящийся резким. Последнее качество чрезвычайно ценно в том отношении, что служит указанием, что артист не перестает слушать себя даже в моменты наибольшего подъема и увлечения, а этим свойством обладает далеко не всякий исполнитель.

Относительно отдельных номеров программы должно сказать, что особенно совершенно были исполнены: Баллада Шопена, Capriccio Мендельсона, Полонез Листа и сыгранные на bis: Andante из сонаты Шуберта, Баркаролы Шопена и Рубинштейна и I часть a-moll'ной сонаты Моцарта. Несколько менее удовлетворило нас исполнение сонаты Бетховена, на первой части которой особенно отразилось волнение, столь обычное при начальных номерах программы, а также недостаточно тонкою и поэтичной показалась нам передача некоторых из шумановских Kinderscenen — этих неподражаемых образцов музыкальной поэзии.

Собравшаяся не в очень большом количестве публика принимала прекрасного артиста чрезвычайно сочувственно и устроила ему по окончании концерта шумную оvation»²⁰.

Заметно возросло количество благотворительных концертов,

в которых принимал участие Игумнов (чаще всего — в пользу Общества вспомоществования недостаточным ученикам). В этих концертах ему приходилось выступать вместе с видными исполнителями того времени. Так, 30 января 1896 года он выступал вместе с Авьерино (в Иваново-Вознесенске), 1 октября 1896 года — с тем же Авьерино и Максимовым (в Астрахани), 4 ноября 1896 года — с Собиновым и Крейном (в Москве), 7 января 1897 года — снова с Авьерино (в Иваново-Вознесенске).

Особый интерес представляли благотворительные выступления Игумнова в его родном городе Лебедяни в феврале 1897 года. Давно ли играл он здесь совсем еще мальчиком в гимназическом мундире, неопытным, неискушенным в искусстве. Теперь же перед лебедянцами предстал артист, уже владеющий многими средствами пианистического мастерства. «Масленица, — писал в „Тамбовских губернских ведомостях“ один из очевидцев этих выступлений, — прошла у нас не в пример лучше прежних лет. Из всех увеселений, которыми в период масленицы пользовалась лебедянская публика, концерт К. Н. Игумнова, известного пианиста, обращает на себя особенное внимание. Не лишним считаю сообщить о К. Н. Игумнове, что родом он из Лебедяни, бывший воспитанник местной мужской прогимназии. На масленицу он изъявил благосклонное желание дать концерт в доме земства с благотворительной целью. И вот во вторник 18 февраля состоялся этот концерт. Небольшой зал земства не мог поместить всех местных любителей музыки — большинство стояло у дверей.

Великое спасибо К. Н. Игумнову за то, что он не забыл своих лебедянцев и доставил истинное наслаждение местным любителям, на долю которых никогда, быть может, теперь не выпадет подобного рода удовольствие. Мы, с своей стороны, желаем всякого успеха молодому артисту в будущей его деятельности и от души желали бы еще раз услышать чудесные звуки его игры»²¹. В той же рецензии сообщалось, что «в четверг 20 февраля по инициативе В. Ф. Вольского, инспектора местной мужской прогимназии, устроен был в пользу недостаточных учеников прогимназии музыкально-литературный вечер, на котором принял участие и бывший ученик ее, К. Н. Игумнов».

Разумеется, благотворительные концерты отнимали немало времени, особенно в тех случаях, когда были связаны с дальними поездками. Поэтому приходилось — чаще всего с бесконечными извинениями — от некоторых концертов отказываться. «Глубокоуважаемый Вукол Михайлович! — писал он 1 марта 1898 года из Пушкино известному литератору и деятелю Лав-

рову. — Хотя я дал слово ехать в Орел, но все же решаюсь обратиться к Вашему человеколюбию и убедительно просить Вас войти в мое положение. Ведь я положительно мученик благотворительности. Мне предстоит в течение поста четыре концерта, а поездка в Орел отнимет еще двое суток. Между тем для моих собственных занятий остается вообще только четыре дня в неделю, так как я вынужден давать уроки. Я думаю, Вы поймете и поверите мне, если я Вам скажу, что я страшно дорожу каждым лишним днем, проведенным в Пушкино (к тому же у меня спешная работа). Поэтому я страшно прошу Вас об освобождении меня от принятого мною на себя обязательства, за что буду Вам глубоко благодарен» (18).

В 90-е годы Игумнов начал систематически давать частные уроки игры на фортепиано и скоро стал широко известен в Москве как преподаватель. Вряд ли это делалось им тогда из-за любви к педагогике. Уроки были ему нужны для заработка: материальное положение его семьи ухудшалось, и он уже в значительной мере должен был рассчитывать на свои силы. Собственно говоря, он начал преподавать еще в ученические годы. Просили его то одни, то другие знакомые, и он по мягкости душевной не мог отказать. С некоторыми учениками и ученицами у него, впрочем, установились вполне дружеские отношения, и работа с ними даже доставляла ему удовлетворение. Ученики же буквально боготворили его и не раз выражали ему свою признательность и в устной, и в письменной форме. Сохранились письма его первых (или одних из первых) частных учеников — Руженцева, Руженцевой и Секериной. Читая их, приходится лишь поражаться, сколь велик был музыкальный авторитет молодого Игумнова и сколь душевными и простыми были его отношения с учениками. В письмах Руженцева, впоследствии ставшего врачом и сохранившего дружбу с Игумновым на многие годы, затрагивается чрезвычайно широкий круг вопросов — от философских и нравственных до узко научных и музыкальных; перед нами как бы оживает целая полоса в жизни русской интеллигенции. В письмах Руженцевой и Секериной чувствуется неподдельная любовь, глубочайшее доверие и уважение к своему учителю. Вот, например, письмо Н. В. Секериной, написанное летом 1895 года из деревни незадолго до отъезда Игумнова в Берлин; оно примечательно также и тем, что в нем упоминается имя Скрябина, который в ту пору был влюблен в Секерину и переписывался с ней.

«Многоуважаемый Константин Николаевич! — пишет Секерина. — Давно собиралась написать, но боялась надоесть своими

частыми посланиями, да и адреса до 11-го июля не знала. После же 11-го, хотя на станцию и были частые оказии, но не могла найти времени, и не было фантазии... Июль промчался совсем незаметно, несмотря на немалое горе, которое сначала повергло всех в большое уныние... 14-го июля был страшный град, такой, которого не запомнят и старики. При ужасной буре летели градины величиной с куриное яйцо, самые же мелкие — с грецкий орех. Опустошение полнейшее. Цветники, которые были в этом году удивительно удачны, смешаны с грязью, розы изуродованы, 15 фруктовых деревьев сломано, несколько дубов тоже. А в доме какая-то суматоха. Думали, что от нашей хаты ничего не останется. Окна моментально были выбиты, и белые камни с треском стали врываться в комнаты. Оля плакала, выворачивала глаза, думала, что пришел конец миру. Володя кричал, мама суежилась. Горничная, растрепанная и в слезах, с завыванием каталась по полу, прощалась с мужем, сыновьями и жизнью. Я странствовала по комнатам равнодушно, не могла понять, что делается кругом, была в каком-то оцепенении. Когда весь ужас пронесся и мы рискнули выглянуть, то уже все было бело. В некоторых местах град лежал 2 дня... Борис привез свою фотографическую карточку, вышел удачно, поджал губы, как Шопенгауэр, и уж больно длинные отпустил кудри. Макса Нордау бранит во всю. Да и понятно, уж очень он унижает его великого учителя. Для меня же „Вырождение“ — очень умная книга, много мудреных слов, которых не понимаю. Восставать против него дерзаю за одного лишь Вагнера, очень уж досадно, как с музыкой можно связывать дурное. „Комедия чувств“ меня совсем возмутила, не хочу верить, чтобы нечто подобное могло существовать... К стыду своему, до сих пор выучила наизусть только „Саргисе“ Мендельсона да две мазурки Шопена. Это время займусь усиленное, июль у меня подгулял немного, а то другое время еще не так чтобы очень. От Александра Николаевича два месяца почти что ничего не получала, кроме одного злого письма, наконец, вчера получила одну страницу, что в настоящую минуту пребывает в Генуя. До свидания, многоуважаемый Константин Николаевич, не судите строго за болтовню и ошибки, которые уже наверно попадают. Желаю всего лучшего и блестящего окончания конкурса. Преданная Вам Н. Секина» (19).

Игумнов отвечал Секериной уже после окончания конкурса, причем значительную часть письма, зная склонность своего адресата, посвятил описанию своей встречи со Скрябиным в Берлине и его душевному состоянию: «Александра Николаевича я

встретил в Берлине — он что-то обретается совсем в растрепанных чувствах... Он представляет собою человека, у которого нет ничего в будущем, очень мало в настоящем и все в прошлом. Хотя, по его словам, он счастливейший человек в мире, однако это не мешает ему утверждать, что пора ему на покой, что он более всего желает умереть и пр. Все эти разглагольствования не мешают, конечно, ему оставаться таким же милым, как и раньше. В Берлине я его очень огорчил, сказав ему, что он постарел. Не правда ли, как это последовательно со стороны человека, которому земная жизнь наскучила?»²².

Секерина была способной, музыкальной ученицей, в меру прилежной, в меру ленивой, быть может, не очень содержательной, но зато живой и привлекательной. Она свободно держалась, была внимательной, быстро реагировала на сделанные ей указания. Игумнов, пожалуй, уделял ей больше времени, чем другим своим частным ученикам. Он был достаточно хорошо знаком с ее семьей, состоявшей из матери и двух дочерей, нередко запросто бывал у них в доме. Рассказывая как-то о своих занятиях с Секериной, он коснулся и момента своего знакомства с ней и с ее семьей. «Раньше она была ученицей Н. С. Зверева. Но когда Зверев умер, то мать почему-то решила, что дочь ее должна брать уроки у меня. Я был приглашен. И когда пришел к ним в дом, был поначалу страшно смущен: семья воспитанная и немножко светская. Девочка — очень хорошенькая, молоденькая и смешливая. Первое мое посещение было довольно неприятное. Мать мне сказала: „Приходите на урок, пожалуйста, и почувствуйте себя так, как чувствовал себя у нас Зверев: он у нас всегда обедал, и вы будете обедать; для первого раза я сделаю меню точно такое же, какое любил Зверев». А Зверев обожал кислые щи и гречневую кашу. И вот я пришел на урок, пригласили меня за стол, стали есть чин чином, как вдруг горничная — в чепце и в переднике — подносит мне не тарелку, а целый горшок с гречневой кашей: брать нужно самому. Я был настолько неловок, что всю эту кашу моментально опрокинул на пол. Конечно, мадам Секерина и старшая дочь сделали вид, что ничего особенного не случилось. Но моя ученица фыркнула и тем спасла положение: всем стало смешно» (2).

На глазах Игумнова развертывалась первая и, быть может, самая сильная любовь Скрыбина. Она была не раз описана в литературе. Добавим лишь к существующим известным материалам никогда еще не публиковавшееся свидетельство Игумнова, относящееся к 1939 году:

«Скрыбин увлекался моей ученицей по-настоящему. Она пле-

иния эта своей свежестью; кроме того, в ней было что-то поэ-
тичное. Любовь Александровна — тетка Скрябина — недавно
сказала мне: „Саша по-настоящему любил только Наташу, и
больше никого“. Так или иначе, роман Скрябина с Наташей Се-
кериной длился довольно долго, но он не получил никакого за-
вершения. Были враждебные силы, которые разделили их, при-
чем силы эти действовали с двух сторон. Во-первых, сама мать
Секерина не очень благоволила к ухаживанию Скрябина; ей
хотелось иметь для Наташи более светскую и более богатую
партию, а у Скрябина в кармане ничего не было. Вторую силу,
которая действовала гораздо более решительно, составляли
М. П. Беляев, издатель Скрябина, и В. И. Сафонов. Сафонов
был человеком патриархальных устоев и, естественно, хотел,
чтобы Скрябин имел семью патриархальную, такую семью, где
жена была бы настоящей Пенелопой. Он хотел, чтобы жена за-
ботилась о муже, а муж сидел бы и занимался своим делом.
Композитору нужна спокойная жизнь — так рассуждал Сафо-
нов, — а Наташе Секериной нужны наряды: она будет мешать.
Поскольку в семье Секериной отношение к Скрябину было не
всегда ласковое, то он в конце концов от нее отдалился» (2).

Со Скрябиным в ту пору Игумнов продолжал часто встре-
чаться. Дружба, возникшая в ученические годы, крепла. Неза-
долго до конкурса имени А. Г. Рубинштейна вышли из печати
этюды ор. 8 и Первая соната Скрябина. Игумнов часто играл
эти пьесы в домашней обстановке, а некоторые из них с успе-
хом исполнял в концертах. Сохранилась любопытная словесная
зарисовка облика молодого Скрябина, сделанная Игумновым в
1939 году: «Скрябин, — вспоминал Игумнов, — жил в молодости
у бабушки и тетушки Любви Александровны, на Мещанской,
вблизи от водокачки, и вел образ жизни довольно несуразный:
вставал всегда часа в два, затем совершенно неукоснительно
каждый день в 4—5 часов ездил с визитами, посещал знакомых
и т. д.; он вообще был проникнут светскостью и, быть может,
немножко разыгрывал из себя парижанина. Он тогда совсем не
выступал, потому что рука у него продолжала болеть; дома он
тоже играл очень мало — только показывал свои сочинения...
Но и в этих кратковременных домашних показах чувствовалось,
что как музыкант и пианист он обладает исключительными до-
стоинствами. У него был великолепный по мягкости и какому-то
особому *vibrato* звук, легкая подвижность пальцев, на редкость
живая фразировка. Он бесподобно педализировал, и я вполне
солидарен с теми, кто говорил, что на его ноги надо было смот-
реть не меньше, чем на руки...» (2, 7).

Сам Скрябин достаточно высоко оценивал исполнение его произведений Игумновым. Об этом свидетельствует хотя бы то, что для участия в Русском симфоническом концерте, устроенном в Петербурге Беляевым, он предложил вместо своей кандидатуры Игумнова (см., например, письма Скрябина М. П. Беляеву от 20 сентября и 21 октября 1895 года²³). После длительных переговоров Игумнов дал согласие на участие в концерте вместо Скрябина и с успехом играл в Русском симфоническом концерте 17 февраля 1896 года этюды E-dur и dis-moll op. 8. Скрябин отмечал тонкое исполнение Игумновым сочинений и других русских композиторов. Так, в октябре 1895 года он писал А. К. Лядову: «Третьего дня Игумнов премило сыграл две твои прелюдии и одну мазурку...»²⁴.

Игумнов, в свою очередь, повсюду отзывается о произведениях Скрябина с величайшей похвалой, при первой же возможности исполняет их в концертах и вообще относится к нему с трогательной заботливостью. Тревожась за Скрябина, он не раз, особенно во время путешествия Скрябина по Европе, спрашивается о состоянии его здоровья, стремясь выяснить истинное положение дел. Он пишет то родным, то друзьям и знакомым, а то и своим учителям и нетерпеливо ждет ответа. Вот, например, письмо его к Беляеву, относящееся, по-видимому, к лету 1896 года: «Сообщите ради бога, правда ли, что у Скрябина чахотка и что он при смерти, а также, если это, избави боже, правда, то, что за причина привела его в такое состояние. Помимо моего личного глубокого участия, меня понуждает беспокоить Вас еще одно обстоятельство, которое ставит меня прямо в необходимость знать все подробности о Скрябине. Буду страшно благодарен, если Вы мне напишете по следующему адресу: Курско-Харьковская ж. д., станция Полевая Е. В. Б. Наталье Валентиновне Секериной для передачи мне. Затем позвольте пожелать Вам всего лучшего. Готовый к услугам К. Игумнов. Надеюсь, что мои сведения ошибочны» (18).

А вот и одно из полученных им ответных писем, принадлежащее Сафонову:

«Обеспокоенный Вашим письмом, милейший Константин Николаевич, я немедленно телеграфировал отцу Скрябина в Янину, в Турцию, и получил следующий ответ: „Si ras parti Pétersbourg se trouve Dieppe” [„Если не уехал в Петербург, находится в Дьеппе”]. Из этого я заключаю, что слухи, до Вас дошедшие, о состоянии здоровья Александра Николаевича если не совсем ложны, то по меньшей мере весьма преувеличены. Слава богу! Однако ж для окончательного выяснения пишу

в Петербург Беляеву, ибо тот наверное au courant [в курсе] скрибинских дел. Ваш В. Сафонов» (19).

На глазах у Игумнова разворачивался и второй роман Скрябина — с ученицей Шлецера, Верой Ивановной Исакович, очень способной пианисткой, к тому же обладавшей приятной внешностью. Этот роман быстро пришел к завершению, но свадьба произошла без Игумнова, когда он был в Тифлисе.

По-прежнему часто бывает Игумнов у Танеева — то приходит к нему за советом, то с просьбой оказать услугу (достать билеты, ноты и т. п.), а иногда просто навещает его. В свою очередь Танеев всегда зовет Игумнова на музыкальные вечера, которые периодически бывают у него дома. Вот, например, небольшое письмо Танеева Игумнову (от 24 февраля 1897 года) с приглашением на один из таких вечеров: «Многоуважаемый Константин Николаевич, — пишет Танеев. — Завтра (в субботу) ровно в 7 часов вечера у меня соберутся несколько знакомых Вам музыкантов, и мы будем играть „Тристана“. Не приобщитесь ли и Вы к нам. В надежде с Вами увидеться остаюсь преданным Вам С. Танеев» (19). Вечер этот состоялся. На нем присутствовали, помимо Игумнова, Рахманинов, Скрябин, Гольденвейзер, Катуар и еще несколько московских музыкантов; «Тристана» сыграли без каких-либо купюр, и сидевший в углу в качалке с партитурой в руках все более и более мрачневший Рахманинов время от времени изрекал: «Остается еще 1500 страниц»²⁵.

Порой встречался Игумнов с Танеевым и в доме Толстых. Но познакомил его с великим писателем не Танеев, и произошло это знакомство не сразу. Сперва через одного из своих университетских товарищей (скорее всего Маклакова) Игумнов познакомился с дочерью писателя, Татьяной Львовной, а затем и с самим писателем. Стал часто бывать у Толстых в Хамовниках. Тут в двухэтажном деревянном особняке, обшитом фанерой, в так называемом верхнем зале, где Толстые обычно принимали гостей, Игумнов играл Льву Николаевичу. Как это видно из опубликованных в «Литературном наследстве»²⁶ материалов, Толстой очень высоко ценил игру Игумнова, особенно за ее ясность, простоту и поэтичность. В дневнике Лазурского — домашнего учителя у Толстых — можно, например, прочесть следующую запись от 29 декабря 1895 года:

«За чаем говорили о музыкантах: Гофмане, чешском квартете, Игумнове. Чешский квартет, который Лев Николаевич слушал из артистической комнаты Благородного собрания, изъявил желание поиграть у Льва Николаевича. Играли квартет Бетховена (из первых), Шуберта, Гайдна. От всего Лев Николаевич

был в восторге: „Ясно, прозрачно“. Квартет же Танеева, между нами, по его мнению, похож на стихотворение, которое составлено из набора всяких слов без связи, но с соблюдением размера и рифмы. Игру Игумнова он находит безукоризненной. Тот был так любезен, что для него выучил прелюдию F-dur Шопена, бурную, которою его восхищал еще Н. Рубинштейн»²⁷.

Или вот другая запись (от 6 декабря 1899 года), принадлежащая секретарю Толстого — Сергеенко:

«Пришел высокий, тонкий и гибкий, как лоза, Игумнов. Лев Николаевич выразил желание послушать музыку, и Игумнов охотно согласился. Пошли в комнату для гостей. У Игумнова грациозная, поэтическая игра. Особенно хороши у него шопеновские вещи. После игры Лев Николаевич много говорил приятного Игумнову, хваля его игру, и развивал мысль, что в искусстве важно, чтобы не сказать ничего лишнего, а только давать ряд сжатых впечатлений, и тогда сильное место (и в голосе Льва Николаевича дрогнула нотка) даст глубокое впечатление»²⁸.

Об игре Игумнова в доме Толстых свидетельствует и Софья Андреевна Толстая (в письме к Л. Н. Толстому от 14 мая 1897 года): «Сейчас разошлись: Машенька ушла спать, приехавшая Лизанька уехала в Конюшки, и Игумнов, который играл очень много и очень хорошо. Особенно хороша была баркарола Шопена, которую он теперь учит»²⁹.

Любил также Игумнов гулять по небольшому тенистому саду при доме Толстых, а зимой — кататься в этом саду на коньках. Началось все с приглашения Софьи Андреевны: «Пишу вам, — сообщала она Игумнову 19 января 1896 года, — чтобы предложить учиться на коньках у нас в саду. Вчера начал учиться Сергей Иванович Танеев и приходит каждый день для этой цели в наш сад. Вам бы это было очень полезно, и я не сомневаюсь в том, что со временем стало бы очень весело. Сергей Иванович приходит вечером в 8 часов и будет заходить к нам в дом только когда ему захочется. Вы можете поступать так же. Придете ли завтра вечером? Обещаю вам не просить и не ожидать игры от вас — завтра, если придете, будете слушать музыку, и, кажется, хорошую. До свидания. Толстая» (19).

Не раз, начиная с 1896 года, бывал Игумнов и в Ясной Поляне. Именно здесь он впервые познакомился — еще в рукописи — со статьей Толстого «Царство божье внутри нас», произведшей на него, по его собственному признанию, «исключительно сильное впечатление». Здесь же прочел он ряд других статей и брошюр Толстого на религиозные и моральные темы и беседо-

нил по затронутым в них вопросам с автором. Из этого, однако, не следует, что Игумнов в ту пору был близок к толстовскому учению. Несмотря на интерес к моральной доктрине Толстого (во многом родственной нравственным устремлениям Игумнова), к его критике существующего строя, взгляды Толстого в ортодоксальном виде были ему чужды. Особенно неприемлемы были для Игумнова идеи «непротивления», отрицание жизни в угоду своим идеалам, принципиальное вегетарианство, непримиримость в аскетических идеалах. Но зато очень сильным было влияние Толстого по линии художественной. И, вероятно, оно могло быть еще сильнее, если бы застенчивость и робость не помешали Игумнову стать ближе к Толстому: слишком высоким и недостижимым казался молодому музыканту великий писатель. «Трудно было чувствовать себя просто с Толстым, — признавался Игумнов, — во-первых, потому что перед вами был величайший художник, которому все поклонялись, во-вторых, потому что вы чувствовали и знали, что с точки зрения Толстого вся ваша жизнь — сплошное недоразумение, чуть ли не преступление». И еще одно: «В обществе Толстого можно было лишь подчиняться его воле, вкусам, силе его грандиозной личности. В его присутствии вы невольно чувствовали себя маленьким, мелким, морально ничтожным» (7).

Сохранились и воспоминания Игумнова о Толстом, написанные в 1940 году. В них со свойственной ему простотой и прямотой Игумнов рассказывает о своих встречах с великим писателем, о его музыкальных и литературных вкусах, житейских привычках. «Знакомство мое со Львом Николаевичем Толстым и его семьей, — писал Игумнов, — относится к концу 1895 года. Я хорошо помню, с каким волнением принял приглашение Татьяны Львовны Толстой прийти к ним в дом и поиграть на рояле для Льва Николаевича. Перспектива увидеть гениального человека, которому, казалось, была ясна вся подноготная любого его собеседника, приводила меня в большое смущение. Страшила меня и обстановка светского общества, которая мне как провинциалу была совершенно чужда. Однако радушие, с каким я был встречен, и свойственная Льву Николаевичу приветливость меня ободрили, и я почувствовал себя почти совершенно свободно. Говорю „почти“ потому, что и позже никогда не мог забыть расстояние, отделяющее меня от Льва Николаевича.

В это первое мое посещение, впрочем, как и во все другие, я играл великому писателю и встречал очень сочувственное отношение к моей игре. Музыкальные вкусы Льва Толстого довольно известны, и распространяться о них я не буду. В общем

его влекла музыка или простая, веселая, или эмоциональная, берущая за душу. Помню, как раз он при мне упрекал Бетховена в том, что он внес в музыку элементы страдания. Очевидно, Лев Николаевич „проклятые вопросы” не считал областью музыки. Воспринимал он музыку очень непосредственно, и я не раз видел на его глазах слезы во время слушания какого-либо любимого произведения. Посещения мои семьи Толстых были довольно частыми. Летом 1896 года я прожил в Ясной Поляне около десяти дней. Там читал некоторые трактаты Льва Николаевича, не пропущенные в то время в печать. Многое меня глубоко захватило, но все же последователем учения Толстого я не стал.

В эти дни по желанию Льва Николаевича часть вечера посвящалась чтению вслух сочинений Тургенева. На мою долю выпало читать два вечера „Дворянское гнездо”. Лев Николаевич чрезвычайно активно участвовал в этом чтении, не оставляя без осуждения неудачные места и восторгаясь удавшимися. Лев Николаевич всегда требовал от автора правды и осуждал даже мелкие неточности. Он искренне восхищался тем, что ему казалось глубоко правдивым. Я до сих пор живо помню, как он появился из своей рабочей комнаты ранее обычного времени и с увлечением прочитал только что появившийся в печати и очень понравившийся ему рассказ Чехова „Душечка”.

Еще раз я был в Ясной Поляне в 1903 году. До сих пор сожалею, что в последние годы его жизни мне не привелось с ним встретиться»³⁰.

Дружил Игумнов и с детьми Толстого, сперва с Татьяной Львовной, затем с Марией Львовной и Михаилом Львовичем. Сохранилось письмо от 12 июля 1897 года, написанное Игумнову из Ясной Поляны коллективно Померанцевым, соучеником Игумнова по классу композиции у Танеева, и сыном Толстого Михаилом Львовичем:

«Милый друг Костя! и Константин Николаевич (за Мишу Толстого). Глупо поступил (хотя и умно), что не приехал в Ясную. Мы жуируем в полном смысле слова... и не помышляем о дурных сторонах нашей жизни, как-то занятиях. Я ошибся — увертюру написал не в D-dur, как ты будешь писать, а в A-dur. Вышла недурна, но нехорошо для оркестра. Романсы посвятил графине Софии Андреевне и за карточку с надписью переписал один из них Татьяне Львовне. Сергей Иванович завтра уезжает из Ясной, а я послезавтра, так что корреспонденцию адресуй на Озеры Московской губернии. Буду писать фортепианные пьесы, и если напишу, буду просить тебя мне их играть. Играем в тен-

нис до упаду, и я еще не играл здесь ни одного часа серьезно на фортепиано. Приготавливаемый с С[ергеем] И[вановичем] квартет для печати (я — 4-ручное переложение) завтра отправим. Как-нибудь сыграем с тобой. Надеюсь, С[ергей] И[ванович] исполнит мои романсы в одну из суббот. В Москве думаю быть около 15 сентября. Буду с прежним рвением заниматься фортепиано и надеюсь сделать успехи. Как видишь, я хвастун изрядный? Рекомендую тебе влюбиться скорей, чтобы писать романсы и посвящать их, подобно мне, хорошеньким девочкам. Передаю перо и место для писания Мише Толстому, который наперекор всем стихиям очень похудел, благодаря болезни п...у, иначе — дизентерии.

Я, слава богу, здоров, чего и Вам желаю, за сим Вам кланяются Мама, Папа, Таня, Саша, Митя Дьяков, Сергей Иванович и прочая, и прочая, и прочая. Приказываю Вам прибыть сюда сию же минуту, а за сим прощайте.

(Беру перо у руки,
Пишу письмо от скуки!)
Любящий Вас М. Толстой.
Все писал Юрий Помер[анцев]» (19).

Но больше, чем с другими членами семьи Толстого, Игумнов дружил с Марией Львовной. С ней он часто проводил время в беседах; это она давала ему читать рукописи отца, и это она принимала участие в его жизненных делах. «Она, — вспоминал с необыкновенной теплотой Игумнов, — была очень милая, отзывчивая, добрая. И если бы она не умерла столь рано, то, вероятно, я продолжал бы бывать у Толстых и после 1903 года, когда состоялся мой последний визит в Ясную Поляну» (7).

По-прежнему привлекал внимание Игумнова театр. В нем видел он как бы сгусток жизни, находил отклик на свои переживания. Но далеко не всё нравилось ему. Одни спектакли принимались им восторженно, другие — сдержанно, третьи вызывали в нем лишь скуку и раздражение. Более всего в те годы он любил Малый театр, многие стороны искусства которого были близки его художественным вкусам. Ему нравились сценическая приподнятость, стремление к красоте дикции и к красоте жестов, во всяком случае, в этом он не видел ничего преувеличенного и надуманного. Привлекали его к Малому театру и артисты. Здесь играла Ермолова, а Игумнов ни одного артиста не почитал так высоко, как ее. Она поистине была для него символом артистического величия, вдохновения, простоты и скромности. Ее огромное трагическое дарование заставляло забывать все на свете. В каждой новой роли, в которой ее видел Игумнов,

она давала нечто неповторимое, чистое, возвышенное; во всем она была правдива, естественна; никогда фальшь и неискренность не омрачали ее игру.

Любил смотреть Игумнов на сцене Прова Садовского, особенно в пьесах Островского. К тому же с Садовским он в ту пору дружил и часто проводил с ним время. Здесь были и душевные беседы, и совместные прогулки, и незабываемо веселые вечера после спектаклей и концертов. Вот характерная записка (от 26 января 1896 года), посланная Провом Садовским Игумнову: «Друже Костя! Страшная просьба. Когда кончится спектакль, то зайди ко мне за кулисы в уборную. Если ты один кавалер, то как-нибудь усади дам в экипаж и поспеши к другу. Пр[ов] Садовский. *P. S.* Ответь!» (19). И не менее характерная дарственная надпись на обороте фотографии, подаренной Игумнову: «Милому Константину на память от Прова. *P. S.* Никогда не завтракай у Кюба и не ужинай в Эрмитаже. Друг по несчастьям Пр[ов] Садовский. 22 февраля 1896 года. Москва» (19).

Сохранился романс, сочиненный в конце 90-х годов Игумновым на слова Садовского. Он озаглавлен: «Если б песни мои» — и представляет собой светлое по настроению произведение в излюбленном Игумновым трехдольном размере с весьма развернутой фортепианной партией; музыка его непритязательна, искренна, сердечна и почти полностью выдержана в присущем Игумнову лирическом строе.

Шло своей чередой посещение концертов. В середине 90-х годов Игумнов впервые слушал Никиша, который оставил «незабываемое впечатление, особенно от Пятой симфонии Бетховена и Увертюры к опере „Тангейзер“ Вагнера» (7). Тогда же он слушал (вторично) Бузони, игравшего свое переложение для фортепиано с оркестром «Испанской рапсодии» Листа, и чешский квартет из Праги в составе К. Гофмана, И. Сука, О. Недбала и Г. Вигана — тот самый, который столь высоко оценил Толстой. Несколько позже он слушал И. Гофмана (игравшего Рондо a-moll Моцарта, этюды, мазурки, Полонез As-dur и Сонату b-moll Шопена, Баркаролу g-moll Рубинштейна, Сонату fis-moll Шумана, «Испанскую рапсодию» и «Хоровод гномов» Листа, Увертюру к опере «Тангейзер» Вагнера — Листа), С. Менгера (Концертная фантазия G-dur Чайковского), Ф. Лямонда (Концерт № 1 b-moll Чайковского и Вариации на тему Паганини Брамса), С. Танеева (игравшего впервые Концерт № 3 Es-dur Чайковского), Т. Карреньо (Концерт № 5 Es-dur Бетховена и Фантазия на венгерские народные темы Листа) и других пианистов. И снова слушал Никиша, причем и в Москве (испол-

нялась Шестая симфония Чайковского) и в Петербурге, куда специально ездил, по совету Танеева, вместе с Гольденвейзером, Померанцевым и самим Танеевым (7) ³¹.

В мае 1897 года после продолжительной болезни умер Пабст. Не будучи особенно близким Игумнову по художественным устремлениям, Пабст как человек всегда вызывал в нем глубокое уважение. Больше того: он любил его, как любят близких людей, и смерть его была для Игумнова нелегким переживанием. Не случайно, что именно к нему в минуты глубокой скорби обращалась вдова Пабста, с ним обсуждала планы возможных изданий оставшихся после смерти Пабста сочинений, его просила о подготовке концерта в память Пабста. «Многоуважаемый Константин Николаевич, — писала она Игумнову из Москвы 12 июля 1897 года в ответ на его письмо с выражением соболезнования. — Милое письмо Ваше я получила еще в июне, и извиняюсь перед Вами, что до сих пор не отвечала... Говорят, „время“ — это целительница всякой скорби, а мне кажется, наоборот. С каждым днем мне становится грустнее и тяжелее, и я не могу привыкнуть к мысли, что осталась одинокая на свете, что это навеки и что никогда, никогда больше не увижу милое, доброе лицо, добрейшие глаза моего незабвенного мужа!.. Я надеюсь, Константин Николаевич, — пишет она в том же письме, — что Вы в будущую зиму сыграете кое-что из произведений Вашего покойного профессора, чтобы имя его не было так скоро позабыто и чтобы он не сошел с афиш! Чем же иначе почтить его память. Я сама стала усердно заниматься, играю пока Наппо и этюды Clementi, притом начинаю учить его Трио; Сафонов выразил желание, чтобы я его раз сыграла у него в квартире с Гржимали и фон Гленом. У Юргенсона выйдет еще его переложение арии Лотти „Pur dicexi“ и романс „День ли царит“ для пения, потом еще „Études symphoniques“ с его аппликатурой и заметками. Его парафразу на „Meistersinger“ я послала за границу и надеюсь, что Schott в Майнце издаст ее. Это весьма изящная вещь... Также хочу просить Сергея Ивановича окончить увертюру к „Волшебной флейте“, которую Павел Августович сам не закончил и которую он считал весьма полезной пьесой для учеников ³². Хоры пошлю и в Московскую и в Петербургскую „Liederkarol“, чтобы их пели. Есть еще немецкие романсы, которые попрошу петь Барцала, потом разошлю разные парафразы и маленькие пьесы Зауэру, Ламонду, Альберу и Грюнфельду. Зилоти имеет уже все сочинения моего мужа, — и попрошу их, чтобы они их играли. Вот только что я могу делать... Останетесь ли Вы долго в деревне? Весьма похвально, что много

занимаетесь, продолжайте только, — я все мечтаю о том, чтобы Вы стали первоклассным пианистом-виртуозом и завоевали бы себе славу и за границей... Буюкли уехал тоже куда-то в деревню, но вернется к августу... Гольденвейзер играл раз в Сокольниках, и, кажется, с успехом, но он у меня не был, я встречала его на улице, он пополнил. Вам, милейший Константин Николаевич, желаю всего, всего лучшего, не забывайте меня, напишите мне опять, а когда приедете в Москву, то навестите меня... Всегда буду считать Вас другом и любимым учеником моего дорогого Павла Августовича]. До свидания! Напишите! Александра Пабст» (19).

Игумнов сразу же откликнулся на письмо вдовы Пабста и сообщил ей о своем намерении сыграть в ближайшем своем концерте ряд сольных сочинений Пабста, а также его Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. В ответ было получено письмо (от 6 августа 1897 года), полное теплых слов и выражений благодарности, перемежающихся с дружескими советами (19).

Свой долг перед покойным учителем Игумнов выполнил. Он дал в Москве концерт, посвященный памяти Пабста, и помог его вдове, которая стала со временем испытывать материальные затруднения.

Весной 1898 года Игумнов получил предложение поехать в Тифлис преподавателем Тифлисского училища РМО. Начались колебания, сомнения. Не хотелось расставаться с Москвой... Здесь уже было признание, были связи, ученики, друзья... Не зная, как поступить, Игумнов пошел к Сафонову. Тот сказал: «Непременно поезжайте; я считаю, что необходимо на некоторое время поехать в провинцию, поработать там. Это — свежее дело: там вы будете, по крайней мере, нужны, там вы будете много играть и вырастаете как пианист. Смотрите на провинцию, как на подготовительную ступень к Москве. Там вы должны воспитаться, приобрести опыт, а затем уже приехать работать сюда в консерваторию» (2). Игумнов послушался, хотя раздавались голоса, и достаточно веские, которые не советовали ему этого делать. После недолгих сборов он уехал в Тифлис. Накануне отъезда пришло из Ялты напутственное письмо от вдовы Пабста: «Здесь я встречалась с Кленовским; он мне говорил, что Вы окончательно приняли место в Тифлисе. Я могу Вас только поздравить с этим решением — Вы будете играть в 2-х симфонических и в 2-х квартетных собраниях и, как я поняла, в непродолжительное время получите звание профессора, а концерттировать в других местах Вы сможете всегда, взяв отпуск. Сергей Иванович весьма не одобряет, что Вы поедете в Тифлис. Я его встре-

тила перед моим отъездом из Москвы у Бартельса в булочной на Кузнецком, где он себе заказал сразу две порции мороженого. Но мне кажется его точка зрения в этом случае неправильной. Итак, я Вас сердечно поздравляю с новой должностью и желаю Вам всякого успеха, благополучия...» (19)³³.

И действительно, вскоре после приезда в Тифлис Игумнов приобрел там завидную популярность. Уже первое выступление его в симфоническом собрании 19 ноября 1898 года (в Тифлисском казенном театре) под управлением директора музыкального училища Кленовского получило широкий резонанс. Две тифлисские газеты почти одновременно откликнулись на его выступление. Рецензент газеты «Кавказ», скрывавшийся под псевдонимом Tromba, писал:

«Солистом выступил пианист г. Игумнов, приглашенный в состав преподавателей по классу фортепиано в музыкальное училище. Артист исполнил F-dur'ный концерт с оркестром Рубинштейна. Г-н Игумнов принадлежит к типу пианистов, действующих на публику поэтичностью передачи; слушая такого виртуоза, не разбираешь его технику или тон, не поражаешься какими-нибудь эффектами или музыкальными фокусами — наоборот: все эти частности исчезают в общем настроении, которое охватывает слушателя. Г. Игумнов имел шумный успех и сверх программы исполнил два номера»³⁴.

В «Новом обозрении» П. М. Долуханов писал в том же тоне (рецензия под псевдонимом D-moll): «Шумный успех выпал на долю г. Игумнова, выступившего с F-dur'ным концертом Рубинштейна. У молодого пианиста много ценных качеств: безукоризненная ровная техника, приятный, довольно полный тон, интересная, порой своеобразная фразировка, и сила удара если и не выдающаяся, то во всяком случае вполне достаточная для законченного артистического исполнения.

По требованию многочисленной публики г. Игумнов сыграл на bis E-dur'ный ноктюрн Шопена и вальс Шуберта—Листа»³⁵.

Те же газеты откликнулись и на состоявшийся 14 февраля 1899 года первый сольный концерт Игумнова. Концерт, вопреки сложившейся традиции, имел три отделения. Первое было посвящено классикам — Баху (Органная прелюдия и fuga g-moll в обработке Игумнова), Моцарту (Соната a-moll) и Глюку (ария из «Альцесты» в обработке Сен-Санса); второе — Мендельсону, Шуберту и Шопену; третье — русским композиторам.

«Несмотря на свою кратковременную деятельность, — писал рецензент газеты „Кавказ“, — г. Игумнов уже успел приобрести прочные симпатии тифлисцев как талантливый пианист. Под-

тверждением этому может служить то, что громадный зал „Тифлисского собрания“, где он давал концерты, был битком набит публикой, шумно принимавшей концертанта...

Г. Игумнов не поражает виртуозными фокусами, да и не гонится за ними. На первом плане у него прочувствованность и задушевность исполнения. Самый тон его не блещет силой, но замечательно певуч и приятен и яснее всего доказывает, что обладатель его — перворазрядный пианист-лирик... Первым номером стояла органная fuga Баха, отлично переложенная (самим концертантом) и исполненная. Уменьше выделять каждый голос в таком полифоническом сочинении поразительно у г. Игумнова... Второе отделение было сплошным триумфом г. Игумнова: Мендельсон, Шуберт—Таузиг и Шопен были переданы с редким пониманием и увлечением. В особенности Шопен — конек талантливому пианисту, — им он гипнотизирует публику. В последнем отделении выделялись „Сапфическая строфа“ Аренского, оригинальное произведение, полное простоты и прелести, и баркарола a-moll Рубинштейна. В общем концерт оставил прекрасное впечатление»³⁶.

Рецензент «Нового обозрения» также отмечал, что «исполнением разнообразной программы г. Игумнов лишний раз оправдал сочувственные отзывы, которые помещались нами и раньше о его игре», что «благородство вкуса в фразировке, красивое туше, умелая педализация, приятный — хотя не глубокий тон, — его главные достоинства», что «техника у него хорошо развита, а сила, правда, не очень большая, но достаточная для передачи всевозможных оттенков в исполняемой пьесе». Единственное его отступление от высказываний своего коллеги заключалось в замечании, что «вредит г. Игумнову иногда нервность, что, конечно, явление преходящее»³⁷.

Характерная деталь, свидетельствующая об определенных предпочтениях тифлисской (а возможно, что и не только тифлисской) публики того времени: Игумнова критиковали (!) за включение в программу сонаты Моцарта. Да, как это ни странно, именно за Моцарта! Рецензент «Кавказа», например, заявил: «Программа была составлена разнообразная и интересная, и единственно, к чему можно в ней придаться, это к сонате Моцарта: нет сомнения, программа только выиграла бы, если бы вместо нее концертант исполнил какую-либо из сонат Бетховена. Моцарт — гений в области оперной композиции, и его оперы до сих пор служат лучшими украшениями оперной литературы, но фортепианные сонаты Моцарта — *tranchons le mot* — устарели и мало удовлетворяют современного слушателя». Рецензент «Но-

ного обозрения» был более краток, но не менее категоричен в своем утверждении, что Соната а-moll Моцарта «представляет мало интереса для современного слушателя».

Незадолго до своего сольного концерта Игумнов 6 февраля 1899 года играл в Тифлисе Сонату с-moll op. 111 Бетховена в квартетном собрании музыкального общества, которое, как писала пресса, «благодаря участию молодого пианиста Игумнова, зарекомендовавшего себя с хорошей стороны в одном из симфонических собраний», «отличалось необычным многолюдством». После концерта рецензент «Нового обозрения» отмечал, что «соната Бетховена была исполнена в общем талантливо, в выдержанном стиле, с большой простотой фразировки, с обдуманной деталями (с некоторыми из них в 1-й части позволительно, однако, не согласиться), а вторая часть сонаты сыграна была прямо-таки безукоризненно»³⁸. О том же писал рецензент «Кавказа»³⁹.

Выступал Игумнов в Тифлисе и в квартетном собрании 3 апреля 1899 года, но на этот раз в качестве ансамблиста: вместе со скрипачом Вильшау он исполнил Сонату для фортепиано и скрипки G-dur op. 96 Бетховена. Для Тифлиса это была почти новинка, к тому же нелегкая для восприятия. И тем не менее слушатели подчеркивали редкие качества исполнения Игумнова и Вильшау: «Оно отличалось, — свидетельствовал один из них, — таким прекрасным ансамблем, такой артистической законченностью, что вызвало чуть ли не единодушные желания послушать их еще раз, так что они принуждены были сыграть сверх программы еще одну часть из сонаты Грига» (21).

В рецензии, появившейся в газете «Тифлисский листок», быть может, впервые была верно подмечена одна из важнейших черт ансамблевого искусства Игумнова, которая впоследствии принесла ему заслуженную славу первоклассного ансамблиста: умение быть выразительным и художественно значительным, не порабощая и не заглушая своего партнера. «В частности, относительно исполнения, — писал рецензент, — не могу не отметить редкого художественного такта г. Игумнова, видимо, старающегося соразмерять в камерной музыке степень звучности своей игры на фортепиано с характером звучности инструмента своего партнера: ведь громовыми звуками фортепиано не трудно заглушить скрипку, — и многие пианисты часто забывают об этом. Но г. Игумнов все время держался той середины, какая именно необходима для полного ансамбля в дуэте для инструментов, столь неравных по своим звуковым средствам, как скрипка и рояль. Это, повторяю, такое качество, о котором следовало бы почаще

вспоминать многим исполнителям фортепианных партий в камерной музыке»⁴⁰.

Интенсивная концертная деятельность Игумнова в Тифлисе и не менее интенсивная педагогическая работа, которую ему пришлось вести в Тифлисском музыкальном училище с самого начала учебного года, не помешали поездкам в другие города России. Так, в конце ноября 1898 года мы видим его концертирующим в Батуме, в январе 1899 года он уже играет в Иваново-Вознесенске (благотворительный концерт), в Москве (сольный концерт в Малом зале консерватории). Его энергии как будто нет предела. Тифлиscopy его боготворят; редкий концерт проходит без оваций, цветов и лавровых венков; появляются новые друзья, возникают новые привязанности...

Но в Тифлисе Игумнов все же прожил недолго: всего лишь год. Он полюбил город и его жителей. Но год этот оказался для него тяжелым: умер отец, мать осталась без всяких средств. Пришлось снова думать, где лучше жить и работать. Судьба была благосклонна к нему. Неожиданно из состава профессоров Московской консерватории выбыл Кваст, собирався уходить Савельников. Танеев, который уже не раз говорил в частных беседах об Игумнове как о возможном кандидате в профессора Московской консерватории, снова поставил вопрос о нем — и на этот раз в достаточно серьезной форме — на заседании Совета консерватории. В мае 1899 года Игумнов получил от него письмо следующего содержания:

«Многоуважаемый Константин Николаевич, сообщите мне, на каких условиях Вы находитесь на службе в Тифлисском отделении, имеете ли Вы контракт или нет. На одном из заседаний нашего Совета я завел о Вас речь как о желательном кандидате в профессора Московской консерватории. Хотя я почти уверен, что мое заявление останется без последствия, ибо по нашим правилам Совет только высказывает свое мнение относительно кандидатов, представляемых директором, а я не имею оснований думать, что В[асилий] И[льич] Вас предложит в кандидаты, тем не менее мне на всякий случай нужно иметь те сведения, о сообщении которых я Вас прошу.

Поводом к моему заявлению послужило то обстоятельство, что на одном из заседаний прошлой весной В[асилий] И[льич] выражал в Совете сожаление, что Вы приняли место в Тифлисе, так как, по его мнению, Вы должны были бы быть представлены в кандидаты, а так как Ваш отъезд уже состоялся, то он и предложил Скрябина.

Ответ прошу Вас сообщить по адресу (простым письмом):

Врянско-Литовская дорога, станция Навля, сельцо Селище, Мисловым.

Остаюсь искренне Вам преданным С. Танеев» (19).

Письмо само по себе не нуждается в комментариях. С интересующей нас точки зрения следует, однако, обратить особое внимание на ту часть письма, где говорится о позиции Сафонова. Здесь явно сквозит недоверие Танеева к Сафонову и содержится намек на его неискреннее поведение (Сафонов якобы сожалел, что Игумнов подписал контракт с Тифлисским отделением РМО, хотя сам же советовал ему решиться на этот шаг). Лично от Игумнова, конечно, хорошо знавшего содержание письма Танеева, нам никогда не приходилось этого слышать; нигде ничего подобного он не говорил. И можно было бы считать слова Танеева «я не имею оснований думать, что Василий Ильич Вас предложит в кандидаты» случайной обмолвкой. Но недавно обнаруженное нами письмо друга молодости Игумнова, доктора Веснина, заставляет все же отнестись к словам Танеева с полным вниманием и доверием. Вот что писал Веснин Игумнову, информируя последнего о положении дел в Московской консерватории:

«Любезнейший композитор! Не знаю, получил ли ты мое ремingtonное письмо, в котором я, между прочим, писал тебе, что собираюсь зайти к Сергею Михайловичу (Ремезову, преподавателю Московской консерватории. — Я. М.). На днях, в последнее воскресенье, я выполнил свое намерение и узнал несколько новостей, касавшихся тебя, с которыми и спешу с тобой поделиться. Ты, вероятно, знаешь, что ушел Кваст и что теперь его класс, можно сказать, без преподавателя; кроме того, [неразборчиво] еще существует необходимость в преподавателе, и вот оппозиция Сафонову в лице Сергея Ивановича Танеева и Сергея Михайловича Ремезова весьма желала бы тебя пристроить к Московской консерватории. Оказывается, еще осенью, когда зашел вопрос о необходимости иметь новых лиц в консерватории, Сафонов, при обсуждении вопроса о приглашении новых профессоров, сказал будто бы такую фразу (впрочем, может быть, ты это знаешь, ибо это относится к сравнительно давно прошедшему времени): имеется еще прекрасный пианист г. Игумнов, но, к сожалению, он уже связан контрактом в Тифлисе, почему не может быть и приглашен. Каково ехидство! Весной советует тебе уехать, чтобы через несколько месяцев говорить таким образом: вероятно же, он знал ведь, что вакансии будут осенью! Теперь недели две или полторы тому назад на Художественном совете Танеев поднял вопрос о тебе, заявив, что присоеди-

няется к вышеупомянутому мнению г. директора по поводу тебя, вследствие чего и желал бы видеть тебя в числе преподавателей Московской консерватории, на что Сафонов, заметив, что он всегда был высокого мнения о тебе как пианисте... не предлагал тебя в преподаватели (или профессора — не знаю точно, о чем именно шла речь). Танеев просил свои слова занести в протокол.

Сергей Михайлович говорит, что тебе следовало бы написать письмо Сафонову, где изложить свое желание поступить в число преподавателей Московской консерватории, ввиду того что теперь, кажется, налицо вакансия, и как-либо поставить в известность об этом письме оппозицию, хотя бы спрося у Сергея Михайловича косвенно, не имеется ли каких-либо сведений по поводу твоего письма, с которым ты обращался к Сафонову о приглашении тебя преподавателем. Тогда, говорит Сергей Михайлович, Сафонов не мог бы, если бы зашла речь о тебе, отговариваться по-прежнему тем, что ему ничего не известно о твоём желании перейти в Москву. Правда, Сергей Михайлович не знал, что ты связан контрактом и на будущий год, но он говорит, что в крайнем бы случае его можно было нарушить, так как, вероятно, неустойка не особенно большая, которую легко можно было бы пополнить. Вот сообщаю тебе **вкратце сообщение** Сергея Михайловича. Он предполагает, что относительно тебя Сафонов, вероятно, хочет выиграть время и провести сначала своих «питомцев» — Кенемана и других. Совет по поводу письма, я не знаю, исходит ли лично от Сергея Михайловича, или этот вопрос обдумывал также и Танеев; мне об этом неловко было спрашивать Сергея Михайловича. — Танеев, говорит Сергей Михайлович, теперь сражается довольно энергично с Сафоновым, оставаясь при особом мнении или даже раздавая какие-то особые печатные заявления членам Совета.

Интересно, что тебе писал Сафонов? Ты как-то, правда, очень давно, писал нам, что Сафонов тебе прислал очень любезное письмо? Вот хорошо было бы, если бы тебе удалось перейти в Москву! Конечно, здесь идет, должно быть, война не на жизнь, а на смерть, но Сергей Михайлович говорит, что ты весьма смог бы и даже должен был бы держаться в стороне и знать только свой класс. Вот, душа моя, тебе наиболее свежие новости. Если тебе не лень и ты колеблешься действовать по указанному совету, напиши еще Сергею Михайловичу» (19).

Факты, сообщенные в письме Веснина, подтверждаются и сохранившимися протоколами заседаний Художественного совета консерватории. Вот, например, запись от 23 апреля 1899 года:

«По этому поводу (освобождение места профессора в связи с уходом из консерватории Кваста. — Я. М.) С. И. Танеев попросил внести в протокол следующее: „На одном из прошлых заседаний Василий Ильич, говоря о предстоящем приглашении Скрябина, указал в то же время на Игумнова, как тоже очень достойного кандидата в профессора фортепианной игры, и выразил сожаление, что Игумнов принял уже место в Тифлисе. С тех пор Игумнов дал в Москве концерт и превосходным исполнением разнообразной программы еще раз подтвердил благоприятное мнение, высказанное о нем Василием Ильичом. Вместе с тем я знаю от самого Игумнова, что он с радостью бы переехал в Москву. Ввиду этого я нахожу желательным, чтобы Игумнов, о котором Василий Ильич уже высказал свое мнение, был предложен в число кандидатов, так как я имею в виду присоединиться к мнению Василия Ильича”. На это В. И. Сафонов заметил, что в настоящее время не считает возможным вступать в какие-либо переговоры с Игумновым, ибо нельзя оставлять в конце года без преподавателя отделение Имп. Р. М. Общества» (22).

Мы не знаем, что происходило в душе Сафонова. Почувствовал ли он, что ему, при наличии столь сильной оппозиции, какую в ту пору представлял собой Танеев и его окружение, не удастся провести своих «питомцев» раньше Игумнова? Или же верх взяла его художественная совесть и он сам, независимо от привходящих обстоятельств, твердо решил вопрос в пользу Игумнова? Как бы то ни было, но позиция его в конце концов изменилась. Он срочной телеграммой вызвал Игумнова к себе, в Москву, и предложил ему занять место профессора консерватории. Конечно, Игумнов с радостью согласился. Контракт с Тифлисским отделением был расторгнут, неустойка уплачена, и в Тифлис вместо Игумнова был послан Левин. Вот как сам Игумнов описывает этот поворотный момент в своей жизни: «На другой день после официального получения приглашения я пришел к Сафонову подписать контракт, расписался и хотел уже поставить дату, но Сафонов вдруг сказал: „Не торопитесь, вы подумали, какое число писать? Напишите любое, только не сегодняшнее” (это происходило 13 июня 1899 года). Хотя я и не был суеверен, но подписал контракт вчерашним числом (12 июня), потом меня формально пробаллотировали в Совете, и я стал профессором Московской консерватории» (2).

В отчете Московского отделения РМО за 1898/99 год это событие кратко зафиксировано следующим образом: «Из состава профессоров выбыл профессор по классу фортепиано Джемс

К в а с т. Вновь приглашены профессорами: по классу фортепиано — свободный художник К. Н. Игумнов и Пауль Литта и по классу пения — Умберто Мазетти»⁴¹.

Игумнову было в ту пору всего двадцать шесть лет. Сама жизнь подсказала ему, кем он будет в дальнейшем и какое положение займет в музыкальном мире. Безусловно, обстоятельства ему благоприятствовали. Его первые самостоятельные шаги в Москве не были особенно трудны. Его учение в консерватории проходило без больших осложнений. Он не подвергался суровым жизненным испытаниям, столь частым в начале карьеры, и не вел, подобно другим, жестокой борьбы с враждебными внешними силами. И можно сказать, что период первых артистических исканий, стремление к восполнению того, чего не могло дать школьное образование, период сравнительно небольшой, но насыщенный впечатлениями и событиями, закончился более чем благополучно для молодого художника. Так случилось, что уже к началу века он вышел на прямую широкую дорогу. Многие ему еще, конечно, предстояло сделать; много неожиданностей подстерегало впереди. Начинались годы трудной, но плодотворной работы над собой и вместе с тем работы для других. На смену «мирной патриархальной жизни» конца XIX столетия (так сам Игумнов характеризовал отрезок своего жизненного пути от рождения до получения профессуры в консерватории) пришел новый век с его гигантскими социальными потрясениями, так или иначе сказавшимися на деятельности каждого крупного художника⁴².

Глава четвертая

НА ПУТИ К МАСТЕРСТВУ

Начало века Игумнов встретил вполне зрелым, хотя и далеко не во всем уверенным, двадцатисемилетним музыкантом. Он добился уже известного признания. Имя его стало постоянно появляться на концертных афишах Москвы. Вот уже год, как он профессор консерватории, где получил сразу довольно большой

класс учеников. Трезво и беспрекословно принимает он реальность сложившейся в консерватории обстановки. Никаких сомнений в правильности избранного им пути. Никакого желания так или иначе противопоставить свои индивидуальные стремления традициям, поддерживаемым властной рукой Сафонова. Напротив, он полон решимости добиться своего в рамках установившихся порядков.

Характер жизни у него, разумеется, существенно меняется. Работать приходится больше, чем до сих пор. Четыре-пять часов уходят на домашние занятия, включавшие в себя не только работу над новым репертуаром и техникой, но и непосредственную подготовку к концертам, столько же — на занятия с учениками в консерватории (среди которых Н. Сатина-Рахманинова, Н. Егорова, Н. Брюсова, Ф. Оцеп, Е. Гордзялковская, Я. Вейнберг, М. Карпенко-Логвинова и другие), и еще несколько часов на разные дела. Но это не все. Вечерами он нередко садится за стол и читает, изучая древнюю историю и литературу. Особенно привлекают его Ассирия, Вавилон, Древний Египет — интерес к этим странам зародился у него еще в университетские годы, и он не хочет сразу совсем порвать с прошлым.

Вскоре после возвращения в Москву осуществляется давнее желание Игумнова. В очередном симфоническом собрании РМО 16 марта 1900 года он исполняет с оркестром под управлением Сафонова Концерт b-moll Чайковского. Это было его первое выступление в симфонических концертах подобного ранга. Оно привлекло много слушателей и вызвало широкий резонанс. Лучшие московские критики, в том числе Энгель, Кашкин и Розенов, откликнулись на это событие и весьма сочувственно отнеслись к молодому артисту. Надо сказать, что трактовка Игумновым концерта значительно отличалась от привычной трактовки, освященной именами Николая Рубинштейна и пианистов листовской школы. Игумнов интерпретировал концерт скорее в лирическом, чем монументально-драматическом плане. Убежденный в том, что в концерте Чайковского воплощена сама «лирика жизни», он играл его с редким вдохновением, в присущей ему простой, мягкой манере, лишенной всякого налета виртуозничества, эстетства и жеманности. Все это было подмечено критиками. Но вместе с тем они обратили внимание и на нехватку у пианиста силы, технической устойчивости, эмоциональной яркости. Вот что, например, писал в газете «Курьер» от 17 марта 1900 года Энгель, сравнивая игру Игумнова с игрой Терезы Карреньо:

«Солист концерта, пианист г. Игумнов, бывший ученик Московской консерватории по классу г. Пабста, а с нынешнего года

ее профессор, выступил с чудным b-moll'ным концертом Чайковского, о котором мне приходилось уже говорить по поводу исполнения его Терезой Карреньо. Кстати сказать, те качества, которых не хватало известной пианистке, изобилуют у г. Игумнова, и наоборот. У него очень мягкий, нежный удар: места характера мечтательного, задумчивого (например, начало 2-й части) он передает удивительно поэтически и изящно; прекрасно удастся ему также так называемая „бисерная" игра. Чего маловато у г. Игумнова, так это блеска, силы, виртуозной отваги, что особенно заметно было в финале, требующего именно этих качеств. И если от исполнения артиста хотелось бы иногда более яркого проявления художественной индивидуальности, то в общем оно отличается все-таки тонкой отделкой, осмысленностью, музыкальной интеллигентностью. Публика принимала г. Игумнова очень хорошо и заставила его сыграть две пьесы сверх программы, из которых особенно удалась ему вторая („*Au bord d'une source*" [„У родника"] Листа)»¹.

Не менее благоприятным был и отзыв Кашкина, хорошо знавшего самого Чайковского и первых исполнителей его концерта — Бюлова, Танеева и Николая Рубинштейна: «Один из новых профессоров Московской консерватории, — писал Кашкин, — впрочем, хорошо известный в Москве К. Н. Игумнов, выступил с Концертом b-moll Чайковского. Этому произведению теперь минуло 25-летие, ибо, если не ошибаемся, оно было написано в 1875 году. В первый раз оно было исполнено в Америке, в Бостоне, покойным Гансом фон Бюловом, а в Москве — С. И. Танеевым. Исполнение г. Игумнова нам очень понравилось; в нем слышался изящный и умный музыкант, не заботящийся о внешнем эффекте, который приходит сам собою, вытекающая из роскоши композиции, задуманной на игру Н. Г. Рубинштейна. Пианист имел очень большой и заслуженный успех; он играл еще два раза на bis»².

Более критически был настроен по отношению к исполнению Игумнова Розенов, но и он отмечал «симпатичное, тепло настраивающее впечатление» от игры Игумнова и его «серьезный, вдумчиво-музыкальный подход» к исполняемому произведению. «Можно только пожелать талантливому артисту, — писал Розенов, — почаще выступать, так как он, по-видимому, еще не вполне свыкся с „эстрадным чувством". Некоторая торопливость и взволнованность, отразившиеся на мелочах, чувствовались в начале первой части. Во второй части не совсем ясно звучали сопровождающие эфирный вальс фортепианные фигурки. Вступление заключительной темы финала было недостаточно выдер-

жано в величественном характере, и слишком рано началось ускорение к концу. Недостатком г. Игумнова является также отсутствие яркости в тембре, неумение извлекать из инструмента звучного, серебристого „пиано” и протяжного мелодического туше. Звук его быстро замирает и не доносится до отдаленных концов зала. Все это, впрочем, тонкости высшего порядка, несомненно вырабатывающиеся путем продолжительной практики в концертном исполнении. В музыкальном же отношении исполнение Концерта было одним из самых симпатичных, какие нам удавалось слышать. Игумнова принимали весьма горячо и заставили два раза играть на *bis*. Он подарил публике превосходный, но редко исполняемый ноктюрн № 18 E-dur Шопена и „*Au bord d'une source*” Листа»³.

Остался ли доволен сам Игумнов своим исполнением концерта Чайковского? И да, и нет. Он сознавал, что в музыкальном отношении уже достиг многого, что отдельные эпизоды концерта ему удаются, что звук его, хотя и не совсем оформился еще в насыщенный и протяжный, все же достаточно хорош, нежен и напевен. Но он отнюдь не был упоен своим успехом, замечая, что злоупотребляет лирическими элементами, понимая, что надо избегать излишних отклонений от полнокровной устойчивой игры. Он признавался впоследствии, что излишнее увлечение звуковыми тонкостями могло незаметно привести его к мелковатости, ритмической расслабленности, изнеженности.

Игумнов ставит себе целью в последующих концертах добиться большей естественности в исполнении, освободиться от всяческой поверхностности и решает изучить в ближайшие годы сравнительно немного новых произведений, зато глубоко их продумать и проработать. Примечательны с этой точки зрения его выступления в Москве 5 декабря 1900 года с сольной программой и 23 февраля 1901 года в симфоническом концерте РМО с «Испанской рапсодией» Листа в обработке для фортепиано с оркестром Бузони.

Сольная программа, исполненная Игумновым в Малом зале консерватории, включала Пассакалию Баха (в обработке д'Альбера), Сонату As-dur op. 110 Бетховена, Баркаролу Fis-dur Лядова, Прелюдию cis-moll Рахманинова, «*Au bord d'une source*» Листа, четыре прелюдии, Скерцо cis-moll и Этюд es-moll op. 10 Шопена, Андантино с вариациями Шуберта (в обработке Таузига), «Бабочки» Шумана, две мазурки, три этюда и Полонез Скрябина. Разбирая подробно исполнение этой программы в концерте, критики отмечали исключительную серьезность художественных намерений пианиста, стремление его к раскрытию

внутреннего содержания исполняемого, простоту и благородство игры, отсутствие дешевых, бьющих на эффект средств. В особую заслугу Игумнову ставили то, что он сумел органично сочетать интенсивную концертную деятельность с не менее интенсивной педагогической деятельностью, что его исполнение, как и педагогическое мастерство, продумано, прочувствовано и одухотворено.

«Преподавание музыки, — писал Г. Черешнев, — вообще редко уживается вместе с большим виртуозным талантом. Происходит ли это от того, что артисты, имеющие возможность рассчитывать на виртуозную карьеру, редко посвящают себя преподаванию, или от того, что само преподавание, отнимая много времени и труда, не дает возможности артисту правильно и систематически работать над собственной техникой, но только профессора музыки редко бывают виртуозами, и виртуозы редко бывают профессорами. Это, по-видимому, два несовместимые понятия, хотя с одной стороны, кому же и быть преподавателями игры на том или другом инструменте, как не тому, кто сам в совершенстве владеет им, а с другой стороны, от кого же и требовать виртуозного исполнения, как не от тех, кто учит этому других. Счастливым исключением из этого общего почти правила является молодой профессор нашей консерватории г. Игумнов. Посвятив себя музыкально-педагогической деятельности, он не перестает работать над собственной техникой, и результаты его работы над самим собою с каждым годом дают себя чувствовать все осязательнее»⁴. И далее, переходя к разбору и оценке исполненной Игумновым программы, этот же критик писал:

«Такое же выгодное впечатление произвел г. Игумнов и в своем концерте, данном им в Малой зале консерватории 5 декабря. При наличности превосходной техники, которою он зарекомендовал себя с первых же своих шагов на артистическом поприще и которая в будущем обещает принять еще большие размеры, г. Игумнов не увлекается чисто технической стороной исполнения. Симпатичной чертой его таланта является, наоборот, стремление к наиболее полной передаче внутреннего музыкального содержания исполняемых им произведений, и эта черта сообщает его игре простоту и благородство, тем более ценные, что большинство виртуозов, выступающих в концертах, предпочитают создавать себе успех более дешевыми средствами, прибегая к произведениям, хотя и не представляющим особенного интереса в музыкальном смысле, но очень эффектным и дающим возможность блеснуть „головокружительной“ техникой. Эта особенность дарования г. Игумнова сказывается и на программах его концертов, почти совершенно свободных от чисто виртуоз-

ных произведений, рассчитанных на внешнюю эффектность. Таким характером отличалась и программа его настоящего концерта. Крупнейшими ее нумерами были соната Бетховена ор. 110 и „Papillons” Шумана. Исполнение сонаты отличалось большой музыкальностью и очень тщательной отделкой деталей. Тонко и изящно было передано также поэтическое произведение Шумана. В исполнении „Passacaglia” Баха (в обработке д’Альбера) артист выказал много вкуса, помимо чистой и отчетливой техники, играющей в этом произведении не последнюю роль. Из произведений Шопена можно отметить, в качестве особенно хорошо исполненных, прелюдии F-dur и b-moll и скерцо cis-moll. Изящно и музыкально были сыграны „Au bord d’une source” Листа и Andantino con variazione Шуберта — Таузига. Остальную часть программы заняли произведения молодых русских композиторов: Лядова — Баркарола, Рахманинова — Прелюдия и шесть мелких произведений Скрябина. Публики в концерте было много. Г. Игумнова очень хорошо принимали, и по окончании программы заставили сыграть несколько произведений сверх программы»⁵.

Рецензент А. Левский был еще более категоричен в своей оценке исполнительских достижений Игумнова:

«В музыке, как и в жизни, добродетель редко уживается с красотой. В большинстве случаев талант по легкомыслию его обладателя не может возвыситься до художественного творчества, а серьезные намерения проявляются сердитым бессилием в руках посредственности. Редкие исключения в этой области нужно поэтому особенно радостно приветствовать, и я с удовольствием отмечаю тот большой и заслуженный успех, которым сопровождался концерт г. Игумнова, данный им во вторник 5-го декабря, в зале консерватории. На фоне музыкального фиглярства и фортепианного жонглирования заезжих знаменитостей благородное исполнение г. Игумнова производит самое приятное и отрадное впечатление. Редко можно встретить пианиста, который бы в такой степени был свободен от всяких критических упреков. С его пониманием той или другой пьесы можно не всегда соглашаться, но никогда нельзя отрицать того, что понимание г. Игумнова, как и его исполнение, продумано, прочувствовано и одухотворено аристократической красотой его таланта.

Что касается программы концерта, то можно за нее сделать артисту только один упрек — она слишком содержательна. В печатных программах даже не перечислены все пьесы подробно, здесь просто помечены „4 прелюдии Шопена”, „3 этюда Скряби-

на" и т. п., и все это при ряде крупнейших сочинений, как „Pas-sacaglia" Бах—д'Альбер, соната Бетховена op. 110, „Papillons" Шумана. Embarras de richesses! [Затруднение из-за большого выбора!...] Возвращаясь еще раз к исполнению г. Игумнова, я должен сказать, что мне было бы трудно окончательно установить, что наиболее удачно было сыграно из всей огромной программы, — на всем лежала печать талантливости и глубокого понимания. Такую игру можно назвать искусством в высоком и хорошем смысле этого слова. Я уже сказал, что г. Игумнов имел выдающийся успех, выразившийся в многократных вызовах и подношениях. Как приятно присоединиться к заслуженным рукоплесканиям!»⁶.

Ни в этом, ни в последовавших за ним других концертах Игумнов ни в чем не изменял себе — своей природе, своему кредо — и продолжал уверенно работать над улучшением техники, над приобретением мастерства. Наглядный тому пример — сыгранная им «Испанская рапсодия» Листа (в обработке для фортепиано с оркестром Бузони) в симфоническом концерте 23 февраля 1901 года (под управлением Сафонова). Даже такой взыскательный московский критик, как Энгель, должен был признать быстрый художественный и технический рост молодого пианиста. «Ясно, осмысленно и блестяще, — писал он, — звучала в исполнении г. Игумнова фортепианная партия, прекрасно сливаясь с оркестром; пианист, заметно подвинувшийся вперед с прошлого года, имел большой успех и сверх программы с большим вкусом сыграл еще Ноктюрн F-dur Шопена и Этюд Des-dur Скрябина»⁷.

Эти же качества в игре Игумнова отмечал и киевский критик В. А. Чечотт, который рецензировал выступление Игумнова в Киеве 12 марта 1901 года с той же «Испанской рапсодией» Листа—Бузони (дирижер Виноградский):

«Пианист г. Игумнов, приглашенный из Москвы ad hoc [к этому], сыграл с оркестром преинтересную и пикантную аранжировку листовской „испанской" рапсодии, переложенной для фортепиано с оркестром знаменитым пианистом Ферручио Бузони. Вещь эта сильно понравилась аудитории, да и была превосходно интерпретирована талантливым профессором Московской консерватории. Ясность, чистота и ритмичность не оставляют желать лучшего в игре г. Игумнова: он ведет за собою оркестр и владеет инструментом вполне. В соло второго отделения программы артист проявил и другие качества при передаче пьес Шопена: в ми-мажорном ноктюрне было много элегической вдумчивости и местами необыкновенно нежное туше. До-диез-

минорное скерцо звучало без всякой вычурности по части *tempo rubato* — изящно и просто»⁸.

Характерно и то добавление, которое сделал в своей статье киевский рецензент (оно перекликается с концовками многих статей об Игумнове): «На вызовы г. Игумнов отвечал двумя добавочными пьесами московских коллег виртуоза: прелюдией г. Рахманинова и этюдом г. Скрябина. По крайней мере москвичи-пианисты не боятся пропагандировать своих собратьев по искусству»⁹.

Концерты Игумнова становились все более частыми. 20 марта 1901 года он давал уже клавирабенд в Саратове, где исполнял Сонату *As-dur* op. 110 Бетховена, Баркаролу Лядова, Этюд и Ноктюрн Шопена, Интермеццо Брамса и Вальс *As-dur* Рубинштейна. Затем играл снова в Москве, где, кстати, 7 апреля принимал участие в открытии Большого зала консерватории (о чем сообщал матери в письме от 28 марта 1901 года)¹⁰. После летнего перерыва 11 ноября 1901 года Игумнов выступал в Иваново-Вознесенске («Жаворонок» Глинки—Балакирева, Вальс Штрауса—Таузига, Мазурка и Полонез Шопена, «Испанская рапсодия» Листа), 25 ноября 1901 года — в Москве на Двадцать шестом грузинском вечере («Испанская рапсодия» Листа) и т. д.

Внимательное, чаще всего благосклонное отношение музыкантов и критики настраивало его на оптимистический лад. Критика подбадривала, хвалила, находя слова теплые и убеждающие, единственно необходимые пианисту, столь требовательному к себе. Это глубоко трогает его. Игумнов загорается новыми планами. В нем растет надежда подняться в ближайшие годы к высотам фортепианного репертуара — поздним сонатам Бетховена, сонатам Шопена, Фантазии Шумана, Сонате Листа.

Способствует этому и концертная атмосфера Москвы. Сезоны 1899/1900 и 1900/1901 годов на редкость интересны.

Естественно, Игумнова больше всего привлекают пианисты. Он слушает их игру внимательно, размышляет, сравнивает. Одними он увлечен по-настоящему, другими — скорее из любопытства. Он снова наслаждается Гофмайном — слушает Сонату *As-dur* op. 110 Бетховена, Сонаты *b-moll* и *h-moll* Шопена, «Венецию и Неаполь» Листа, песни Шуберта—Листа, Балладу Грига, «Фантастические пьесы» Шумана, Концерт *d-moll* Рубинштейна. По его собственному признанию, ему становятся особенно близкими мягкий искренний лиризм Гофмана, какая-то душевная чистота, грация, изящество и, конечно, безупречная вир-

туозность. Занимаясь сам, он не раз возвращается к концертным впечатлениям, стараясь извлечь из них практическую пользу. Он слушает с большим интересом Зауэра (причем отмечает в его исполнении пьесы Шопена и Брамса, «Мефисто-вальс» Листа), затем Пюньо (с Концертом с-moll Сен-Санса), Пауэра (исполняющего все фортепианные сонаты Бетховена) и Рейзенауэра. На этот раз Рейзенауэр нравится ему чрезвычайно и пленяет своим звуковым мастерством (впоследствии он скажет, что «рояль у Рейзенауэра звучал бесподобно», 7). И можно понять, почему. Он уже начинает ценить в концертах других то, что приносит пользу лично ему. Он слушает концерт не просто ради удовольствия, а с целью узнать что-то новое. Он стремится не столько судить об исполнении, сколько вобрать в себя все, что ему представляется у концертанта ценным и необходимым. В этом смысле концерты Рейзенауэра (и, разумеется, Гофмана) представляют для него особый интерес. Здесь можно было многому научиться, прежде всего в области пианизма, звукового мастерства; они заставляли задуматься и над стилем исполнения многих произведений.

Но, быть может, самое сильное впечатление в ту пору остается у него не от артистов-музыкантов, а от артистов драматических, особенно гастролеров. Так, он впервые видит и слышит на сцене Сальвини (в «Отелло») и уходит с его спектакля буквально потрясенным. «Вот это — гений! — скажет он потом своим друзьям. — Просто, ясно, вдохновенно и недостижимо высоко» (7). А в конце жизни признается, что с впечатлением от игры Сальвини он может сравнить только впечатления, полученные им от Антона Рубинштейна, Ермоловой, Никиша и Шаляпина; в его устах — это высшая похвала.

Постепенно у Игумнова складывается план поездки за границу, пока еще преимущественно с познавательной целью. Летом 1901 года ему удается осуществить свое намерение, и он едет в Австрию и Германию; ничто уже не останавливает его — ни желание навестить свою мать, к которой он относится с трогательной сыновней заботливостью, ни неизбежный во время поездки перерыв в занятиях (а они у него всегда на первом плане). О принятом решении Игумнов сообщает в письме к матери от 27 мая 1901 года:

«Милая мама! Я, кажется, еще никогда не молчал так долго, как на этот раз, а теперь, прерывая свое молчание, вероятно, не доставлю тебе и всем вам большого удовольствия своим письмом. Дело в том, что я решил отложить свой приезд к вам до июля и ехать за границу теперь, а не в конце июня, как предпо-

лагал раньше. Решился я на это не сразу, так как и сам был не прочь сперва съездить к тебе, да и знал, что ты ждешь моего приезда не без нетерпения. Колебался я довольно сильно, но в конце концов осилили соображения следующего рода: я страшно устал за май месяц, устал настолько, что не думаю, чтобы был в силах производительно заниматься, не отдохнув предвительно, отдых же несомненно наступает гораздо быстрее, когда попадаешь в совершенно новую, непривычную обстановку. Я думаю, что при теперешнем распределении лета я потеряю для работы только месяц, и если бы я решил уехать за границу через 3 недели, то я, наверное, бы потерял целых почти 2 месяца. Приятно, конечно, и то, что я теперь прямо отсюда еду вместе с Руженцевым, что мне, как неопытному человеку, представляется довольно заманчивым. Письмо это попадет тебе в руки, когда мы уже будем подъезжать к Варшаве, — если только удастся, как предполагено, выехать завтра. Я несколько побаиваюсь, что ты чересчур близко примешь к сердцу эту отсрочку. Немного успокаивает меня только мысль, что в июне у вас будут гости — Оля с Таней. Несмотря, однако, на все неприятные мысли, я думаю, однако, что самая поездка куда-нибудь для меня почти необходима. Я действительно поустал за зиму, а будущая зима отдыха не сулит, так как класс у меня будет опять очень большой. Так или иначе, а пришлось принять около 10 человек, и, следовательно, общее число учащихся у меня опять будет около 30. Просилось ко мне больше 15 человек, но, конечно, пришлось отказать категорично. Хорошо одно — за исключением одной, все принятые или очень хорошие или порядочные. Экзамен мой, бывший как раз 18-го мая, прошел довольно порядочно, зато мои выпускные педагоги играли 22-го числа довольно посредственно — один даже, к моему неудовольствию (целый год еще возиться с ним), провалился. Отделался я от ассистентства только вчера и теперь спешу поскорее уехать. Едем мы сперва в Вену, дня на 3—4, затем в Мюнхен, где придется некоторое время остаться, так как Николаю что-то нужно в университете, а затем в Швейцарию. Таким образом написать мне вы можете по адресу: Deutschland, München, poste restante, Herrn Constantin Igumnoff. Не знаю, как быть с твоими поручениями? Думаю, что можно их отложить до моего приезда. Ну, на этом пока и закончу. Крепко целую тебя. Желаю всего лучшего тебе, Лизе, Дмитрию Николаевичу и ребятам. Тане не обижаться же на меня» (18).

Чудесны первые дни путешествия. Позади утомительные хлопоты, волнения и тревоги. Все необычно для Игуменова. Он от-

дышает и душой и телом, как губка, впитывает новые впечатления. Вот Варшава, Вена и, наконец, Мюнхен, где решено прожить подольше. Впрочем, предоставим слово самому Игумнову:

Игумнов — матери, 7/20 июня 1901 года. «Милая мама! Исполняю обещание и приступаю к писанию из Мюнхена, куда мы прибыли четвертого дня. Но не буду забегать вперед и начну по порядку. Из Москвы я выехал в понедельник 28-го мая, причем по обыкновению начал „собираться” по-настоящему только за 3 часа до отхода поезда. Конечно, ты можешь легко себе представить, что из этого получилось. Думаю, что не примись за укладку Дарейя с Руженцевым, я бы не уехал, хотя предположенный мною багаж и был невелик. Первый город, виденный мною, была Варшава, через которую мы проехали на извозчике, вместо того чтобы трястись по соединительному железнодорожному пути. Варшаве я должен дать самую блестящую аттестацию. Правда, мы проезжали ее в сумерки, но то, что мы видели, прямо прекрасно. Хороша и Висла, достигающая очень большой ширины. Вообще Варшава имеет вид заграничного города, может быть, уголка Вены. В последнюю я попал в среду 30 [мая] (старого стиля) в 4 часа дня. Приехал я порядком-таки уставший; хотя и пришлось спать обе ночи, проведенные в вагоне, но дорога дала себя чувствовать. Вследствие этого сперва Вена меня не захватила. Влияло, думаю, мне, на это еще и то обстоятельство, что Вену всегда все хвалят, а это ведь никогда не служит к усилению впечатления от восхваляемого предмета. Итак, сперва я был холоден, а через два дня чуть не остался еще в Вене. Владей я хорошо немецким языком, я бы, вероятно, так и сделал, ну а тут волей-неволей потащился за Николаем. Ну, в Вене побывал в двух музеях (в естественно-историческом, заинтересовавшим даже меня — вот бы куда Дмитрия Николаевича, и в художественно-историческом, заключающем в себе, между прочим, громадную картинную галерею), в опере, где слушал „Мейстерзингеров” Вагнера. Исполнение было превосходно, опера сама также. В будущий понедельник пойду ее слушать вторично уже здесь. Самый театр венский меня особенно не поразил, в отношении удобства сидения он оставляет желать многого. Цены очень высокие (амфитеатр — 4 гульдена, то есть 3 рубля, а дешевле места сидячего внизу не имеется).

Из Вены меня повезли (буквально) в Мюнхен, но не напрямик, а чрез Ишль, что удлиняет путь вдвое, но зато дает возможность прокатиться чрез одну из самых живописных местностей Европы, чрез горную местность, носящую название Salzka-mergut. Здесь впервые мне пришлось увидеть горные озера и

сказать про них ничего, кроме самого хорошего, не могу, хотя погода не особенно благоприятствовала нашему странствованию. Было не только пасмурно, но временами лил сильный дождь. На половине пути (в Ишле — резиденции императора — маленьком городке) мы переночевали и утром часа 3½ погуляли, поднялись на ближайшую маленькую горку. С ее вершины, на которую ведет прекрасно содержимая лесная дорожка, открывается на Ишль и горы чудесный вид, который я покажу при свидании. Следующим нашим этапом был Зальцбург. Трудно сказать, что лучше — Зальцбург больше сам или вся панорама большого размера. Здесь были в старом архиепископском замке, видели камеры для пыток, спальню, столовую, залу заседаний. В Зальцбурге придется еще быть позже, тогда осмотрю его подробнее, — там имеется Моцартовский музей (его родина), и, кроме того, оттуда удобно сделать 2—3 хороших прогулки. Но теперь меня повезли в Мюнхен, где и сижу в данный момент. Так как здесь придется пробыть не менее двух недель, то в видах экономии пришлось приискывать комнату. На поиски ее или, вернее, их (мы взяли две) пришлось употребить полдня. Сказать по правде, надоело мне это шатание страшно, и измучился порядком, даже готов был злиться. Наконец, после долгих поисков судьба нам улыбнулась, и мы нашли две прекрасных комнаты, где и поселились. Чтобы не терять времени даром, я сегодня подыскал себе порядочный рояль, но содрали за него с меня здорово — по 10 марок в неделю. Таким образом, с завтрашнего дня я засяду за рояль, а в промежутках буду шататься по здешним многочисленным художественным музеям, которыми так известен Мюнхен. Обзор Пинакотекки я уже начал, но пока еще смотрел там самое старое, а потому еще ничего особо хорошего не видел, ибо старых немцев и очень старых нидерландцев я не особо жалую. Сам Мюнхен мне нравится. Между русскими он почему-то очень мало популярен, но мне кажется, что это не совсем заслуженно. Конечно, это не Вена, но это еще менее того похоже на казармы, много зелени, много красивых по архитектуре зданий. Безобразен только собор — ох! до чего же он безобразен. Пиво здесь прекрасное, я его дую порядком. Был как-то день, когда я выпил 8 больших кружек. Оно очень слабое, совсем не горькое. Ну, однако, довольно. Через неделю напишу еще, когда побольше осмотрю Мюнхен» (18).

Нравилась Игумнову спокойная жизнь Мюнхена, его тенистые парки, река Изар. Он любил гулять от галереи полководцев до Триумфальной арки, от королевского дворца до Академии художеств. Позднее он признается, что на всю жизнь за-

помнился ему запах мюнхенских лип. И этот запах странным образом будет ассоциироваться у него с Сонатой h-moll Шопена, к работе над которой он приступил в те дни (7).

Трудно переоценить значение для Игумнова этой первой поездки за границу, особенно пребывание в Мюнхене. Знакомство с чужими странами и людьми, множество новых разнообразных впечатлений расширили его художественный кругозор. Он стал зорче, увереннее в своих требованиях к выбору репертуара, обрел известную ясность в познании различных фортепианных стилей, научился быть более сосредоточенным, внимательным и терпеливым в повседневной пианистической работе.

Интенсивная педагогическая деятельность, постоянное общение с московскими музыкантами скоро заставили его почувствовать, что ему не хватает практического знания фортепианного репертуара — как классического, так и романтического. Изучению его он и предался с настойчивостью и воодушевлением молодости после возвращения из путешествия. Произведения Бетховена, Шопена, Шумана, Листа, русских композиторов стали его повседневной пищей.

К Бетховену Игумнов питал особую любовь с детских лет. Еще до серьезных занятий музыкой у Зверева он уже был достаточно искушенным по части сонат Бетховена. Работа над Сонатой c-moll op. 111 перед окончанием консерватории, ее включение в выпускную программу и частое исполнение в концертах возвысило его любовь к Бетховену. Да, играя эту сонату, он всегда испытывал необыкновенную радость: «Чувствуешь, — говорил он впоследствии, — как что-то великое, огромное, живое возникает перед тобой, и невольно хочется раствориться в этом великом, отдаться силе создавшего его гения» (7). Однако Бетховен не только притягивал, но и чем-то страшил, пугал его; многое в его сочинениях казалось трудным, недоступным, порой даже внушало ему трепет; возникали колебания и опасения, что далеко не со всем он сможет справиться. Вот почему львиную долю своего времени он тратил на изучение сонат Бетховена, особенно поздних — op. 90, 101, 109 и 110. Его не покидала мысль приблизиться к этим созданиям настолько, чтобы ощутить их красоту, а овладев ими, суметь исполнить их в концертах с полным пониманием и с полной художественной отдачей. И он последовательно осуществляет свои намерения в бетховенском репертуаре. Все чаще включает он сонаты Бетховена, особенно op. 110 и op. 111, в программы своих концертов и с увлечением играет их в разных городах России. Ему принадлежит несомненная заслуга в пропаганде этих сочинений.

Вместе с тем Игумнов непрестанно стремится пополнить свой репертуар и произведениями романтиков. Именно в эти годы он начинает работать над Сонатой h-moll Шопена, которая отныне становится одним из шедевров его концертного репертуара, а также над сочинениями Шумана («Бабочки», Фантазия C-dur; «Детские сцены») и Листа («Погребальное шествие», Полонез c-moll, «Венгерская рапсодия» № 11 и другие). Причем постоянное общение с образами романтиков отнюдь не приводит его к напыщенности, патетике и шаблону. Напротив, он и здесь остается верным себе — простым, тонко чувствующим и не переходящим меру художником.

Уверенными шагами шло продвижение Игумнова и в окружавшем его мире русской музыки. После успешного исполнения Концерта b-moll Чайковского пианист с увлечением стал работать над Трио Чайковского. Первые же исполнения этого произведения Игумновым — сначала с Гржимали и фон Гленом, затем с братьями Пресс — превратились в художественные события большой значимости. Почти все современники отмечали, что игра Игумнова была наиболее близка замыслу автора и являлась ясным, тонким и верным воплощением чувств, владевших Чайковским в пору создания Трио.

Много внимания уделял также Игумнов и работе над новым, современным ему русским репертуаром, в частности — работе над сочинениями своих товарищей по консерватории. Помимо прелюдий и пьес Рахманинова, этюдов, прелюдий и мазурок Скрябина Игумнов с увлечением работает и над их крупными произведениями. Назовем здесь прежде всего Второй концерт Рахманинова, Сонату-фантазию и Концерт Скрябина. На протяжении каких-нибудь трех-четырех лет овладеть тремя труднейшими фортепианными концертами (Чайковского, Рахманинова и Скрябина) при одновременной работе над большим количеством сольных пьес — это не каждому дано! Сыгранные им произведения — особенно концерты Чайковского и Рахманинова — стали плотью от его плоти, кровью от его крови, словно они были рождены для него. Игумнов смело вторгся в мир, ставший отныне и навсегда его достоянием, — в мир близких и родных образов русской музыки. О реакции слушателей на его интерпретацию концерта Чайковского мы уже говорили выше. Исполнение им концерта Рахманинова (в симфоническом концерте РМО под управлением Сафонова) 15 марта 1902 года, вскоре после первого авторского исполнения, встретило еще большее одобрение.

«...г. Игумнов, — писал в „Русских ведомостях“ Энгель, —

сыграл недавно появившийся в свет второй концерт Рахманинова. Этот концерт, о котором нам приходилось уже говорить по поводу исполнения его самим композитором, несомненно, один из лучших в новейшей фортепианной литературе; каждый раз, что слушаешь его, все более убеждаешься в этом. Особенно хорош финал, где не знаешь, чему отдать преимущество: красоте ли мелодии, свежести инструментовки или ширине общего замысла. Фортепиано у Рахманинова не „концертирует“, в старинном смысле слова, но все же роль его значительна и благодарна. Г. Игумнов выставил эту роль в прекрасном свете, не выдвигая ее во что бы то ни стало на первое место, но в то же время придавая ей всю вескость главного, руководящего инструмента в ансамбле. Публика прекрасно принимала талантливую пианиста и заставила сыграть две пьесы сверх программы»¹¹. Похвала Энгеля приобретает особенно большое значение в свете сложившейся в те дни концертной ситуации. Незадолго до исполнения Игумновым концерт сыграл сам автор, а почти сразу же после Игумнова — Зилоти. Вряд ли приходится сомневаться в художественной и пианистической силе этих двух больших артистов. И если Игумнов не потерялся среди них, а, напротив, сказал свое слово в исполнении концерта, то это следует признать огромным достижением молодого артиста.

Правда, строгий и взыскательный к себе Игумнов не был удовлетворен выступлением: из-за чрезмерной занятости педагогической работой в консерватории ему не хватило времени на подготовку, и уже за три месяца до концерта он бил тревогу. С болью в душе, отказываясь от поездки к родным на рождество, он писал матери 22 декабря 1901 года: «Мне и самому дико, что я не еду к вам, — еще никогда ведь не проводил я рождество отдельно от тебя, — но на этот раз меня вынуждают к тому обстоятельства. Все это время я совершенно погибал под тяжестью своих учениц, не в смысле здоровья, — я чувствую себя хорошо, — а в смысле интенсивности собственных занятий: сказать короче, я ничего с сентября для себя не сделал, — даже хуже того, — забыл и то, что было сделано летом. Между тем мне предстоят и квартетное, и симфоническое. Для исполнения я взял в обоих очень ответственные сочинения (речь идет о Сонате-фантазии Скрябина и Втором концерте Рахманинова. — Я. М.), и если я на этих двух неделях не выучу концерта, то мне прямо придется отказаться от выступления в симфоническом в этом сезоне. При таких условиях немислимо, конечно, оставаться без рояля» (18).

Накануне предстоящих концертов он в не меньшем волнении:

«Большая часть дня, — писал он матери в письме от 12 февраля 1902 года, — проходит в консерватории, остальную часть приходится тратить на отдых и, к сожалению, только отчасти на игру. В результате подобного положения вещей я совсем не готов к симфоническому (15 марта) и еще не вполне подготовился даже к квартетному, которое уже совсем близко (21 февраля). К довершению бедствий сегодня играть совсем не пришлось, ибо за последние четыре дня, в которые я официально болел и не ходил в консерваторию, на самом же деле играл [по] пять часов, — я успел набить на пальце мозоль, которая болит и которую приходится теперь отпаривать в горячей воде. Надеюсь, что к завтрашнему вечеру дело обойдется» (18).

А после концерта сообщал ей же (письмо от 28 марта 1902 года): «Ну, мало-помалу сваливаю с плеч все концерты — остался еще один маленький — благотворительный без публикации, где я играю вдобавок не один. Что касается до симфонического и квартетного, то последнее сошло хорошо, первое же порядочно. Употребляю последнее выражение не в зависимости от приема, а в зависимости от моих сил. Дело в том, что я не успел как следует доучить концерт Рахманинова, ибо занимался им каких-нибудь три недели, а потому и не чувствовал под руками твердой почвы» (18).

Педагогическая работа и в самом деле отнимает у Игумнова все силы и время. Почти в каждом письме к матери он сетует на свою «горькую судьбу»: то ссылается на непомерно большое количество учеников, то на плохо составленное расписание, то на неудобство питания, то укоряет себя за малодушие, и т. д. и т. п. Например, в письме от 15 сентября 1901 года, то есть в самом начале своего третьего года работы в Московской консерватории, он пишет:

«Класс у меня громадный. Расписание составлено так, как я просил, что, однако, очень затруднило вопрос съедобный, так как на замену обеда и ужина завтраком и обедом Алексей не согласен, а потому и Мария Михайловна, хотя и сочувствует мне, но все же пытается сойтись на почве компромисса. Боюсь, что из этого выйдет ерунда». Месяцем позже в письме от 23 октября 1901 года: «...я порядком занят; конечно — устаю, особенно в конце недели, хотя в общем веду очень регулярную жизнь. Ложусь не позже 12, сплю часов $8\frac{3}{4}$ —9. Благодаря такому порядку избегаю где-либо бывать; за все время был только два раза в театре — один раз в субботу, так что досидел до конца, а в другой раз, благо опера была известна мне, я $1\frac{1}{2}$ акта не дослушал». В письме от 28 ноября 1901 года: «Что сказать о

своей жизни? Даю бесчисленное количество уроков в консерватории, освобождаюсь совсем [поздно], не ранее 7½ часов вечера, так что сам почти не занимаюсь. Сперва очень уставал, теперь попривык, но все же в иные дни — особенно к концу недели — утомление дает себя чувствовать». В конце года в письме от 22 декабря 1901 года: «Да, этот год для меня положительно наука. Более уже таким податливым не буду и, хотя бы ценой огрызаний, я больше 25 человек на будущий год в свой класс не пущу. Ведь переполнение класса на манер этого года ни к чему путному не приведет — и сам бросишь играть, и других ничему как следует не научишь, так как какой-либо результат от педагогических занятий может получиться только тогда, когда педагог не чувствует пресыщения своим делом, что ощущаю я уже с месяц. Поневоле складывается жизнь однообразнее, чем это было бы желательно...» (18).

Перегрузка педагогической работой в первое время сказывалась отрицательно и на здоровье Игумнова. Бывали дни, когда он, вопреки своим заверениям, чувствовал себя совсем плохо. И это, естественно, огорчало его родных, особенно мать. Пытаясь успокоить ее, Игумнов писал ей 28 марта 1902 года: «Что касается до моего здоровья, то не преувеличивай того, что было: обморока у меня не было — просто сильное головокружение, вследствие которого я не устоял на ногах, головокружение, которое чрез минуту прошло. Я теперь довольно хорошо заклеился, чувствую себя гораздо крепче, чему свидетельствуют и волосы мои, мало-помалу приходящие в прежнее состояние (ты ведь, вероятно, слышала, что они у меня было выпали в нескольких местах)» (18).

Но, быть может, самым неприятным для Игумнова являлось то, что усиленные занятия педагогикой отнюдь не содействовали полноценности его концертной работы. Как ни пытался он в ту пору органично соединить одно с другим, ему это никак не удавалось: педагогика мешала концертам, концерты — педагогике. И ему приходилось от этого временами жестоко страдать. Компромисс его не устраивал.

Летом 1902 года Игумнов снова совершил путешествие за границу. На этот раз он длительное время прожил в Вене и ее окрестностях. Письма к матери дают нам достаточно полное представление о его впечатлениях и интересах.

Игумнов — матери, 13/26 июня 1902 года. «Милая мама! Вот я уже трое суток, как нахожусь в Вене, куда доехал без малейших приключений. Пока чувствую себя хорошо и не скучаю. Думаю скоро отсюда выбраться, завтра намерен поехать в Ба-

ден* (30 километров) и посмотреть не подойдет ли он мне в качестве местопребывания на ближайшие недели. Судя по описаниям, можно надеяться, что я проеду не даром. Место красивое, в горных отрогах, можно купаться в реке или в водолечебнице, близко от Вены, к которой симпатию я не утерял и в этот приезд. Против Вены можно иметь только одно: здесь жить, в сущности, не дешево. Кормят хорошо, но цены немного ниже московских. На чай дают меньше по количеству, но зато гораздо большему числу прислуги, так что в общем это все и уравнивается. Погода эти дни была ужасная — непрерывный дождь, ветер, довольно свежо (12°). Сегодня тепло и солнце, хотя еще и скрывающееся за облака. По-видимому, погода начинает разгуливаться. Здесь ведь уже целый месяц льют дожди, в Тироле снежные заносы, а по дороге от русской границы к Вене масса мест затоплено, хлеб лежит, картофель погнил, вообще урожай пропал. — Опера, к моему сожалению, закрылась накануне моего приезда. Драматический театр еще открыт, но я туда еще не решился идти — очень уж немного поймешь, со сцены еще труднее слушать мало знакомый язык. Вчера был в концерте теперешней германской знаменитости, дирижера и композитора Рихарда Штрауса, которого не надо смешивать с королем вальсов Иоганном Штраусом. Теперешний Штраус — новатор, пожалуй, даже декадент. Немцы с ним носятся. Мое впечатление не вполне ясное. Ругаться я не стану, несомненно есть хорошее, но против многого можно возразить даже не с узко танеевской точки зрения. Сегодня иду опять в последний концерт (его же). Послушаем. Дирижирует он дивно, не думаю, чтобы хуже Никиша. Принимали его очень хорошо, что меня утвердило в мысли, что Скрябин должен иметь успех за границей: он тоже новатор, но гораздо более талантливый и логичный» (18).

Игумнов — матери, 29 июня/12 июля 1902 года. «Милая мама! Письмо твое получил на днях и спешу ответить, так как боюсь, что ты уедешь из Звенигорода. Я пока еще в Бадене, но не знаю, долго ли просижу еще здесь: местность-то прекрасная, да „водяной“ доктор мне не нравится, а потому весьма возможно, что я пробуду здесь меньше, чем предполагал, ибо пользоваться водолечением возможно чуть не всюду. Баден — это наиболее модное и блестящее место из венских окрестностей. Народу здесь много, и много людей, принадлежащих к высшему кру-

* Не смешивай с Баден-Баденом, ибо этот Баден всего в 35 минутах езды от Вены (примечание Игумнова. — Я. М.).

гу. Какие здесь чудные виллы! Они совсем тонут в цветах, розы великолепные, нередко штамбы в человеческий рост. Кругом много виноградников. Вообще характер города южный. Успешно культивируются южные кустарники. Много белой акации, конец цветения которой я еще застал. Окружающие леса преимущественно сосновые или буковые, и мало также ели. Должен все-таки сознаться, что при жизни на одном месте одиночество заметнее. При частых переездах дело обстоит иначе: там выручает новизна места, новые впечатления и пр. При сидении же на месте сильнее сказывается потребность потрепать язык, а этого-то делать и не приходится. Впрочем, последние дни я разговариваю. Я встретил здесь и познакомился с одним московским врачом, приехавшим для занятий в Венском университете и поселившимся, пользуясь близостью, здесь. Он женат и имеет дочку 21½ лет. Здесь со всей семьей. Чрез несколько дней они, впрочем, уедут, и я жалею об этом. Что касается до немецкого языка, то в необходимых размерах я его знаю, говорю, конечно, ужасно, но понимаю сносно, а газету так почти совсем хорошо. Только из газет ничего не узнаешь про нашу российскую жизнь: ею совсем не интересуются, и единственно, что из нее попадает на столбцы газет, то это известия о придворном приеме, поездки куда-нибудь коронованных особ и пр. ...Сегодня у вас Петров день, а здесь уже чуть не половина июля. Только погода последние два дня не июльская, а почти октябрьская. Страшный ветер и холодно. Это мне совсем не нравится» (18).

Но, отдыхая и лечась за рубежом, Игумнов все время думал о предстоящей ему борьбе за высокое место в концертной жизни России и накапливал в себе силы, знания и опыт, необходимые хорошему пианисту. Нелегкой была эта борьба. Концертов было немного, особенно таких, какие давались не в угоду публике. Идти «против течения» в репертуаре, играть без уступок и скидок значило в какой-то степени рисковать своей карьерой. Игумнов пытается противостоять волне благотворительных концертов (а они следуют один за другим, как из рога изобилия), понимая, что в них, даже если они похожи на концерты в пользу литературного фонда (с участием Михайловского) или в пользу семей нуждающихся артистов (с участием Шаляпина), для него всегда таится нечто опасное: трудно устоять против соблазна «легкого», «доступного» репертуара, трудно воздержаться от уступок. Он становится строже и требовательнее к себе при выборе и исполнении сольных концертных программ; ему хочется идти вперед и непрестанно совершенствовать свое мастерство. Где бы он ни играл, он всегда стремится к высокой цели.

Кроме Москвы и Петербурга он ежегодно выступает еще в Тифлисе, примерно в одно и то же время (в конце декабря или в начале января). В программах его концертов сочинения Бетховена, Шопена, Шумана, Листа, Скрябина, Рахманинова. Его радует, что он несколько разгрузился от педагогических обязанностей и состояние здоровья его заметно улучшилось. «Что касается до меня лично, — пишет он матери 6 октября 1902 года, — то я живу в общем хорошо. Физически я чувствую себя несравненно лучше, чем в прошлом году, да и дела у меня часов на 7—8 в неделю меньше, отчего и усталости ощущается совсем немного. В течение сезона буду играть здесь два раза в Музыкальном обществе, а затем в Петербурге в квартетном собрании. Когда состоится последнее, еще не знаю. Приглашением в Петербург я обязан Сафонову, который по моей просьбе сделал соответствующие шаги в этом направлении» (18). В Петербурге Игумнов вместе с Ауэром, Коргуевым и Вержбиловичем исполняет (14 января 1903 года) Квартет для фортепиано, скрипки, альты и виолончели Es-dur op. 47 Шумана. В Москве 28 февраля 1903 года играет Фантазию C-dur Шуберта в обработке Листа (оркестром дирижирует Сафонов).

Особенно приятны ему поездки в Тифлис, который он по-прежнему продолжал любить. Каждый раз с дороги Игумнов пишет матери. Так, в письме от 17 декабря 1902 года он описывает ей условия поездки и сообщает, что независимо от того, принесет ли ему предстоящий самостоятельный концерт «материальные барыши» или нет, концерт этот ему «психологически необходим». Интересно и обоснование, которое дает Игумнов «психологической необходимости» концерта. «Дело в том, — признается он, — что жизнь моя настолько педагогически-однообразна и суетливо-утомительна, что положительно как-то теряешь способность и, главное, охоту самостоятельно заниматься, тем более что постоянно отвлекают разные, в сущности, ненужные дела. Отзывается это, понятно, прежде всего на настроении. Поэтому-то и надо встряхиваться от времени до времени — это своего рода целебные души» (18)¹². В письме от 22 ноября 1903 года он пишет ей же о том, что в середине декабря рассчитывает «опять проехать в Тифлис и сделать там „репетицию“ для Москвы» («Плохо собой владею, — жалуется он. — Поэтому-то и хочу себя протренировать Кавказом для Москвы»); в письме от 23 декабря 1903 года — о том, что его мучают «упреки совести» («я не еду на эти святки к тебе, чем, вероятно, причиняю тебе огорчение»), что он побаивается, «что не удастся в Тифлисе заняться, как бы хотелось», наконец, о том, что он

«смущен и материальной стороной этого предприятия». И снова ссылается на «психологическую необходимость» концерта. «...Я еще не забыл того эффекта, какой имела на меня прошлогодняя поездка, страшно меня подбодрившая. Подбодрение же не совсем излишне и теперь — недавно опять сидел „на железе”». В дороге, сидя «один в купе» и «обложенный книгами», он предается печальным размышлениям: ему представляется, что живет он неправильно, часто разманивается на мелочи, не успевает сделать главное. «В Москве, — сетует он, — все время отчаянно верчусь и в сущности не знаю, зачем так делаю. Когда всматриваешься повнимательнее, то замечаешь, что без многого, что считаешь „нужным” и что отнимает время, возможно обойтись, а между тем все-таки мечешься туда и сюда, так что, как я выражаюсь, „думать некогда”. Вот зато уж теперь за трое суток сидения в вагоне можно надуматься и подвести некоторые итоги». Сообщает он матери также, что «2-го января (1904 года. — Я. М.) 1-я Московская гимназия собирается праздновать 100-летие своего существования» и что по этому поводу он «получил от директора официальное приглашение пожаловать на юбилейный акт». И добавляет в свойственной ему скептической манере: «Я рад, что меня не будет в Москве, а то бы ведь неизвестно, зачем и пошел бы. Рад я также, что не предстоит теперь целый месяц слушать какие бы то ни было концерты» (18).

Игумнов заботится и о своем здоровье. Врачи советуют ему чаще проводить летнее время на море, и он, лишь один раз подчинившись их совету, не без удовлетворения пишет матери (17 декабря 1902 года), что он «вообще чувствует себя несравненно лучше прошлого года, видно, море помогло». Не случайно именно в это время у него возникает план приобретения небольшого участка земли на юге с целью обеспечить себе возможность каждый год проводить летнее время на море. «Кстати, — пишет он далее, — относительно последнего: я в скором времени делаюсь землевладельцем: при посредстве Перцова я покупаю участок (очень маленький) земли в Туапсе на Черноморском побережье Кавказа. Не знаю, не запутаться бы мне с ним, но, во всяком случае, риска никакого, ибо Туапсе очень быстро развивается, а по местоположению, говорят, превосходит не только Ялту, но и Алупку» (18).

Уже летом 1903 года мы видим его в Туапсе в роли «землевладельца поневоле», обремененного и обеспокоенного мелкими огорчениями, неурядицами и трудностями, но настроенного весьма бодро и оптимистично в отношении будущего.

Отдохнувшим и поздоровевшим приезжает Игумнов в Москву

и сразу же оказывается в самой гуще концертной жизни. Он играет в квартетном собрании в память Чайковского и по собственному признанию «чуть было не попал солистом в 1-е симфоническое собрание». Однако, как он сам свидетельствует, «в 1-м симфоническом собрании играл Габрилович», а ему «придется играть в одном из последних собраний». Кроме того, он выступает несколько раз в смешанных концертах и играет снова Трио Чайковского в благотворительном концерте в пользу Первой московской женской гимназии.

«Надеюсь, — пишет он матери в письме от 22 ноября 1903 года, — что больше нигде участвовать не буду. Мечтаю о своем концерте. Но когда он может состояться, не знаю. Вероятно, придется его оттянуть на пост, так как заниматься самому почти не приходится» (18).

Много сил у него по-прежнему отнимает педагогическая работа в консерватории, да еще приходится выкраивать время, чтобы хоть изредка встречаться с людьми, с которыми ему и желательно, и интересно беседовать и поддерживать связи. «Жизнь же, — сетует он в том же письме, — делает свое дело — понемногу разводит в разные стороны, отвыкаешь и теряешь хорошие отношения. Да и надоело мне, что почти все мои знакомые незнакомы друг с другом, — попробую сплотить» (18).

Новый год застает его в Тифлисе, куда он приезжает с концертом. Скверная погода и возникшие неожиданно осложнения не способствуют хорошему настроению.

Игумнов — матери, 31 декабря 1903 года. «Вот уже пятый день, как я снова в Тифлисе, и только сегодня погода проясняется, и на завтра надо ждать соответствующей месту погоды. Представь себе мое негодование: я застал здесь морозы до 7° (ночью) и даже снег, хотя, конечно, в малом очень количестве. Такая гадость началась за день до моего приезда. Конечно, происходили — но не с моей стороны — попытки кататься в санях. С занятиями я устроился довольно удобно: мне предложил Алиханов (председатель Музыкального общества) заниматься в музыкальном училище, что я и делаю. Это, конечно, лучше, чем в гостинице, — никто не мешает, да и инструмента не надо разыскивать. Училище теперь помещается в новом собственном здании, о котором в мое время не было и помину. Здание довольно красивое с прелестным по изяществу отделки, хотя и небольшим, залом, который, впрочем, еще не открыт — задержка за мебелью. Что касается до дня концерта, то вышло маленькое недоразумение, все же крайне неприятное. Я давно еще писал, до поездки сюда, что отпуск я могу иметь от 20-го до

20-го, а после просил, чтобы число концерта выбрали сообразно с удобствами в первой половине, а еще лучше в начале января. Сначала было здесь и остановились на 4-м числе, но затем выяснилось (все это случилось до моего выезда из Москвы), что со 2-го — и, вероятно, по 12-е — здесь начинаются гастроли Комиссаржевской, которую страшно любят, вследствие чего пришлось концерт назначить на 15-е. Помня мое первое письмо, они так и сделали и послали мне об этом сообщение в Москву, меня, очевидно, там уже не заставшее. Теперь мне придется прямо уже отсюда ехать в Москву, не заезжая к вам. Я постараюсь приехать взамен этого хотя бы на масленицу дня на 4—5. Очень все это глупо вышло, но за залу уже половина уплачена, да вообще неудобно отменять концерт» (18).

Игумнов — матери, 2 февраля 1904 года. «Концерт мой прошел очень удачно, многим я сам остался доволен. Рецензии в высшей степени благоприятные. К сожалению, их послать не могу: у меня только по одному экземпляру, который я и собираюсь вклеить в книгу, где уже находятся предыдущие. Программу же высылаю. Что касается до материальной стороны, то здесь дело обстоит менее блестяще. Время было неудачное: все уже утомились от святок, а потому публики было меньше прошлого года; мне очистились 40 рублей. Это, конечно, немного. Вообще же опять, как и в прошлом году, скажу, что я хорошо сделал, давши концерт. Это все же очень освежает, да и двигает вперед» (18).

И в это свое посещение Тифлиса Игумнов много гулял, посещал знакомых, преимущественно музыкантов, наблюдал за жизнью и бытом горожан. В этом же письме к матери Игумнов не без юмора писал:

«Попал я в Тифлисе на грузинскую свадьбу; выходила одна из моих бывших учениц по Тифлисской школе и пригласила меня. Свадьба была очень курьезная и бестолковая... Народу была масса. Теснота большая, отсутствие чопорности еще большее. Национальные танцы по обычаю вслед за молодой протанцевали все старики до бабушки включительно. Курьезно, что в перерыве между кушаньями не раз между столами возобновлялась лезгинка, — и надо отдать справедливость, некоторые танцевали удивительно. Во время стола у меня случилось маленькое несчастье, которое меня окончательно смутило, если бы свадьба не носила такого принужденного характера, именно: у меня свалился галстук — прямо на тарелку, и это заметил молодой — сидевший „визави“. Вообрази мое положение! Хорошо еще, что он не замазался и я мог его снова нацепить» (18).

Возвратившись в Москву, Игумнов стал интенсивно готовиться к сольному концерту и к выступлению в симфоническом собрании. Времени оставалось в обрез, а программа сольного концерта была большой, трудной, разнохарактерной и не во всем удававшейся Игумнову. В нее входили пьесы Р. Штрауса («Картины настроения»), Брамса (Вариации на тему Шумана), Листа (Полонез *c-moll*), Шопена (Соната *b-moll* и прелюдии), ряд сочинений Антона Рубинштейна, Рахманинова, Метнера и Скрябина. Рецензия на этот концерт (19 марта 1904 года), написанная Энгелем, тонко подмечала, быть может, наиболее уязвимые места в исполнительском искусстве молодого Игумнова и, воздавая должное пианисту, указывала на его недостатки.

«Программа концерта представляла выдающийся интерес по своей свежести и самостоятельности. Наши концертные фортепианные программы строятся большей частью по одному шаблонному типу: при входе и выходе fuga Баха и рапсодия Листа; в середине — всего понемногу: и Бетховена, и Шумана, и Шопена, и даже чего-нибудь новенького. Против такой программы, объемлющей все стили и эпохи, ничего нельзя было бы возразить, если бы она вытекала из вполне сознательного отношения к делу и вообще отвечала бы художественным симпатиям и артистическим средствам концертирующего пианиста. Но последнее можно наблюдать далеко не всегда. Фортепианные Аристотели становятся в наше время все более редким явлением; современная фортепианная игра все больше осложняется и дифференцируется, и нынешние пианисты являются в огромном большинстве случаев лишь специалистами в той или иной отрасли фортепианного исполнения или даже только техники (как нынешние ученые также большей частью только знатоки в одной какой-либо научной области). А между тем концертные программы, по старой памяти, все строятся по образцу таких универсальных артистов, какими были Лист или братья Рубинштейны; оттого они почти всегда в той или иной части оказываются чуждыми по духу и средствам (а, стало быть, и непосильными) для концертанта. В первое отделение программы г. Игумнова (которое нам не пришлось слышать) вошли пьесы Р. Штрауса, Брамса (вариации), Листа (редко исполняемый Полонез *c-moll*); остальные два отделения состояли из Сонаты *b-moll* Шопена и прелюдий и мелких пьес Н. Метнера, Рахманинова и Скрябина (из сочинений последнего сыграна была и Соната-фантазия *gis-moll*). Из этого перечня видно, что г. Игумнов предпочитает новые и даже новейшие сочинения, в которых, как известно, по сравнению с классиками, острее выражена

эмоциональная сторона музыки и меньшее значение имеет ее чисто эстетическая формальная сторона. Между тем, на наш взгляд, такой выбор не вполне согласуется с истинной природой симпатичного дарования г. Игумнова. Для того чтобы вызвать к полной художественной жизни мертвые нотные иероглифы, пианист должен обладать, как в сказке, двумя волшебными склянками с мертвой и с живой водой. Брызнет мертвой водой — срастаются разрозненные, разбросанные части, обозначается единство и красота формы и скрытого в ней содержания; брызнет живой водой — по щекам разбегается румянец, загораются глаза, и в мертвом теле закипает жизнь. Но даже и среди хороших пианистов редко кто в одинаковой мере владеет обеими склянками. Нам кажется, что и г. Игумнов гораздо сильнее по части мертвой воды, чем по части живой. Это, конечно, еще не значит, чтобы игра артиста была бездушна. Вы несомненно слышите в ней бьющийся то сильнее, то слабее пульс внутренней жизни, но все же г. Игумнов как пианист больше характеризуется ясностью, стройностью и логической связностью исполнения, чем нервной проникновенностью и силой темперамента. Во всяком случае, это пианист высоко корректный в лучшем смысле этого слова и всегда интересный, в чем можно было убедиться и в концерте 19-го марта. Публики было много, и она очень сочувственно принимала концертанта»¹³.

Суждение Энгеля представляет для нас интерес в двойном плане. Во-первых, оно свидетельствует о своеобразии и привлекательности исполнительского дарования Игумнова и о высоком уровне мастерства, достигнутого им к тому времени (ибо Энгель был критиком строгим, нелицеприятным и высококвалифицированным со всех точек зрения). Во-вторых, оно подчеркивает преобладание в игре Игумнова формально-эстетических элементов и указывает на известную нехватку в ней художественного темперамента.

Трудно сказать, насколько Энгель был прав в своем решающем выводе; быть может, в ту пору Игумнову и не хватало чего-либо по части «живой воды». Но, делая этот вывод, он, несомненно, не учитывал одного чрезвычайно важного обстоятельства: далеко не каждому исполнителю удастся раскрыть себя в полной мере в молодые годы, порой мешают свойства характера — стеснительность, робость, излишняя скромность, порой скверное самочувствие, волнение, отсутствие должного концертного опыта и т. д. О том, как в действительности обстояло дело в случае с Игумновым, можно заключить из его собственного предельно самокритичного признания:

Игумнов — матери, 21 марта 1904 года. «Теперь скажу несколько слов о концертах. Собственно лично не могу похвастаться самоудовлетворением. И в симфоническом (где Игумнов играл Второй концерт Рубинштейна. — Я. М.), и в своем концерте я играл неважно, гораздо хуже, чем мог. Это особенно справедливо в отношении собственного концерта. Мог играть гораздо лучше, но волновался и трусил ужасно. Вообще-то меня не ругают, большей частью хвалят, но объясняется это тем, что, в сущности, не знают, как я теперь играю — я давно ведь самостоятельно не выступал. Что касается до материальной стороны моего предприятия, то она не из блестящих. Без убытка дело не обошлось» (18).

Работая в консерватории, Игумнов пытливо присматривался к деятельности тех ее профессоров, которым, как ему, приходилось сочетать концертную деятельность с педагогической и которым можно было бы вполне довериться в плане музыкальном и человеческом. На первом месте здесь для Игумнова, несомненно, был Скрябин, дружба с которым у него возобновилась с новой силой после возвращения в Москву из Тифлиса летом 1899 года.

Отчасти этому содействовал Сафонов, который сразу же, как только Игумнов стал профессором консерватории, напутствовал его следующими словами: «Это ничего, если человек неопытен. Важно, чтобы у него голова была на плечах. Надо присматриваться к другим, и можно очень скоро стать неплохим педагогом. Я в чудеса никогда не верил, а вот сейчас на примере Скрябина поверил. За один год он так в этом отношении вырос, что получились замечательные результаты. И я тебе советую: присматривайся к Скрябину, у него можно многому научиться» (2).

Отчасти новому сближению помогло и то обстоятельство, что Игумнов, возвратясь в Москву, поселился в том же доме, в котором жил Скрябин. «Мы, — вспоминал впоследствии Игумнов, — обитали в одном доме, только в разных подъездах, — я с улицы Воровского, бывшей Поварской, а он с Мерзляковского переулка, — и почти каждый день виделись. Скрябин тогда уже был человек семейный, имел двоих детей и очень изменился... В семье Скрябина в ту пору дети играли большую роль. Вера Ивановна (жена Скрябина. — Я. М.) или ждала ребенка, или же возилась с ним; она была все время в хлопотах и беспокойстве, перестала играть, и это ее угнетало. Но все-таки жили они мирно, хотя Александру Николаевичу порой было скучно...» (2).

Особенно импонировала Игумнову непосредственность Скря-

бина, то живое начало (творческий инстинкт молодости), которое было свойственно его натуре. «Тогда Скрябин еще не потерял своего юношеского облика. Он был чрезвычайно вежлив (хотя вежлив он был всегда), чрезвычайно скромн, доверчив, застенчив, даже растерян. С некрупными чертами лица, живыми глазами, небольшим вздернутым носиком, он производил удивительно приятное впечатление. У него еще не было сознания или внешнего проявления своей значительности, какое он потом не раз пытался выказывать. Все было очень скромно, мило и товарищески просто, хотя он знал себе цену и часто говорил: „Меня не играют, но в конце концов заиграют, потому что больше некого играть, потому что все остальное — убожество“. Еще Вагнер — это было кое-что, также Лист, Шопен; к остальным же он относился с недоверием. К Чайковскому его отношение в ту пору было скорее отрицательное, чем положительное, и с его голоса я заразился этим отрицательным отношением к Чайковскому. Он, например, говорил: „Что же Чайковский — это нищенство какое-то! Все его мелодии нищи“. Это было его любимое выражение: „Нищий, нищенство!“ Когда ему не нравился кто-либо из молодых московских пианистов, он обычно говорил: „Это же нищий, у него ничего нет, только милостыню ему подавай“».

«...Скрябина в те времена признавали мало, к нему относились весьма подозрительно. Играли его тогда Вера Ивановна, я, Кенеман, а так с его сочинениями больше почти никто не выступал. В печати Скрябина замалчивали. Так, например, известно было, что Сергей Иванович Танеев ценил дарование Скрябина (ему нравились многие его прелюдии, этюды и другое), но так как Сергей Иванович не был критиком, он не считал нужным писать о его произведениях, находить в них те или иные достоинства и недостатки. В сущности, первая серьезная статья о Скрябине была написана не музыкантом, а историком, профессором Московского университета Сергеем Николаевичем Трубецким, который был хорошо знаком со Скрябиным и очень любил его музыку. Жена Трубецкого была музыкантшей, и они оба очень увлекались Скрябиным. Трубецкой написал статью в „Русских ведомостях“¹⁴ и обратил на него внимание. После этого и критики стали более решительными. Но все-таки Скрябина в те времена особенно не хвалили» (2).

К сожалению, Скрябин пробыл в числе профессоров консерватории недолго. Его тяготили повседневные педагогические обязанности, да и некоторые жизненные и творческие обстоятельства побуждали его сделать решительный шаг и отказаться

от профессуры. Осенью 1903 года в упомянутом выше письме (от 22 ноября) Игумнов сообщал матери: «В консерватории все по-старому, если не считать, что Скрябин вышел из числа профессоров. Он собирается ехать за границу в скором времени, но когда это осуществится — это несколько гадательно. Семья пока останется здесь» (18).

Для Игумнова уход Скрябина из консерватории был особенно ощутим — и не только потому, что лишал его товарищеской поддержки в педагогической работе. Хотя и смутно, Игумнов предчувствовал, что это вольно или невольно отразится и на их дружбе, которой он бесконечно дорожил. До той поры между ним и Скрябиным почти не было разногласий. Единственное столкновение, происшедшее у них на Художественном совете консерватории по поводу присуждения золотой медали окончившему по классу Скрябина пианисту Александру Горовицу (Скрябин добивался этой медали для своего ученика, Игумнов был решительно против), не отразилось на их дружбе. Скрябин был возмущен, негодовал и в сердцах не скупился на выражения по адресу своих противников, в том числе и Игумнова («Сафонов, — писал он своей жене, — присоединился ко мне, и мы стали оба склонять совет перебаллотировать медаль. Шишкин и, представь себе, Константин Игумнов уперлись, как ослы, ссылаясь на закон о невозможности перебаллотировки. Спор чуть не дошел до драки»¹⁵), однако не изменил своего отношения к Игумнову. Они по-прежнему продолжали встречаться. Но в преддверии новой полосы жизни у Скрябина возникли иные стремления, он был полон желания пересмотреть свои творческие позиции, словом, отрешиться во многом от того, что как раз было особенно близко молодому Игумнову; далекими, чуждыми оказались для Игумнова и философские увлечения Скрябина.

«Незадолго до своего отъезда за границу, — вспоминал впоследствии Игумнов, — Скрябин стал заниматься философией, и у него появились некоторые зародыши будущей „Мистерии“. Насколько я помню, это было довольно интересно. Сначала у него бродили мысли вроде того, что это будет частично симфония, частично оперные сцены. Но все это было неопределенно. Однако именно тогда он начал вынашивать некоторые основные философские положения и по этим философским положениям советоваться с Трубецким. Незадолго до отъезда Скрябина за границу Трубецкой мне сказал: „Он (то есть Скрябин. — Я. М.) играл мне Третью симфонию, я с ним разговаривал, и я боюсь одного: как бы философия Скрябина не погубила музыку Скря-

бина, потому что в философских вопросах он не очень разбирается, очевидно, мало знает"» (2).

Разумеется, Игумнов всеми силами защищал музыку Скрябина от нападок. Никакие обстоятельства не могли поколебать его любви к ней и изменить его убеждения. Уже на склоне лет он вспоминал один «очень тяжелый случай, когда в Москве освистали Вторую симфонию Скрябина». И не без гордости говорил: «Это послужило поводом для моего первого в жизни выступления в качестве оратора. Я был тогда этим страшно возмущен, и на консерваторском ужине, который давали в честь Сафонова, как полагалось в конце сезона, зная, что кругом меня сидят профессора, которые, начиная с Гржимали, шипят на эту симфонию, выступил, предложив тост за Сафонова (Сафонов дирижировал симфонией Скрябина в Большом зале консерватории. — Я. М.) как за человека, который умеет не только ценить прошлое, но и предвидеть будущее, — чего другие не понимают» (2).

Позиция, занятая Игумновым, представляется тем более примечательной, что люди, с которыми он не мог не считаться, стояли на диаметрально противоположной точке зрения. Так, например, Аренский, один из учителей Игумнова и, кстати, Скрябина, писал Танееву, после исполнения симфонии в Петербурге: «В последнем русском симфоническом собрании исполнялась симфония № 2 Скрябина; по-моему, в афише была грубая ошибка: вместо „симфонии" нужно было напечатать „какафония", потому что в этом, с позволения сказать, „сочинении" консонансов, кажется, вовсе нет, а в течение 30—40 минут тишина нарушается нагроможденными друг на друга диссонансами»¹⁶. А соученик Игумнова и Скрябина по консерватории, Л. А. Максимов, писавший под псевдонимом «Диноэль», издевательски заявлял, что «симфония эта — произведение в высшей степени замысловатое», что «по окончании симфонии разбитый, усталый, с тяжелой головой, вы отдыхаете и радуетесь на подстраивающих свои инструменты скрипачей, потому что наконец-то слышите чистую квинту»¹⁷.

Игумнову приходилось защищать и фортепианный концерт Скрябина, который вызвал поначалу у московских критиков не слишком лестные оценки — «скучноватый и однообразный» (И. Липаев)¹⁸, «претенциозный и мало что говорящий» (С. Кругликов)¹⁹. Вместе с Сафоновым и Кенеманом Игумнов писал Скрябину накануне одного из публичных исполнений его концерта: «Милый Саша, сейчас играли твой концерт, который Игумнов будет играть в симфоническом 30 октября 1904 года. Мы тебя

любим, ценим и желаем тебе всего хорошего. В. Сафонов, К. Игумнов, Ф. Кенеман»²⁰. Через некоторое время после этого концерта Игумнов писал матери (13 ноября 1904 года):

«Я наконец пишу (любопытно, есть ли хоть одно письмо, которое я не начинал бы с этого заявления). Прежде всего о симфоническом, хотя это уже „дела давно минувших дней“. На этот раз я собой доволен. Я как-то собою владел и играл почти так, как хотел, то есть свои намерения осуществил процентов на 70—75. Принимали хорошо, хотя самый концерт Скрябина, как считают многие, далеко не выигрышное сочинение и, как кажется, кроме средней части, публике не очень понравился. Было только несколько досадно, что благодаря несвоевременному нездоровью Сафонова репетиций было меньше, чем положено, и мне пришлось играть с одной репетиции. Между тем сочинение это весьма сложно и оркестру незнакомо, так что это обстоятельство не могло не отразиться на исполнении аккомпанемента... Получил цветочное плато из хризантем, на котором должен был лежать адрес от учеников, но так как последнее противно правилам, то он был конфискован и вручен мне уже неофициально после концерта Сафоновым» (18).

День за днем растет известность Игумнова и как исполнителя, и как педагога. Причем растет помимо его воли, ибо он к ней не стремится и всеми силами избегает знаков восхищения. Известность эта далеко не сразу создает у него чувство уверенности. Он все еще порой непреодолимо робеет перед публикой и весь словно сжимается на эстраде, а иной раз приходит в такое замешательство, что с трудом заканчивает концерт. Лишь ценой огромных усилий достается ему самообладание. Весь уклад его жизни свидетельствует о напряженном целенаправленном труде, не допускающем напрасной траты времени на посторонние дела. «Вообще, — пишет он матери в письме от 10 октября 1904 года, — нахожусь или в консерватории или дома. Думаю, что так будет продолжаться и впредь...» (18).

Несмотря на огромную занятость, Игумнов много читает. Его вкусы становятся более строгими. Характерно, например, его высказывание в письме к Е. А. Озеровой от 24 декабря 1903 года в связи с одним прочитанным романом Роденбаха: «отдает тлением». Не менее примечательно и обоснование этого суждения: «Я все-таки больший приверженец жизни и бодрящих настроений, чем туманных, неясных воздыханий о потонувшем в глубине веков и связанного с ними пренебрежительного отношения к настоящему» (18).

Игумнов живо интересуется и общественными событиями.

Правда, сам он в них активно не участвует, однако относится к ним не как равнодушный, посторонний наблюдатель, а как взволнованный свидетель. «В прошлую субботу, — сообщал он матери 12 февраля 1902 года, — начались волнения в университете. Пока ничего не знаю, кроме того, что около 900 человек забрали. В воскресенье, вчера и сегодня все спокойно. На завтра назначили сходку. Ждали волнений фабричных, но пока ожидания не оправдались, — что-то будет дальше, проживем, увидим. Время как будто не вполне обычное, агитация подпольными листовками идет в порядочных размерах» (18).

Несколько изменяется отношение Игумнова к некоторым лидерам общественного движения. Все дальше, например, отходит он от либеральных народников типа Михайловского, все ближе подходит к радикально настроенным кругам интеллигенции. Характерно в этом отношении его признание в цитированном выше письме к матери от 12 февраля 1902 года:

«Играл я в концерте в пользу литературного фонда, где, между прочим, читал Михайловский. Овацию ему устроили основательную, со включением бессмысленного качания, что очень не гармонировало с эстрадой, с органом и всем видом нашей консерваторской залы. Читает он плохо — отрывок, им избранный, мне также не понравился, слишком рассчитано на аплодисменты молодежи, а в сущности, кроме перцу, ничего в нем нет. Не особенно мне понравилась и самая манера держать себя» (18).

Многое его волнует и печалит, особенно то, что связано с разгоревшейся русско-японской войной, требовавшей огромных и напрасных жертв. С тревогой сообщает он матери в письме от 10 октября 1904 года: «Из моих сотоварищей пока еще никого не забрали на войну, хотя никто не гарантирован». А через месяц (13 ноября) снова пишет ей: «Понемногу забирают моих сверстников на военную службу. Чуть было не попал и Авьерино, но после смотра получил на год отсрочку. Что-то будет дальше?» (18). Так война, казавшаяся бесконечно далекой, оказалась близкой. Известие же о гибели адмирала Макарова и русской эскадры приводит его в содрогание; скорбит он и о трагической смерти на войне художника Верещагина.

Не проходят мимо внимания Игумнова нарастающие внутри страны народные волнения. Все чаще пишет он о них матери, то с надеждой, то с сожалением, но всегда с искренним сочувствием. Приведем одно из таких писем конца 1904 года: «В бытность мою в Киеве (в гастрольной поездке. — Я. М.) там имела место уличная демонстрация, на манер бывших в других горо-

дах. Человек 150 забрали. Состав толпы студенческий только отчасти, принимали участие и рабочие. Бойни на манер Петербурга не было... В правительственном сообщении все, конечно, очень уменьшено. На самом деле участвовали не горсть в 300 человек, а толпа в несколько тысяч, которую разогнали не две сотни казаков, а с которой ничего не мог поделаться Сумской полк... По слухам, в Петербурге дело было еще серьезнее, а у Казанского собора была бойня. Искавшие защиты в соборе не нашли ее там. Масса арестов... Союз русских писателей закрыт за письмо, подписанное 42 литераторами (Горький, Михайловский, Мамин-Сибиряк, Мельшин и др.) и отправленное в 20 заграничных газет, в котором выражался протест против бойни на Казанской площади» (18).

Революционные настроения распространились и на Московскую консерваторию. Студенты протестовали против диктаторского режима, установленного в консерватории Сафоновым, требовали права обсуждения своих академических дел, открытия ученической кассы взаимопомощи и других мер, касающихся ученической жизни. Студентов поддерживала передовая часть профессуры, в том числе и Игумнов. Со своей стороны, эта часть профессуры, возглавляемая Танеевым, энергично настаивала на введении нового устава, требовала автономии для консерватории, коллегиальности в работе Художественного совета и т. д.

В феврале 1905 года демократически настроенные московские музыканты опубликовали декларацию, в которой отмечали бесправное положение художественной интеллигенции, выступали в защиту свободы творчества, требовали изменения общественно-правовых, гражданских условий жизни и труда. В числе подписавших эту декларацию, наряду с Танеевым, Рахманиновым, Шаляпиным, Глиэром, Кашкиным, Гречаниновым, Корецким, Гедике, Гольденвейзером, был и Игумнов. Несмотря на все свои симпатии к творческой деятельности Сафонова, несмотря на все свое уважение к нему как к художнику, он не мог больше мириться с его консерватизмом, бюрократическими и диктаторскими методами и формами управления консерваторией. И когда Танеев в начале марта 1905 года решительно выступил в газете «Русские ведомости»²¹ с обличением Сафонова, Игумнов полностью солидаризировался с этим выступлением.

Близко принимал к сердцу Игумнов и дела студентов. Всегда чуткий к нуждам студентов и постоянно общавшийся со многими из них, он поддерживал студентов всем, чем мог. Он был единственным профессором консерватории, платившим регулярно большие взносы в ученическую кассу взаимопомощи и давав-

шим концерты в ее пользу. По его собственному признанию, он придавал этой кассе большое значение — не только как источнику материальной поддержки нуждающимся ученикам, но и как общественному органу, содействовавшему организации и воспитанию учащихся в духе коллективизма.

События в консерватории разворачивались с поистине кинематографической быстротой. 4 марта 1905 года состоялось собрание учащихся, на котором присутствовало свыше 300 человек. Дирекции консерватории были предъявлены требования политического и организационно-бытового характера; рассматривался всерьез вопрос о забастовке, то есть о прекращении занятий. Через четыре дня на Художественном совете обсуждались требования, выдвинутые студентами. Игумнов был в числе тех, кто предлагал отнестись с должным вниманием к их требованиям и не налагать на них наказания. Совет решил не применять к студентам никаких карательных мер, но все же высказался за продолжение занятий. Однако успокоения не наступило, и многие студенты в знак протеста прекратили занятия. Среди бумаг Игумнова сохранились несколько любопытных листков, написанных от руки чернилами, содержащих обращение «забастовавших» учеников к Сафонову; это обращение характеризует настроение определенных групп учащихся, несомненно, близко стоявших к Игумнову²².

Так как волнения учащихся продолжались, Художественный совет, опасаясь эксцессов, отказался от своего первоначального решения и вынес новое решение: временно занятия в консерватории приостановить и со сроками экзаменов не спешить, о чем Игумнов и сообщал родным 28 марта 1905 года.

«Милая мама! Банзай! Вчера состоялось постановление Художественного совета — во избежание повторения петербургской истории (там устроили химическую обструкцию, взломав предварительно двери, что повело к исключению 101 человека) не открывать консерваторию, выпускные экзамены сделать осенью, а переходные совсем не делать. Таким образом, я освобождаюсь до августа (числа до 8—10)... За эти полтора месяца — со времени возникновения волнений среди консерваторцев — пришлось немало переволноваться, и потому, может быть, неожиданно наступившие каникулы более чем когда-либо кстати» (18).

Игумнов, естественно, не слишком задерживается в Москве. Он страстно любит природу и чувствует, что общение с ней сейчас для него необходимо. По-прежнему его больше всего привлекают горы и море. И теперь они доступнее для него. Ибо на Кавказе, в Туапсе, у него есть крохотный домик, где он может

всегда найти пристанище. Уже в начале мая мы видим его там наслаждающимся вольной жизнью и красотой весенней природы.

Игумнов — матери, 18 мая 1905 года. «Добрался я сюда очень благополучно. Ехать было не жарко по железной дороге, море было совсем тихое. Здесь еще жары не начинались. Пожалуй, даже прохладнее, чем было в Москве, когда я оттуда уезжал. Вообще весна немного запоздала: когда я приехал, то белая акация еле-еле расцветала, а грецкий орех и кое-какие другие деревья еще не развертывались. Я даже застал цветение диких желтых азалий, которые очень люблю. Вообще здесь хорошо...

Что касается до настроения здешних обывателей, то оно ничем, как кажется, не отличается от обычного, и ждать каких-либо волнений не приходится. В самом деле — здесь некому волноваться. Думаю, что и холера не придет, что ей тут делать? Участок мой в общем здравствует, хотя в этой области я получил некоторое огорчение. Сзади меня провели новую улицу, на которой (против моих „задов“) отвели в аренду мелкие участки бедноте, которую выселили с городской земли на берегу моря.

Может быть, соседи мои очень почтенные люди, но эстетическим вкусом они не обладают, капиталами также, а потому их архитектурные сооружения прямо убийственны: ряд каких-то курятников, чтобы не сказать хуже. Благодаря сему обстоятельству повырубили лес (непосредственно за мной), а вид на горы закрыли своей архитектурой... Садик мой подрос. Из вновь выписанного почти все хорошо принялось. Под сомнением 2—3 растения» (18).

Через месяц в письме от 19 июня 1905 года Игумнов снова пишет матери, что «превосходно отдыхает» и чувствует себя «в отношении здоровья совсем хорошо», что «погода теплая, жары нет» и что «вообще пожаловаться ни на что» не может. Часто гуляет он по чудесным окрестностям, а иногда и предпринимает более далекие «вылазки» — в Джубу и другие места. «Что еще сообщить тебе? Довольно много гуляю. Абсолютно ничего не делаю. Пора уже и за дело, да все как-то не раскачаюсь, а как подумаю, что осенью, вероятно, немало будет трепки нервной системы, то как-то и не хочется принудить себя. Впрочем, послезавтра начну заниматься как следует» (18).

Но позаниматься ему вдоволь не удастся. Вскоре возникают планы отправиться с попутчиками в горы, проехать по Военно-Осетинской дороге до Кутаиса, оттуда добраться до Батуми и

вернуться обратно в Туапсе парохомом. Сохранилось письмо Игумнова, описывающее это путешествие.

Игумнов — матери, 6—8 августа 1905 года. «Милая мама! Итак, по обещанию начинаю письмо. Как я уже сообщил в открытках из Кутаиса (из Они не писал, ибо оттуда почта ходит 2 раза в неделю, а потому выгоднее было писать из Кутаиса), поездка совершена вполне благополучно, без малейших намеков на опасность. Никто нас не грабил, никто не обворовывал, если не считать обмана при продаже яиц (из 25 — 22 насиженных), то никаких каверз нам не подстраивали. Так как теперь дело уже прошлое, то можно сообщить, что компаньоны надули — все, кроме одного (Семигалова). Во Владикавказе захватили еще одного студента, и таким образом втроем двинулись, наняв до перевала пару лошадей в рессорных дрожках. Первые 50 верст идут степью, и, собственно, это-то именно и есть несколько беспокойная часть дороги. Ночевали мы у простых осетин, очень гостеприимно нас принявших и по своему обычаю ничего у нас не взявших. Сейчас не стану детально все описывать, — если соберусь, сделаю это из Туапсе или лично расскажу день за днем, а пока ограничусь общими замечаниями. Если брать Военно-Осетинскую дорогу в целом, то она безусловно интереснее Военно-Грузинской. Правда, у последней имеется такой козырь, как Дарьял, да и вид с перевала более широк, но зато Военно-Осетинская дорога несравненно богаче растительностью и на ней попадаются виды характера западноевропейского, то есть виды, центром которых являются скалы и снеговые горы в рамке лесистых горных склонов на первом плане. Последние 80 верст к Кутаису — сплошной виноградник и фруктовый сад. Что касается до нетронутых лесов, то есть „девственных“, то таковых на самой дороге немного (верст на 20—25), вообще же они порядком разрежены, а частью сведены: на их месте — густая кустарная заросль. В общем поездка удалась вполне, если не считать некоторых организационных промахов, вполне понятных по нашей неопытности. Семигалов оказался спутником хорошим, ну а студент — надоел: болтун и фантазер, без серьезных запросов. Письмо это сейчас заканчиваю на пароходе по дороге в Туапсе. Море совершенно спокойно, но 2 дня назад была здоровая качка. Через 8 часов узрею свои владения» (18).

Недолго пробыл Игумнов в Туапсе после своего возвращения из путешествия. По принятому еще весной Художественным советом консерватории решению, занятия с выпускниками должны были возобновиться в середине августа. Игумнову пришлось выехать в Москву и окунуться сразу в беспокойную жизнь.

Ему удалось, правда, с первых же дней улучшить свои бытовые условия: он временно поселился в доме у своих хороших знакомых Перцовых у Пречистенских ворот (до этого Игумнов жил в гостинице «Марсель» на углу Столешникова переулка и Петровки). Но ему, увы, не удалось изменить положения в консерватории, хотя он и не раз пытался принять желаемое за действительное.

Игумнов — матери, 21 августа 1905 года. «Милая мама! Хочу написать несколько строк и сообщить, что я доехал на этот раз без приключений, без каких-либо инцидентов с моим „манто” и даже (после Козлова) без тесноты, так что спал прекрасно. Только опоздали мы порядком — почти на 3 часа. В день приезда обедал у Перцовых, которых на следующий день проводил за границу... Со среды я поселился в их квартире. За стол буду платить по расчету. Начал заниматься в консерватории с оканчивающими. Ежедневно провожу в консерватории часа 3—4. Из двенадцати кончающих (у меня) пока заявилось целых одиннадцать. Хотелось бы усмотреть в этом благоприятный симптом для возобновления всех вообще занятий наших. Есть, впрочем, пессимисты, сомневающиеся в возможности их. Экзамены мои назначены 30 августа и 1 сентября. Таким образом, я приехал, оказывается, как раз вовремя» (18).

Правы все же оказались «пессимисты», особенно те из них, которые могли непосредственно день за днем наблюдать развитие консерваторских событий. А последние отнюдь не окончились после временного прекращения занятий и закрытия консерватории весной 1905 года. Напротив, атмосфера в музыкальном мире с каждым днем сгущалась и накалялась. Все более и более обострялись отношения в среде профессуры, что особенно выразилось в усилившихся столкновениях между Танеевым и Сафоновым. Дело закончилось тем, что 4 сентября 1905 года на страницах «Русских ведомостей» было опубликовано письмо Танеева: «Позвольте заявить через Вашу газету, что 3-го сентября мною послана в дирекцию Московского отделения Музыкального общества бумага следующего содержания: „Вследствие совершенно неблагопристойного поведения директора Московской консерватории Сафонова я выхожу из состава профессоров этой консерватории. С. Танеев”».

Уход Танеева вызвал широкую волну общественного возмущения. Тяжело переживал это и Игумнов. Чувства его нашли выражение в письме-адресе, который он подписывал вместе с другими бывшими учениками Танеева и который был отправлен Танееву сразу же после свершившегося факта:

«Глубокоуважаемый и дорогой Сергей Иванович! Вы ушли из консерватории. Тяжесть этой потери очевидна всякому; но никто не может так больно почувствовать и глубоко измерить ее, как мы, Ваши ученики. В Вас слились полное и всестороннее знание предмета, любовное и глубоко продуманное отношение к делу преподавания, готовность по первому призыву прийти на помощь всем недоумевающим и вопрошающим, прямой и чистый характер, чуждый каких бы то ни было мелких побуждений. И если мы вынесли из консерватории какие-нибудь прочные и сознательно усвоенные знания, то этим мы обязаны прежде всего и больше всего Вам; если наряду с равнодушием и разочарованием у нас сохранились и светлые воспоминания о консерваторском преподавании, то круг этих светлых воспоминаний связан главным образом с Вашим именем. Вы научили нас любить консерваторию, с которой связана вся Ваша жизнь и лучшим украшением которой Вы были до своего внезапного ухода. И чем глубже сожалеем мы о вынужденном уходе Вашем, тем сильнее растет в нас негодование против ближайшего виновника этого ухода и против всего созданного им консерваторского строя. Такой порядок вещей далее немыслим. Обновляется вся русская жизнь, должна быть обновлена и наша консерватория. И мы верим, что в деятельности этой обновленной консерватории Вы, окруженный еще большим уважением и любовью, примете по ее приглашению самое влиятельное и плодотворное участие»²³.

Как и другие близкие Танееву музыканты, работавшие в консерватории, Игумнов пытался предотвратить выход Танеева в отставку. Вместе с группой профессоров и преподавателей консерватории он обратился к Танееву с письмом, составленным вскоре после заседания Художественного совета (11 сентября 1905 года), на котором было оглашено решение Танеева покинуть консерваторию.

«Многоуважаемый Сергей Иванович. Собравшись сегодня в первый раз после того, как нам сделалось известным принятое Вами решение покинуть консерваторию, мы считаем необходимым обратиться к Вам, нашему дорогому товарищу, с выражением нашего живейшего желания, чтобы Вы нашли возможным отказаться от Вашего намерения. Весь наш товарищеский кружок всегда относился к Вам с величайшим уважением и симпатиями; в таком же отношении учащихся Вы также не можете сомневаться, и мы думаем, что никакие случайные обстоятельства не должны Вас заставить покинуть учреждение, которому Вы так близки и необходимы. Потому, многоуважаемый Сергей

Иванович, мы обращаемся к Вам с нашей сердечнейшей просьбой не покидать консерваторской среды и взять обратно свое решение об отставке»²⁴.

Танеев ответил на это обращение словами глубокой признательности, но не преминул заметить, что особенно тронут «сочувствием», которого ему «так недоставало в последние шесть или семь лет противозаконного произвола и постоянного нарушения устава». От решения своего он не отказался.

Но и Сафонову пришлось расстаться со своим постом директора и вообще с консерваторией. Слишком велико было раздражение против него — и не только в среде музыкантов, но и в широких общественных кругах. Когда Игумнов вернулся в Москву, Сафонов еще значился директором консерватории, однако к исполнению своих обязанностей не приступил. Получив отпуск, он уехал в Америку на гастроли. Положение оставалось неясным, хотя отставка его была предreshена самой логикой со- бытий.

«Что касается до ухода Сафонова, — писал Игумнов матери 21 августа 1905 года, — то этот вопрос висит в воздухе. Самого его еще нет, но жена приехала. Я ее видел только мельком. Оказывается, существует действительно возможность ухода его из консерватории. Его очень зовут в Петербург, но, кажется, он колеблется из-за той смуты, какая имеет место в Петербургской консерватории. Словом, ничего неизвестно. Есть слух, что он возьмет заграничный отпуск вследствие болезни старшего сына (у бедного показывалась несколько раз кровь горлом). Если это так случится, то я думаю, что с весны он нас оставит» (18).

Игумнов оказался прав в своих предположениях. Сперва Сафонов взял дополнительный заграничный отпуск для лечения сына и провел несколько недель в Давосе. Оттуда, кстати, он прислал Игумнову письмо, написанное не без тонкого расчета.

В. И. Сафонов — К. Н. Игумнову, Давос, 27 сентября/10 октября 1905 года. «Дорогой Константин Николаевич, очень рад был получить Твое письмо. Твое долгое молчание меня начинало беспокоить не столько по отношению к Годовскому, сколько по отношению ко мне. По нынешним временам все возможно, и я стал думать, не разлюбил ли Ты уж меня? Но, слава богу, этого, как вижу, не случилось, и я успокоился душой и с великим удовольствием сейчас же берусь за перо, чтобы, во-первых, поблагодарить тебя за жертву, приносимую для нашего достойного гостя (речь идет об отказе Игумнова — в пользу Годовского — от исполнения Четвертого концерта Бетховена в симфоническом собрании РМО. — Я. М.), а, во-вторых, сказать Тебе, что

я Тебя всегда любил и люблю и теперь за Твое милое письмо, в котором вижу Тебя, как живого. Не горюй о G-dur'ном концерте: если не умру, то, бог даст, сыграем его с Тобой, и проаккомпанирую я Тебе его на славу. Без передрыг же на свете не проживешь, особенно когда делаешь только свое дело и не занимаешься фарисейскими подвохами. Но еще в катехизисе сказано, что апостол Павел советует добрым христианам „лучше и не говорить о сих мерзостях”. У меня теперь одна забота — здоровье Илюши (сын Сафонова. — Я. М.). Больно видеть молодую жизнь в такой опасности, а когда вспомнишь, что потерял уже двух старших, становится жутко, поневоле хочешь приблизиться к богу, и все житейские мелочи кажутся далекими и ненужными. Отойти же от них можно, конечно, и не находясь у вечных снегов, чего я Тебе от души желаю в твоей чистой и благородной деятельности. В этом и есть утешение: если бы каждый из нас делал бы возможно совершеннее свое дело, не примешивая к нему ничего постороннего, это было бы настоящее царство божие. Так я всегда старался жить, оттого всегда мужественно нес всякие невзгоды и одно могу сказать — в гробу мне лежать не будет стыдно. Обнимаю Тебя. Твой В. Сафонов»²⁵.

Письмо это не оставляет сомнений в том, что Сафонов уже тогда понимал до конца ситуацию, сложившуюся в консерватории. Из отпуска он так и не вернулся и исполнять обязанности директора консерватории временно было поручено М. М. Ипполитову-Иванову.

Между тем революционное движение в стране продолжало непрерывно нарастать. Политические забастовки быстро перекидывались из одного города в другой. К бастующим рабочим присоединились учащиеся, интеллигенция, служащие. Вспыхнула всеобщая политическая стачка. На улицах городов — демонстрации, в деревнях — пожары, в армии среди солдат — волнения. 18 октября в Москве был убит Н. Э. Бауман; 20 октября состоялись его похороны, которые превратились в подлинную народную манифестацию. «Сегодня, — писал матери 20 октября 1905 года Игумнов, который из-за болезни не мог выйти из дома, — из наших окон видел похоронную процессию, грандиозную по своим размерам. Заметил по часам: от головы до хвоста — шли без остановки и скорее обыкновенного — прошло 25 минут. Хоронили социал-демократа ветеринара Баумана, который был убит каким-то штатским в то время, когда он подходил с толпой (18-го октября) с красным знаменем в руках к Таганской тюрьме для освобождения политических заключенных. Впереди похоронной процессии шла „боевая дружина” вооруженных рабо-

чих, студентов и пр., затем несли много красных знамен, довольно много венков также с красными лентами, затем красный гроб, опять знамена, опять дружина, в конце концов несколько отрядов братьев и сестер милосердия и три повозки для раненых. Количество народа громадное. Полиции и войск на улицах не было. Через форточку доносилось пение похоронного марша... Боюсь только, пройдет ли все благополучно. Не вышло бы при возвращении с кладбища столкновений. Слишком непривычное зрелище, и не всем оно по вкусу. Цели и стремления манифестантов ясны лишь немногим...» (18).

В похоронной процессии принимала участие и дружина учеников консерватории, которая организовала оркестр и руководила пением похоронного марша «Вы жертвою пали...». Консерватория в эти дни «по случаю тревожного времени» была временно закрыта.

Чувство протеста охватило всех прогрессивно мыслящих людей. Одновременно силы реакции спланировались вокруг крайне правых черносотенных партий; раздавались прямые угрозы, устраивались провокации, подготавливались погромы, словом, атмосфера сгущалась. В том же письме Игумнов писал с негодованием о происках реакции (в том числе и церковной): «По вечерам охватывало (вне дома, конечно) жуткое настроение, которое особенно усилилось 15-го вечером и 16-го днем, когда стало известно, что союз русских людей собирается в церкви организовать. Позже мне удалось ознакомиться с проповедью, разосланной митрополитом для произнесения в церквях. Это документ в значительной мере подлый и насквозь проникнутый фарисейством. За подобное кощунство над Христом я бы охотно сослал в Соловки Владимира» (18). В устах человека религиозного, каким являлся Игумнов, это, конечно, было более чем смело!

Большой утратой для Игумнова была смерть одного из самых уважаемых им людей — С. Н. Трубецкого. Эту утрату он воспринимал, несомненно, особенно остро на фоне разворачивавшихся событий 1905 года. Как бы ни относиться к историко-философской концепции Трубецкого (он был идеалистом со всеми вытекающими отсюда последствиями), ему нельзя было отказать в утонченном уме, чистосердечной простоте и в благородстве побуждений. И именно эти его качества были особенно дороги Игумнову. «Милая мама! — писал он 7 октября 1905 года. — Несколько дней назад схоронили Трубецкого. Очень тяжелое впечатление произвела на меня его смерть, и мне его безумно жаль. Я только теперь ясно представил себе его лич-

ность и страшно пожалел, что знаком с ним был дальше, чем мог бы это сделать... Эпитет борца за правду к нему подходит всего более. Это было редкое по своей гармоничности сочетание философа-идеалиста с историком, общественного деятеля, верившего в силу нравственного убеждения, с поэтической натурой, аналитика с глубоким, искренним христианством. Такого человека теперь жаль особенно терять, он умел не лгать...» (18).

В ноябре положение в Москве обострилось до предела. Грозное электричество носилось в воздухе. И вскоре, в начале декабря, разразилось вооруженное восстание. «Мы пережили тяжелую неделю, — писал Игумнов матери 18 декабря 1905 года. — Сегодня первый день, что не слышно орудийных и иных выстрелов... Точно трудно описать, что у нас было. Во-первых, многого не знаешь за отсутствием газет, а во-вторых, коротко не расскажешь... Консерваторию мы закрыли до 16 января» (18).

Снова в среде профессоров консерватории зародилась мысль попробовать уговорить Танеева вернуться в консерваторию и взять на себя бразды правления. Тем более что наконец-то, после долгих проволочек, консерватория добилась автономии, и это открывало пути к более гибкому и разумному руководству музыкальными делами. «На днях, — сообщал Игумнов матери в том же письме, — получено нами право автономного управления консерваторией. Приходится выбирать директора. Положение несколько щекотливое, ибо от Сафонова прошения об отставке не получено, а следовательно, приходится до некоторой степени увольнять его. Существует течение в пользу возвращения Танеева и избрания его в директора. Приходится по этому поводу несколько агитировать. Такой род деятельности совсем чужд моему характеру, и я к нему приступаю по необходимости. Боюсь, что эти консерваторские дела меня задержат здесь дольше, чем мне бы этого хотелось» (18).

Попытка возвратить Танеева в консерваторию, как известно, не увенчалась успехом. Правда, 20 декабря 1905 года Художественный совет, не без активного содействия Игумнова, вынес решение просить Танеева вернуться в консерваторию «ввиду изменившегося уклада». Совет также — в случае согласия Танеева — рассчитывал выставить его кандидатуру на пост директора консерватории. Но Танеев снова решительно отказался. Вскоре заявил о своем выходе из Московской консерватории и Сафонов, официально сложивший с себя все полномочия и отказавшийся баллотироваться на пост директора. В числе возможных кандидатов на должность директора консерватории выдвигались кандидатуры нескольких музыкантов, в том числе и

Игумнова. Но он, как и некоторые другие выдвинутые кандидаты, например Рахманинов, Кашкин, фон Глен, от баллотировки отказался. Оставалась фактически только одна из возможных кандидатур — Ипполитов-Иванов, уже исполнявший временно обязанности директора. Через некоторое время он и был избран новым директором консерватории.

Напряженное время и связанные с ним заботы и тревоги отнюдь не выбили Игумнова из рабочей колеи. Напротив, они породили у него мужество и стойкость в борьбе за прогресс в музыкальном искусстве; верно и чутко, хотя, быть может, и не всегда осознанно, улавливал он веяния времени.

Это выражалось у него, с одной стороны, в известном пересмотре сложившихся эстетических взглядов на общественное назначение искусства, в более широком участии в музыкально-просветительской работе. То он играет в благотворительных концертах (сбор с которых идет в фонд прогрессивных организаций), то выступает в специальных концертах для большой демократической аудитории, то участвует в работе Пречистенских курсов для рабочих. Он поддерживает идею создания в Москве Народной консерватории. И не только поддерживает, но и принимает посильное участие в ее организации. Одним из первых он входит, наряду с Танеевым, Кашкиным, Кастаньским, Гречаниновым, Энгелем, Яворским и другими, в число ее педагогов. Одним из первых начинает выступать в ее общедоступных концертах-лекциях. Он понимает, что Народная консерватория не является просто обыкновенной музыкальной школой, а имеет куда более широкие цели, и прежде всего широкое общественное образование народа. Участие в деятельности Народной консерватории — не случайный эпизод в его жизни; оно закономерно вытекало из всего хода развития его сознания, из искренней симпатии к вызванным революцией 1905 года проблемам музыкального движения.

С другой стороны, это находило выражение в непреклонном стремлении Игумнова работать как можно больше над собою, чтобы достичь еще более высоких ступеней «в своем деле». Живя в напряженном ожидании близящихся перемен, порой в тревоге и беспокойстве, он занимается не покладая рук. В иные моменты у него даже возникает потребность в полном уединении, столь необходимом, как он полагает, для плодотворной работы. «Мы переживаем сейчас такое тревожное время, — пишет он матери 15 ноября 1905 года, — так много раздражающего нервы вокруг, что является непреодолимая потребность тишины. В общем я себя чувствую хорошо, нервы совсем в поряд-

ке, но все это, может быть, оттого, что я живу очень уединенно. В противоположность многим моим сотоварищам по искусству, жалующимся на то, что они выбиты из колеи и не в состоянии работать, я, наоборот, могу сейчас для себя продуктивно работать. В окружающей сумятице я даже вижу лишний для себя стимул, — мало ли что может случиться в будущем, а потому подняться в своем деле на несколько ступеней выше не бесполезно и с практической точки зрения. В отношении будущего я не слишком оптимистически настроен, но и преждевременным страхам не предаюсь. Случится то, что должно случиться, и в общем я спокойно настроен, по крайней мере по сравнению со многими» (18).

В эти дни Игумнов с особой интенсивностью и ответственностью готовится к концертам. Большой перерыв в выступлениях, вызванный ранним отъездом из Москвы на летние каникулы и бурными общественными событиями, порождает у него чувство неуверенности, волнения, порой даже боязни эстрады. «На будущей неделе, — сообщает он с присущей ему самокритичностью и откровенностью матери в том же письме, — я три раза играю. Один раз (26 ноября) — в симфоническом концерте Кружка любителей русской музыки. Буду играть концерт Рахманинова под управлением автора. Два другие раза играю solo. К концертам этим готовлюсь и потрухиваю. Давно не выступал, и об эстраде думать жутко» (18).

Однако концерты его проходят хорошо. И публика, и критика оказались единодушными в оценке таланта пианиста, силы его художественного воздействия, самого характера его искусства. Вот что, например, писал в «Московских ведомостях» о выступлении Игумнова в симфоническом концерте Кружка любителей русской музыки 26 ноября 1905 года Кашкин:

«Наибольший успех вечера выпал... второму концерту с-moll С. В. Рахманинова, исполненному К. Н. Игумновым. Очень еще недавно концерт этот игрался в симфоническом собрании Филармонического общества молодым петербургским пианистом, имя которого ускользнуло у нас из памяти. Как мы говорили тогда, исполнение это далеко не давало истинного понятия о сочинении, вследствие чего и публика приняла его сравнительно довольно холодно. Исполнение в концерте 26 ноября было совсем иным и должно быть названо превосходным в полном смысле слова. На этот раз темпы сочинения были чуть ли не везде другими, а кроме того, игра г. Игумнова отличалась не только технической законченностью и ясностью, но и умною прочувзованностью выражения. Вообще, и превосходная ком-

позиция, и ее превосходный исполнитель имели огромный успех. По окончании исполнитель и автор концерта много раз выходили на шумные и восторженные вызовы публики.

Прослушав г. Игумнова в двух собраниях Керзинского кружка (Кашкин имеет здесь в виду еще и первое сольное выступление Игумнова 21 ноября 1905 года с произведениями Лядова и Скрябина. — Я. М.), мы должны сказать, что, по нашему мнению, он сделал крупные шаги вперед как в отношении технической отделки, так и в художественной законченности понимания исполняемого»²⁶.

Да и непосредственная реакция слушателей на игру Игумнова не оставляет сомнения в том, что он достиг большого успеха. Волны восторженной признательности устремляются к нему, так органично слившемуся с образами рахманиновского концерта. И отныне этот концерт становится одним из самых любимых в его репертуаре.

Из последующих концертных выступлений Игумнова заслуживают быть отмеченными выступление 17 апреля 1906 года (в концерте Сибора) с исполнением произведений Скрябина, выступление в симфоническом концерте под управлением Василенко с исполнением (в первый раз) Концерта еs-moll Ляпунова, выступление 10 декабря 1906 года в концерте Кружка любителей русской музыки с исполнением «Сумеречной песни», Вальса и этюда «Терек» Ляпунова (все пьесы в первый раз), а также выступление (16 ноября 1906 года) вместе с Гржимали и фон Гленом с исполнением Трио d-moll op. 63 Шумана (в концерте памяти Шумана). Укажем еще на исполнение (в 1907 году) пьес Шопена (Фантазия f-moll и другие), Шумана (Новеллетта fis-moll) и особенно на исполнение (с фон Гленом) виолончельных сонат Мендельсона и Грига, свидетельствовавшее о возросшем мастерстве Игумнова в сфере камерного ансамбля.

Казалось, что у Игумнова нет никаких оснований для беспокойства. От концерта к концерту растет его популярность. Расширяется его репертуар, совершенствуется мастерство. Но по мере того как возникает в Игумнове сознание собственной артистической силы и художественной значимости, растет в нем и требовательность к себе. Он сыграл с большим успехом один из лучших русских фортепианных концертов — Концерт b-moll Чайковского, — но сыграл его все же без достаточной технической устойчивости и эмоциональной яркости; осознав этот недостаток, он с головой ушел в работу. Теперь, после исполнения (вместе с автором) Второго концерта Рахманинова, он ощутил еще один важный пробел: его звуковая палитра оказалась не-

достаточной для полноценного воплощения замыслов. Он понял, что у него не всегда и «не во всем» «звучит» инструмент — то, чего он достигал раньше лишь в результате интуитивной догадки, должно было теперь стать плодом сознательных усилий, настойчивых поисков. Взгляды на звукоизвлечение, возникшие в сфере непосредственного переживания, должны были получить углубление и проверку в знакомстве с путями, уже пройденными другими пианистами, и, главное, получить достаточно оснащенную собственную базу.

Так заканчивался более чем десятилетний период творческой жизни Игумнова (он сам как-то назвал его периодом «академическим»), на протяжении которого он интенсивно накапливал опыт, мужал и как человек и как артист. В эти же годы он впервые заставил говорить о себе многих, в том числе скептически настроенный и скупой в ту пору на похвалы мир музыкальной критики.

Далекий от самообольщения, Игумнов понимал, что на пути к вершинам искусства ему еще предстоит преодолеть немало трудностей, что он, несмотря на всё сделанное, только на дальнем подходе к перевалу, за которым начинается художественное совершенство.

Глава пятая

ГОДЫ ПОИСКОВ И РЕШЕНИЙ

Поражение революции 1905—1907 годов сказалось во всех сферах русской общественной жизни и культуры. Реакция торжествовала. Многие представители художественной интеллигенции, приверженные демократическому идеалу, невольно попадали под власть пессимистических настроений, испытывали глубокую неудовлетворенность. Не избежал этого и Игумнов. Он был искренне обеспокоен обстановкой, сложившейся в стране, приходил в отчаяние от жестоких репрессий. Но, в отличие от других, он понимал, к чему следует приложить свои силы. Омертвление, усталость, общественная апатия, упаднические настроения, на-

ступившие в кругах, к которым был близок Игумнов, породили у него жажду деятельности, стремление укрепить свои художественные позиции, преодолеть возникшие на его пути препятствия, словом, выявить и утвердить сокровеннейшую часть своей сущности, своей артистической личности. В этом он видел прямой долг перед родиной.

Собственно говоря, общая неудовлетворенность жизнью у Игумнова была тесно связана с его неудовлетворенностью художника. Он сознавал, что, несмотря на достигнутое, искусство его остановилось на перепутье. Он многое чувствовал, угадывал, но еще не знал точно, куда и как идти, как работать с наибольшей эффективностью. Он снова вступал в полосу исканий. И ему предстояло пройти, быть может, самый крутой и тяжелый участок пути, прежде чем достичь перевала.

Да, кризис у Игумнова-художника был налицо. Он был нелегок, временами мучителен, и он имел свою предисторию. Вероятно, он начался у него совсем рано, скорее всего, сразу же после окончания консерватории, постепенно назревал в последующие годы и лишь во второй половине 1900-х годов достиг своей высшей точки. Сознавал ли это сам Игумнов? Да, безусловно сознавал. Во всяком случае, в «Личных воспоминаниях» он дает весьма ясное описание зарождения и обострения этого кризиса. Он чистосердечно признается: «Подозрения, что не всё у меня благополучно, что не всё так звучит, как нужно, и что вообще играть следует как-то по-иному, появились у меня вскоре после окончания консерватории». И добавляет: «Сыграли в этом известную роль Алчевский (пианист, брат известного певца) и Беттинг (органист, преподававший в Московской консерватории)... Однако только в 1907—1908 годах кризис стал очевиден для меня во всей полноте» (2)¹. Таким образом, грань перелома указана самим Игумновым вполне точно; именно с того момента начался у него период напряженных творческих исканий, глубоких раздумий над жизнью и искусством.

Менее ясны и определены события, которые непосредственно предшествовали и сопутствовали этому перелому. Впрочем, о некоторых из них Игумнов с большей или меньшей подробностью упоминает в тех же «Личных воспоминаниях» и в других автобиографических материалах. Это — знакомство с книгой Штейнгаузена, концерты Рейзенауэра, дружба с Ламбрино и Зерновым, творческое общение с Рахманиновым, концертные поездки за границей, близкое знакомство и общение с литераторами, художниками, артистами, учеными, расширение исполнительской и педагогической деятельности, работа над Сонатой

h-moll Листа и другими шедеврами фортепианной литературы и, наконец, московские концерты Бузони. На этих важных моментах в пианистической жизни Игумнова необходимо остановиться подробнее.

К книге Ф. А. Штейнгаузена «Физиологические ошибки в технике фортепианной игры», опубликованной в переводе на русский язык в 1909 году, Игумнов закономерно обратился в процессе упорных поисков новых приемов игры на фортепиано, особенно — новых приемов звукоизвлечения, к которым он шел сперва ощупью, интуитивно («искал я тогда новые приемы, как грибы, — то найдешь, а то и нет...»), затем более сознательно и планомерно. У Штейнгаузена многое привлекает его внимание². Он не раз беседует по поводу этой книги с товарищами, интересуется мнением о ней Сафонова. Однако Сафонов, верный себе, снова говорит ему лишь о том, что игра должна быть основана на принципе «объединенных движений». Игумнов пытается положить принцип «объединенных движений» в основу своей работы. Ему удастся достичь известных результатов в данном направлении. Но все это до конца им еще не осознано, не продумано и, главное, не проверено на практике.

Многое дает Игумнову Рейзенауэр, концерты которого он посещает не только с художественной, но и с познавательной целью. «Рейзенауэр, — вспоминал впоследствии Игумнов, — обладал изумительным качеством звука. После Антона Рубинштейна я ни у кого столь мягкого, полного, певучего звука не слышал. Его *pianissimo* было неподражаемо: все ноты звучали. Его *fortissimo* потрясало, и в то же время не было слышно никакого стука. Все это производило на меня ни с чем не сравнимое впечатление. О многом я стал задумываться. И Рейзенауэр был в числе тех, кто указал мне путь, по которому следует идти» (7).

Немало ценного получает Игумнов и от Телемака Ламбрино. Что представлял собой этот музыкант, с которым Игумнов одно время близко сошелся, несмотря на все различие, быть может, даже диаметральную противоположность их характеров и дарований? Ламбрино, конечно, не был первоклассным пианистом; не был он и по-настоящему глубоким художником. Но он, несомненно, был очень одаренным, оригинальным, свежим исполнителем. Грек по происхождению, уроженец Одессы, он учился у Терезы Карреньо и воспринял многие особенности ее игры. Обладая ярким, мощным, можно сказать, стихийным темпераментом, сочным тоном и подлинно широким виртуозным размахом, он производил даже на искушенного слушателя сильное

впечатление. «Он был, — вспоминал Игумнов, — щедро одарен природой, с хорошими руками, артистической жилкой; правда, не раз хватал через край, порой даже впадал в безвкусицу, но его эмоциональность всегда захватывала» (7). В Москву Ламбрино попал как-то случайно и не ужился здесь, пробыв в консерватории преподавателем по классу фортепиано всего лишь год. Московских музыкантов Ламбрино явно чуждался, возможно, не любил их, и только с Игумновым у него установились дружеские отношения.

Ламбрино являлся непримиримым врагом скрюченных, сильно закругленных пальцев, любил матовые звучания и отчаянно ругал московских пианистов за «тиранию пятого пальца». «У вас, москвичей, — говорил он Игумнову, — в аккордах только и слышен пятый палец. А прочие голоса для вас словно не существуют: вы их не слышите и не хотите услышать. Разве звучат так аккорды в оркестре или на органе?» (7). Смелость и оригинальность суждений Ламбрино, откровенность и пронизательность, с которой он критиковал игру иных пианистов, производили на Игумнова сильное впечатление, хотя самый тон замечаний Ламбрино был далеко не такой, какой мог бы прийти к нему по душе (Игумнов был в ту пору достаточно робок и нерешителен и к установившимся традициям относился с почтением). «Несомненно, — признавался впоследствии Игумнов, — Ламбрино оказал на меня большое влияние, — во-первых, своим указанием на тиранию пятого пальца, во-вторых, своим вниманием к свободным незакругленным пальцам и в-третьих, своим особым, благородным отношением к звуку... Рояль, говорил он не раз мне, надо жалеть; когда его бьют, то ему бывает больно и он протестует» (7).

С влиянием Ламбрино, кстати, не столь продолжительным (но, повторяем, сильным!), соседствует влияние Дмитрия Сергеевича Зернова, правда, в совсем ином плане. Весьма тонкий пианист, порой поднимавшийся до истинно художественных высот, Зернов великолепно аккомпанировал (часто выступал с Дейша-Сионицкой) и сочинял музыку. Его романсы и фортепианные сочинения, изданные в свое время у Юргенсона, свидетельствуют о несомненном композиторском даровании, которому из-за преждевременной смерти Зернова не суждено было развиваться и окрепнуть. Взаимоотношения Игумнова и Зернова и плодотворность возникшей между ними, несмотря на разницу лет, дружбы можно лучше всего понять, если познакомиться с дневниковой записью Игумнова, сделанной примерно через год после смерти Зернова и оставшейся, по-видимому, не известной.

В этой записи проявляется и особая повышенная чуткость Игумнова к людям, у которых он находил родственные себе черты.

«Более девяти месяцев прошло с тех пор, как не стало его, а все по-прежнему ощущается огромная пустота, образовавшаяся в жизни всех, любивших его. Была в нем какая-то особенная притягивающая сила, и я не верю, чтобы у него имелись недоброжелатели, а если бы таковые и существовали, то, конечно, они не были из числа людей, лично его знавших, и принадлежали к неисправимым скептикам, принципиально не допускающим возможности существования душевно прекрасного человека и негодующим на явления, которые не подходят под их привычные мерки. Те же, кто знали его,— те любили. Такого дара просто подойти к людям, такого умения говорить с ними так, что собеседнику от одной только его манеры говорить и звука его голоса делалось тепло и уютно на душе, я не встречал ни в ком из людей его поколения. И он мог быть всегда желанным гостем всюду, в душе всегда хотелось его называть „Митей“, а за глаза его так звали чуть ли не все. Помню я его давно; с 1899 года. Впервые предстал он передо мной в Кисловодске нежным мальчиком лет двенадцати—то за роялем, аккомпанирующим матери и выказывающим уже тогда свою музыкальную даровитость, то переворачивающим мне ноты. Я тогда только что получил от Сафонова приглашение стать профессором Московской консерватории, был очень счастлив и горд этим и жил часть лета в Кисловодске. Помню его потом, сперва гимназистом, затем студентом—в качестве ученика школы Гнесиных (слышал от него там на вечере Романа Ф-дур Рубинштейна) и посетителя консерваторских вечеров, всевозможных концертов и художественных выставок. Собственно, знакомство мое с ним относится, кажется, к 1907/08 учебному году. С этого времени мы стали иногда в концертах обмениваться впечатлениями. Он очень сочувственно относился к моей игре, говорил о ней серьезно, просто, без преувеличений, и я рад был услышать от него то или иное мнение.

Помню—и это одно из чудесных впечатлений моей жизни,— что именно весной этого года, по окончании выпускного экзамена моего класса (кончал тогда очень понравившийся Дмитрию Сергеевичу пианист П. Я. Семенов), я с Дмитрием Сергеевичем и Леонидом Владимировичем Николаевым после оживленной беседы на музыкальные темы за ужином в „Праге“ в ясном и светлом настроении направились к Храму Спасителя. Было удивительное майское утро, близился восход солнца, и я предложил пойти к Москве-реке. Когда мы подошли к паркету сквера, солнце стало показываться из-за Кремля и нашим глазам представило поразительное зрелище: под солнечными лучами майолика, обильно покрывающая стены дома Перцовой (в этом доме в ту пору жил Игумнов.—Я. М.), такого тяжелого и мрачного в обычное время, теперь сияла радужным блеском, отливая перламутром, и изумрудом и золотом. Чувствовалась настоящая архитектурная сказка. Ничего этого не ожидавшие, мы были захвачены этой картиной. Сам я, очень чуткий ко всяким чудам природы, не мог не оценить искренней восхищенной радости Дмитрия Сергеевича и не почувствовать его тонкого художественного вкуса, и это еще больше расположило меня к нему.

Недели через полторы он совсем неожиданно зашел ко мне, чтобы узнать, поеду ли я летом в Италию (о чем я ему как-то говорил) и если да, то не можем ли мы там встретиться. В этот раз он провел со мной весь вечер и своим серьезным, простым и участливым отношением к моим музыкальным занятиям вызвал меня на то, что я вытаскивал свои бывшие сочинения и стал ему показывать их. Замечу, что этого я никогда не делаю. Рассказал я ему и о своих бывших пианистических проделках. Оба мы много смеялись

над некоторыми вещами, например, над изобретательно придуманными умышленно (для трудности!) неисполнимыми аппликатурами, и я почувствовал Дмитрия Сергеевича уже совсем своим. Кажется, в этот раз играл я ему *Andante* из новой Первой сонаты Рахманинова, очень любимое Митей, и советовался с ним.

В Италии мы не встретились — я не мог поехать, но летом обменялись письмами. С этого времени началось наше сближение... В июне того же года я впервые слышал в концерте в Сокольниках чрезвычайно понравившиеся мне романсы Дмитрия Сергеевича в исполнении М. А. Дейша-Сионицкой под аккомпанемент автора. Зимой 1908/09 года наши встречи участились. Иногда, впрочем, очень редко, Дмитрий Сергеевич заходил ко мне, всегда выказывая большой, серьезный интерес к моим музыкальным занятиям. Я очень дорожил этим, всеми его советами и замечаниями, так как при моей наклонности скептически относиться к себе наличность такого тонкого и сочувствующего слушателя всегда бодрила, рассеивала сомнения. Нередко мы с ним бродили где-либо по переулкам, иногда возвращаясь с концертов, иногда специально встречаясь для этой цели и всегда ведя нескончаемые беседы на эстетические и пианистические темы... Помню этой зимой исполнение в лютеранской церкви „Реквиема“ Брамса, которым мы оба тогда увлекались, и — в конце поста — поездку в Нижний Новгород, где в концерте Русского музыкального общества Дмитрий Сергеевич аккомпанировал Дейша-Сионицкой и Сибирякову, а я играл сонату Рахманинова (кстати, очень неудачно, так как боялся не поспеть к поезду и быть вынужденным оставаться уже в одиночестве до утра)... Настроение Дмитрия Сергеевича в ту пору нередко бывало грустное, я же, наоборот, переживал тогда один из лучших моментов моей жизни и не раз пытался с ним спорить. В это время я делился с ним всеми своими творческими начинаниями и переживаниями. Должен сознаться, что Дмитрий Сергеевич иногда пытался вставлять более трезвую ноту в мои романтические рассуждения...

Летом этого года мы с ним как-то обедали вместе в Эрмитаже, когда он на 1—2 дня приезжал из имения Усовых. Он был весел и бодр, имел хороший вид, и, казалось, ничто не предвещало, что через 3—4 месяца он неизлечимо заболел... Помню, как осенью мы сидели в Кузьминках, которые он так любил по воспоминаниям детства, на ступенях террасы большого дома и смотрели на отражение в пруде, на желтеющие листья старого парка, на божественную красоту умиротворенной осенней природы, на краски заката, помню, как у меня текли тихие слезы (то был тяжелый момент в моей жизни, один из таких моментов, когда все рушится и кажется, что в жизни не остается ничего, кроме зияющей пустоты) и как он своим тихим, идущим в душу голосом говорил мне о том, что как бы ни темно казалось мне настоящее, есть нечто, чего никто отнять у меня не может, — есть вечная красота природы, которую и он и я чувствуем и любим, и есть искусство, и что в этом неизменное утешение. Все может измениться, а это — главное, это останется...

Поздней осенью 1910 года он заболел. Больным я его видел дважды. Один раз вечером был у него, а потом за день или накануне своего отъезда за границу для лечения он меня вызвал в „Прагу“ завтракать... Я не подозревал, что больше мы не свидимся, — так сильна тогда у меня была вера в Давос. В одно из этих последних свиданий я дал ему свой дневник, который я вел в юные годы и который я никому никогда не показывал. Я знал, что ему можно его дать, что прикосновение его рук не может ничем задеть мой внутренний мир... И вот его нет, и теперь уже не воротить прошлого, и не к кому зайти со своими сомнениями, со своим горем, стрясись оно в жизни...» (I).


Но, быть может, наиболее существенным в пианистическом плане для Игумнова было общение с Сергеем Васильевичем Рахманиновым. В ученические годы, да и в последующее время он был сравнительно далек от него. Теперь же наступил благоприятный момент для сближения с ним. Игумнов заинтересовался только что написанной Рахманиновым Фортепианной сонатой d-moll и решил включить ее в программу своего очередного сольного концерта. «Весною 1907 года, — вспоминал впоследствии Игумнов, — Сергей Васильевич Рахманинов в квартире Владимира Робертовича Вильшау сыграл в первый раз свою новую сонату для фортепиано (d-moll) нескольким собравшимся для этого случая музыкантам. Помнится, кроме хозяина и меня, присутствовали Г. Катуар, Л. Конюс, Н. Метнер. Сильное впечатление, произведенное на меня сонатой, побудило меня через некоторое время обратиться письменно к ее автору с вопросом, печатается ли она и как скоро можно ждать появления ее в продаже»³. Письмо Рахманинова от 15 июня является ответом на этот вопрос.

Рахманинов — Игумнову, 15 июня 1907 года. «Уважаемый Константин Николаевич. Письмо Ваше от 8-го июня получил вчера вечером. Спешу Вам дать ответ. Моя новая фортепианная Соната еще не печатается, и сказать определенно, когда она попадет в печать, я также не могу. Дело в том, что мне хочется ее несколько переделать, а главное, сократить — она невыносимо длинна. Я уже за это раз брался — ничего не вышло. Теперь хочу с этим делом переждать немного, и поэтому взялся за другую работу. Как эту последнюю налажу хоть вчерне, примусь опять за Сонату. Таким образом, приблизительно к 1-му августу пошлю Сонату в печать, а корректура может появиться, значит, только к 1-му сентября. Это для Вас, пожалуй, уж поздно. Как бы то ни было, но я первый буду сожалеть, если Вы ее в этом сезоне не сможете сыграть. Хорошо очень, что Вы надумали поехать концерттировать за границу. Вам бы давно следовало уже это сделать. Если Вас не увижу осенью проездом в Москву, то хочу сейчас Вам пожелать от души успехов. Ваш С. Рахманинов»⁴.

Через несколько месяцев Рахманинов прислал готовую рукопись сонаты со специальным сопроводительным письмом, в котором просил Игумнова высказаться откровенно по поводу сонаты. Сам Игумнов комментировал дальнейшие события так: «Сергей Васильевич написал мне в сентябре или, вернее, октябре того же [1907] года, перед своим отъездом за границу. Препровождая при письме рукописный экземпляр еще не переде-

ланной сонаты, он просил меня после ознакомления сообщить ему в Дрезден мое мнение — как в отношении удобства фортепианного изложения, так и по существу. Просьба эта, с одной стороны, мне польстила, с другой же — несколько озадачила. Под непосредственным впечатлением от музыки я не чувствовал себя достаточно объективным для подобного анализа и поэтому, не полагаясь только на свои силы, я привлек к просмотру сонаты Л. В. Николаева; при его содействии и был выработан ряд замечаний, изложенных в моем ответном письме от 12 ноября 1907 года, черновой набросок которого сохранился»⁵.

Игумнов — Рахманинову, 12 ноября 1907 года. «Многоуважаемый Сергей Васильевич! Простите, что не тотчас отвечаю Вам, помешало переселение на новую квартиру и связанные с этим обстоятельства. Должен сказать, что письмо Ваше меня очень смутило. Я себя не готовил к роли судьи Вашей сонаты и непосредственно увлекался ею, то есть ее музыкальным внутренним содержанием, и не придирался ни к чему. Но, получив Ваше письмо, я почувствовал, что должен постараться отойти от сонаты подальше и стать на некоторое время в совершенно объективное к ней отношение. Это оказалось не так легко, чем также объясняется задержка с ответом. Теперь я по мере сил сделал это и могу Вам писать. Должен сознаться, что и при придиричливом отношении к Вашему сочинению мне не удалось обнаружить в нем значительных изъянов. То, на что я собираюсь указать, — такие мелочи, на которые, собственно, не стоит обращать внимания. В фортепианном отношении мне все представляется удобным и практичным, кроме, быть может, tremolo в конце первой части (перед D-dur'ом)... Вас, кажется, смущают размеры сонаты. Но ведь длины нечего бояться, страшны длинноты, а последних почти нет. Укажу на те места, которые меня заставили употребить слово „почти“. 1-я часть: а) при репризе я предпочел бы во второй теме сокращения, а не удлинял бы ее по сравнению с экспозицией; б) не слишком длинна ли в репризе первая остановка на *la* (после второй темы $\frac{3}{2}$ росо а росо *accelerando e crescendo*) и не уменьшает ли это эффект второго органного пункта на том же *la*, отделенного только коротким отклонением в F-dur? 2-я часть: нет ли чего лишнего в средней части *Andante*, такты 4—6 органного пункта на *sol* # и соответствующие такты в следующем проведении органного пункта на *si* b; с) вследствие того что эпизоды с трелями начинаются не на каденции... не производит ли впечатление чего-то лишнего? Финал: здесь я бы указал, да и то нерешительно,

только на эпизод $3\frac{1}{2}$ () — и соответственно при по-

вторении. Это великолепно по музыке, но опять мне чудится, что здесь есть недлинные длинноты. Впрочем, в этом я еще менее уверен, чем во всем предыдущем.

В заключение опять скажу, что соната мне чрезвычайно нравится. Я считаю ее одним из лучших Ваших сочинений. Всем предыдущим замечаниям значения не придаю. Со стороны музыки она мне решительно нравится. Холоднее отношусь к части разработки 1-й части, заключенной между двумя e-moll'ями, да и то здесь меня расхолаживает не самая музыка, а скорее порядок модуляций. Простите за это признание, но думаю, что я не противоречу Вашему желанию, касаясь таких подробностей» (5).

Характерно, что Игумнов, правда, с бесконечными извинениями и оговорками, дает все же понять Рахманинову, что его соната не лишена длиннот, композиционных просчетов и в ряде мест нуждается в коррективах. И не менее характерно, что Рахманинов, композитор достаточно самолюбивый и обидчивый, чутко прислушивается к советам Игумнова и вносит в текст уже готовой сонаты ряд улучшений.

Рахманинов — Игумнову, 30 марта/12 апреля 1908 года. «Многоуважаемый Константин Николаевич, вчера я кончил поправлять свою фортепианную Сонату и завтра отправлю ее в печать. Таким образом, только сейчас могу Вам ответить на Ваше письмо, посланное мне еще 12-го ноября 1907 года.

Все, в чем я с Вами согласен и не согласен, Вы, конечно, заметите, когда увидите ноты. Мне же пока остается только от души поблагодарить Вас за Ваши замечания.

Я распоряжусь о том, чтобы первая же корректура была бы Вам немедленно выслана. С искренним уважением С. Рахманинов»⁶.

Об этом, кстати, впоследствии напишет и сам Игумнов, сообщая некоторые подробности: «Долго ничего не получая от Сергея Васильевича, я стал опасаться, не сделал ли в своих замечаниях какой-либо бестактности. К моей радости, эти опасения были рассеяны письмом от 12 апреля 1908 года и последовавшей через некоторое время присылкой корректуры. При сличении последней с первой редакцией рукописного экземпляра выяснилось, что автор наиболее существенное из замечаний принял во внимание. Была пересочинена значительная часть репризы 1-й части, что укоротило последнюю более, чем на 50 тактов,

были сделаны сокращения в финале (преимущественно в репризе) около 60 тактов. Фактурные изменения были сделаны лишь в финале. 2-я часть осталась без изменений»⁷.

Работа над сонатой Рахманинова имела для Игумнова особое значение. Это не была обычная работа в стиле подготовки произведения к исполнению в концерте. Она была, повторяем, тесно связана с перестройкой художественно-технических средств и во многом способствовала этой перестройке.

17 октября 1908 года Игумнов впервые исполнил сонату в концерте, программа которого целиком состояла из сочинений Рахманинова. Концерт получил широкий резонанс в музыкальных кругах Москвы. Наиболее серьезной рецензией была статья Энгеля, появившаяся в «Русских ведомостях» через день после концерта и содержавшая критический разбор сонаты.

«Гвоздем концерта, — писал Энгель, — явилась новая фортепианная соната Рахманинова, впервые исполненная г. Игумновым. Соната эта, сложная по музыке, и в смысле фортепианного изложения очень замысловата. Только познакомиться с ней за фортепиано, только разобраться во всем лабиринте пассажей, ритмов, гармоний, полифонических сплетений — дело нелегкое даже для порядочного пианиста. Тем больше заслуга г. Игумнова, энергичное, вдумчивое исполнение которого представило слушателям сонату в ясных линиях осмысленного живого целого. Но и при таком исполнении слушателю трудно было освободиться от впечатления какой-то сухости, возникающего при первом знакомстве с сонатой. Новая соната привлекает таким же мастерством формы, таким же обилием интересных деталей, как, например, и фортепианный концерт или виолончельная соната, но в ней нет той свежести фантазии, того тематического вдохновения, как там. К тому же Рахманинов здесь не раз повторяется. В том не было бы беды, если бы он повторялся „в лучшем издании“. Но этого-то и нельзя сказать. Точно композитор дал здесь меньше того, что хотел дать и ради достижения чего пустил в ход столь сложные и изысканные средства выражения. Отдельные прекрасные эпизоды (особенно во второй части) основного впечатления не меняют.

Не к лучшим сочинениям Рахманинова относятся также исполненные г. Игумновым вариации на тему известной шопеновской с-moll'ной прелюдии. И здесь есть превосходные отдельные вариации, но в целом пьеса никоим образом не поднимается на высоту вдохновившей ее прелюдии. Первую вариацию, например, даже обидно слушать рядом с темой Шопена. Лучшей частью программы оказалась на этот раз средняя, посвященная

прелестным мелким произведениям Рахманинова. Сюда вошли поэтическая баркарола, два *momento musicaux*, полный задумчивой грусти *h-moll'*ный и кипучий, стремительный *e-moll'*ный (кстати сказать, вяло исполненный), ряд прелюдий из *op. 23*. Публика много вызывала симпатичного пианиста и заставила его повторить две пьесы»⁸.

Рахманинов, как и многие другие русские либеральные интеллигенты, где бы он ни находился, постоянно читал «Русские ведомости» и, естественно, вскоре прочел рецензию Энгеля. Вероятно, она его не слишком обрадовала. Во всяком случае, в следующем своем письме Игумнову, посланном из Дрездена, он, выражая удовлетворение успехом Игумнова, не преминул заметить, что еще не раз будет «мешать» Игумнову.

Рахманинов — Игумнову, 23 октября/5 ноября 1908 года. «Многоуважаемый Константин Николаевич, я уезжаю сегодня в Антверпен и вернусь оттуда в среду 11-го домой, так что при всем желании моем попасть к Вам на концерт в Лейпциг мне это не удастся сделать. Хочу Вам хотя письменно пожелать счастья и успеха. С уважением к Вам С. Рахманинов. P. S. Читал в „Русских ведомостях“ о Вашем успехе в Москве, который испортила Вам немного только моя персона. Боюсь, что и в Лейпциге буду Вам опять мешать»⁹.

После первого исполнения сонаты в концерте 17 октября Игумнов исполнил ее еще раз в Москве в концерте Керзинского кружка любителей русской музыки, а затем уже в Берлине и Лейпциге, где рассчитывал встретиться с Рахманиновым. Это был первый выезд Игумнова с концертами за рубеж, и он сыграл немалую роль в развитии его пианистического искусства. Концерт в Лейпциге имел место 10 ноября, в Берлине — 16 ноября. Программа была одинаковой: Соната *G-dur op. 37* Чайковского, Поэма *Fis-dur op. 32*, три мазурки из *op. 25*, три этюда из *op. 42* Скрябина и Соната *d-moll op. 28* Рахманинова. По признанию самого Игумнова, печатные отзывы, при всей их благосклонности в целом, на исполнение сонаты не были благоприятными. Но это не помешало Игумнову навестить Рахманинова и выразить ему лично свою признательность. «Заехав после лейпцигского концерта к Рахманинову в Дрезден, — вспоминал он впоследствии, — я услышал от него, что при сочинении сонаты он имел в виду гетевского Фауста и что 1-я часть соответствует Фаусту, 2-я — Гретхен, 3-я — полет на Брокен и Мефистофель»¹⁰.

Через год Игумнов снова побывал с концертами в Германии. На этот раз он играл Сонату *c-moll op. 111* Бетховена, Сонату

f-moll op. 5 Брамса, Фантазию C-dur Шумана. А затем в течение двух лет дал в Германии два монографических концерта, один — из сочинений Бетховена (сонаты op. 53, 90, 109, 111), другой — из сочинений Листа (Соната h-moll, «Погребальное шествие», Вариации на тему Баха, «Sposalizio», Этюд f-moll, Колыбельная, Экспромт и другие) и несколько концертов со смешанной программой (Соната As-dur op. 110 Бетховена, «Крейслериана» Шумана, Соната h-moll Шопена и другие).

В зарубежной прессе концерты Игумнова вызвали широкий отклик. Десятки рецензий, заметок, статей появились на страницах газет и журналов за 1908—1912 годы. Свое мнение об игре нового для Европы пианиста высказали такие видные критики и признанные музыкальные авторитеты, как Вальтер Ниман, Гуго Лейхтентрит, Георг Шюнеман, Отто Лессман. Не обошлось и без споров о характере и направленности дарования Игумнова, о масштабе и качестве его игры, о его отношении к различным стилям. Лейхтентрит, например, указывал, что Лист не является композитором, близким дарованию Игумнова, потому что пианисту-де не хватает образной силы [*«doch fehlt ihm die Gestaltungskraft»*], забывая при этом, что у Листа, помимо драматизма и аффектированной образности, действительно в чем-то чуждых Игумнову, есть еще целый ряд черт (возвышенное созерцательное настроение, глубокая рефлексия, колористическое богатство), безусловно родственных ему. Не обошлось и без заносчивых наскоков на русскую музыку: *«eine wahrhafte Wüste von Gedankenleere und öde Gestrüppe unablässigen Figurenkrams* [истинная пустыня, лишенная мыслей, и скучные заросли беспрестанного фигурационного хлама]»¹¹, — писал, например, Ниман о сонате Рахманинова. Но в одном все сошлись: что в лице *«der junge Moskauer Klavierprofessor* [молодого московского профессора фортепианной игры]» на европейской концертной эстраде появился пианист высокого ранга, *«ein Künstler mit musikalischer Seele* [художник с истинно музыкальной душой]», радующий до мельчайших деталей продуманным, ясным и изящным техническим исполнением и умным, тонким истолкованием исполняемого, глубиной интерпретации. Особенно подчеркивались — почти всеми критиками — пластичность фразировки, мягкость и напевность звучания, отсутствие резкого, стучащего *forte* и т. п. Самый тон критических статей, за единичными исключениями (и в одну и в другую сторону), обнаруживал присутствие меры и справедливости¹². Вот почему эти отзывы не только не повредили развитию художественного дарования Игумнова (что порой бывает у молодых исполнителей), но,

напротив, укрепили его веру в себя, в свои силы и в известной мере способствовали преодолению кризиса, столь ясно обозначившегося во второй половине 1900-х годов. Самый же выход на европейскую концертную эстраду, контакт с более широкими музыкальными кругами обогатил его натуру и дал ему новый толчок к дальнейшей работе над собой.

Коснулись Игумнова и новые веяния в области литературы, театра, живописи. Он познакомился с поэтами-символистами, стал чаще бывать в театрах, расширил свои знакомства в мире изобразительного искусства. Однако увлечение теми или иными «модными» явлениями всегда переплеталось у него с критическим отношением к ним. Ему нравились стихи Владимира Соловьева, увлекался он и некоторыми произведениями Мережковского, но он не принимал их надуманности, нарочитости. Брюсовские «Пути и перепутья» он не раз читал и даже порой с восхищением. Однако в тех же «Путьях и перепутьях» он, по собственному признанию, многого не понимал, а Бодлера, которого прочел в новых переводах, совсем «не почувствовал». Словно извиняясь, он признавался в том, что сложные, запутанные поэтические образы не всегда доходят до него: «Все навыворот, все не просто» (7). Огромен был его интерес к Блоку, которого он считал поэтом гениальным, но и здесь постоянно в его восприятии действовали ограничения.

Это не помешало ему довольно близко сойтись с символистами. Он стал частым посетителем собраний литературно-художественного общества «Свободная эстетика», состав которого был весьма разношерстным (здесь бывали и поэты — Бальмонт, Брюсов, Андрей Белый, Максимилиан Волошин, Осип Мандельштам, и художники — Серов, Сомов и другие, и философы типа Бердяева, Степнуна, и многие артисты, и, наконец, литераторы — Боборыкин и ему подобные), но в котором диктаторствовали символисты, в частности Брюсов. Общество, представлявшее собой своего рода клуб, размещалось в доме № 15 по Большой Дмитровке (ныне Пушкинской). Держались здесь люди по-особому: говорили негромко, слегка в нос, ходили плавно, небыстро. По вечерам соблюдавшие этикет мужчины носили черные сюртуки особого покроя, женщины — длинные из темного бархата платья. В специально отведенных комнатах, постепенно заполнявшихся людьми, до утра играли в карты и в рулетку. На Игумнова, впрочем, вся эта обстановка вряд ли оказывала действие; в сущности, он оставался здесь «чужим». «Сюда, — признавался впоследствии Игумнов, — я ходил, потому что не хотел сидеть дома бирюком; к тому же здесь почти не

было каких-либо специально подготовленных заумных философско-эстетических докладов, заранее подготовленных обсуждений и т. п.; все шло в достаточной мере стихийно. Музыканты играли, поэты читали стихи, художники выставляли свои произведения, не было нудных и скучных словопрений об искусстве, не было узости и предвзятости в суждениях. Если нужно было обменяться мнениями о каком-либо художественном событии, то делали это коротко и сразу, непосредственно» (7). Именно эта непосредственность в общении и возможность встретиться с различными представителями литературно-художественного мира особенно привлекали Игумнова. Он сам не раз выступал на собраниях «Свободной эстетики», в частности играл новые сочинения Скрябина и совсем неизвестные в Москве произведения Брамса (в том числе исполнял вместе с Сараджевым, Плаксиным, А. Метнером и Зиссерманом Фортепианный квинтет f-moll op. 34). Здесь он познакомился с Дебюсси, приехавшим в ту пору в Москву, сблизился с Серовым, Сомовым и другими русскими художниками. Словом, он нашел здесь то, чего так недоставало в консерватории («живую художественную среду») и в чем он так нуждался для своей пианистической перестройки.

Менялись вкусы Игумнова, менялись и его привязанности к писателям прошлого. То один, то другой писатель привлекал его внимание, занимал его воображение, и порой на длительное время. Но два писателя были особенно любимы и ценимы Игумновым — это Диккенс и Лесков. Узнал он их как раз в годы перелома и продолжал увлекаться ими на протяжении многих лет, вплоть до первых лет революции. Диккенса он постепенно прочел всего с огромным интересом. Именно благодаря этому писателю он понял, что пусть лучше грубеют руки, даже ум, но только не сердце. Он навсегда полюбил его оптимизм, вносящий в жизнь одухотворенность, движение, светлую радость. В Лескове ему больше всего нравились легенды, большие повести. Вот его высказывания о том и о другом: «Самые человечные писатели для меня — Диккенс и Лесков... Диккенс заставляет нас верить в величие и достоинство человека. Он больше, чем кто-либо, изображает то, что может волновать каждого человека... Лесков — замечательная и несчастная фигура. Он никому не угодил при своей жизни: революционеры его не любили, реакционеры считали слишком гуманным. Но он мне особенно близок и всем своим складом, и языком своим...» (7).

Открывает для себя Игумнов Бунина, который в круге его литературных интересов начинает занимать все более и более значительное место.

Постоянно читал Игумнов в те годы Шекспира. «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Венецианский купец», «Король Лир», «Зимняя сказка» и другие пьесы этого автора не раз служили предметом его разговоров с друзьями, а сонеты Шекспира (в переводе на французский язык В. Гюго) были одно время в полном смысле слова его настольной книгой. В письмах, относящихся к 1910—1912 годам, мы встречаем обильные выдержки из сонетов. Так, в письмах к художнику и искусствоведа Б. В. Шапошникову в 1910 году приведены полностью 10 июня — 70-й сонет, 13 июня — 43-й сонет, 15 июня — 94-й сонет, 22 июня — 90-й сонет, 7 июля — 92-й сонет, 13 августа — 66-й сонет («Шекспир здесь, со мной, — пишет он из Петербурга в этом письме, — и я нахожу в нем постоянные отклики на свои настроения. Вот еще один, 66-й сонет, в котором есть созвучные мне струны»). В других письмах к нему же в том или ином объеме цитируются 54-й, 49-й, 6-й, 67-й сонеты. Порой Игумнов использует сонеты не только для характеристики своих настроений, но и в качестве выводов, как бы подытоживающих высказанные им мысли. Например, в письме от 17 августа 1910 года мы читаем: «Впрочем, в этой радости — так грусти много. По поводу этого опять Шекспир уже говорил. Послушайте его (приведу сонет в выдержках)», — и далее следуют отрывки из 74-го сонета (на французском языке).

Вообще в письмах Игумнова того времени часто встречаются ссылки на те или иные поэтические источники или же цитаты из них, обычно на языке оригинала. То он использует в качестве эпиграфа к одному из своих писем отрывок из Овидия (на латинском языке), то цитирует — по-немецки — Гёте («*Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer, und nimmer mehr* [Покоя нет, душа скорбит; ничто его не возвратит]») ¹³, причем кратко комментирует: «На себе убеждаюсь, что старик Гёте был прав», — то приводит слова немецкого поэта, имя которого стерлось у него в памяти. То он ссылается на слова Гёте: «*Ein guter Mensch bei seinem dunkeln Drängen ist sich des rechten Weges wohl bewurzt* [Хороший человек при своих скрытых таинственных наклонностях прекрасно находит правильный путь]» ¹⁴. И от себя добавляет: «Я глубоко верю вообще в истину этих слов». То выписывает полностью (на французском языке) длиннейшее стихотворение Мюссе «*Lettre à Lamartine*», то приводит стихи русских поэтов.

А порой он подкрепляет свои доводы сравнениями с оперными сюжетами, например: «История Лоэнгрина и Эльзы имеет глубокий не только мистический, но и жизненный смысл, почему

я и понимаю завет, обращенный к Эльзе. Не могу отказать себе в удовольствии процитировать бездарный русский перевод: „Ты все сомнения бросишь и никогда не спросишь, откуда прибыл я и как зовут меня” (sic!)».

Интересовался Игумнов в ту пору и философией. Читал трактаты и философские очерки, несколько позднее — уже в годы первой мировой империалистической войны — бывал в «Религиозно-философском обществе». Но особенной любви к философии не испытывал: по своей натуре он был чужд умозрительным настроениям и воспринимал их скорее в плане морально-этическом и эстетическом.

Какие же философы привлекали внимание Игумнова? Из древних — прежде всего Платон. Игумнов, конечно, не занимался им специально, но отдельные произведения его, такие, как «Пир», «Апология Сократа», «Федон», не раз штудировал и глубоко ценил. Из новых более других увлекался Владимиром Соловьевым. Причем религиозно-мистическая сущность философии Соловьева его мало занимала, равно как несколько не трогали апокалиптические предчувствия «конца мира». Зато соловьевская вера в нравственную красоту человека, желание помочь ближним, чрезвычайная терпимость к чужим мнениям, удивительная чистота и бескорыстие, наконец, живое, теплое, религиозное чувство были дороги и близки Игумнову.

Не прошел Игумнов и мимо Шопенгауэра, которого стал читать по совету Трубецких. Но этот философ не оказал на него сколько-нибудь заметного влияния. Он не мог мириться с шопенгауэровским пессимизмом, ибо в нем самом слишком сильна была вера в жизнь. В своих выводах он, пожалуй, был близок к Чайковскому, сказавшему как-то о Шопенгауэре, что «нельзя доверять искренности философа, учащего нас не признавать никаких радостей жизни и умерщвлять плоть до последней крайности, который сам без всякого стеснения до последнего дня жизни пользовался всеми благами ее и очень хорошо устраивал свои делишки»¹⁵.

Что же касается другого властителя дум того времени, Ницше, оказавшего, кстати, влияние на многих музыкантов, то его пророчества на Игумнова никак не действовали. Он откровенно признавался: «Доктрина — падающего толкни — мне была всегда чужда». А иногда говорил еще резче: «Ницше не мог терпеть» (7).

Больше всего, разумеется, его привлекали философские труды с обоснованием принципов искусства. Он прочел «Племянника Рамо» Дидро и «Лаокоон» Лессинга. Он обращался ко

многим своим друзьям и знакомым с просьбой составить ему определенный круг чтения по этим вопросам. Сохранилось, например, письмо жены С. Трубецкого, из которого достаточно ясно видны познавательные-философские устремления Игумнова.

«Мне показалось из Ваших слов, — пишет Трубецкая Игумнову, — что Вы хотели бы почитать летом какие-нибудь книги об искусстве. Вспоминая, что мы, собственно, с мужем читали, я Вам решила назвать несколько произведений, которые ему нравились. Во-первых, Шопенгауэра „Мир как воля и представление“ третью книгу (их четыре в одном томе). Это читается необыкновенно легко и приятно; мы читали по-русски по моей просьбе, хотя по-немецки оно еще в тысячу раз лучше, так как Шопенгауэр знаменит как стилист. Но русский перевод Айхенвальда хорош. Затем читали мы Гегеля „Курс истории искусства“. Это трудно и многотомно (три тома), перевод нехорош, насколько я помню. Но это все-таки очень интересный философский трактат об искусстве, типичный для Гегеля, так как искусства рассматриваются в связи с гегелевскими знаменитыми тремя моментами бытия. Если Вы не читали, то непременно прочтите Соловьева „Красота в природе“. Вас многое в этой статье возмутит, но зато многое приведет в полный восторг. Вещь очень оригинальная и как все, что писал Соловьев, местами гениальная (между прочим, Соловьев музыку совсем не любил и не понимал, для него она была шумом, и больше ничего).

Больше нового я, к сожалению, ничего не знаю; но мне кажется, что вещи эти не устарели и что красота в них рассматривается с точки зрения безусловной величины.

До свидания, Константин Николаевич. Благодарю Вас еще раз за музыкальное наслаждение, которое Вы мне доставили не раз Вашей художественной игрой, и желаю Вам посреди всяких благ земных мира душевного. Дети мои Вам кланяются» (19).

Не следует переоценивать значения философии в жизни Игумнова, и в частности в его пианистической работе: он не обладал тем, что принято называть философским умом; он не был одарен особой силой анализа и обобщения. Больше того: у него, по-видимому, не было потребности слить в стройную систему результаты своего внешнего и внутреннего опыта; он жил, не слишком задумываясь над «вечными вопросами». И в жизни, и в искусстве он ценил превыше всего непосредственное чувство, веру в моральные ценности.

Несомненное влияние оказал в этот период на Игумнова Художественный театр. Он восхищался отдельными его постановками, чутко присматривался ко всему новому, что вносил в ис-

искусство этот театр, и даже пытался осознать его эстетические принципы. Но стремление театра до невероятной точности воспроизвести жизнь было не совсем ему по душе, как впоследствии было не по душе стремление Мейерхольда сделать все не так, как в жизни. Ему казалось, что спектакли театра подчас тонут в деталях; каждое слово в них превращается в образ, каждый намек — в психологическую коллизию, каждый перерыв — в выразительное молчание. «Меня, — говорил он друзьям, — раздражали бесконечные сценические паузы и чрезмерное преувеличение образности отдельных слов; не нравилось мне также известное опрощение языка, особенно в стихотворном тексте» (7).

Таким образом, хотя Игумнов и признавал, что искусство Художественного театра — искусство углубленное, тонкое и благородное, законченное и предельно совершенное в смысле актерского перевоплощения и особенно режиссерского замысла и много позаимствовал у него для себя, для своей исполнительской и педагогической работы, — этот театр все же не был до такой степени его театром, как был он, скажем, для Рахманинова. Да и репертуар театра в те годы не всегда удовлетворял Игумнова. К Ибсену он не питал особой любви, хотя и не отрицал его большой талант. Для Гауптмана он был слишком эпикуреец. Андреева считал драматургом нездоровым. Метерлинка же принимал с большими ограничениями. Правда, одно время он увлекался «Молчанием» и был даже близок к тому, чтобы вместе с Метерлинком сказать, что слова, произносимые нами, имеют смысл лишь благодаря молчанию, омывающему их, что «...молчание... окружает нас со всех сторон, оно — основание нашей внутренней жизни»¹⁶. В письме к Шапошникову от 13 апреля 1910 года он пишет: «Прочел Метерлинка. Особенно „Молчание“ глубоко, поучительно и уясняет мне многое, что оставалось неясным в людских отношениях» (18). Но и в такой момент его не оставляет критическое отношение к автору. Уже на следующий день он признается: «Прочитал еще многое из Метерлинка, но все — хуже „Молчания“, местами даже водянисто и много повторений... Вообще мне Метерлинка по душе и чрез него мне легче перекинуть к людям мост, чем через Ницше и даже Уайльда. Но все же в том, как он затрагивает вопросы о Судьбе, о предчувствии и пр., чудится мне некоторое преувеличение и излишнее подчеркивание. Его взгляды нервируют и заставляют бояться каких-то таинственных сил. Это неприятно, в этом есть что-то неживое. Я же люблю жизнь...» (18). Встречаются в письмах Игумнова и такие фразы: «Ну, а в Метерлинке много

прекрасного... но боюсь, что и меня он заразил своим ядом. Еще немного, и я, кажется, поверю в переселение душ...». Но все это, конечно, лишь прелюдия к тому, что он скажет о Метерлинке впоследствии: «Не понимаю, как можно им увлекаться, — тоска зеленая» (7).

Однако ни литература, ни философия, ни театр не имели для Игумнова такого значения, как живопись. Любовь и преклонение перед ней он пронес через всю свою жизнь. «Живопись, — говорил он, — всегда пробуждала во мне какие-то неизъяснимые чувства. Без нее мне трудно жить, еще труднее — работать. Именно она прежде всего влияла на мою игру» (7) ¹⁷.

В молодости Игумнов, наряду с увлечением народническими теориями, увлекался передвижниками, и его вкусы во многом определились искусством этих художников. То, что отходило от передвижников в сторону, ему, как правило, не нравилось: «К тому же, — вспоминает он, — в те годы в ходу было бранное слово декадент, и под это слово подгоняли часто не только плохое, но и хорошее новое искусство» (7). Тогда же, по его собственному признанию, старая западноевропейская живопись была для него «за семью замками». Однако первая поездка за границу в 1895 году резко изменила его восприятие живописи: он увидел Рубенса и Ван Дейка, Кранаха, Дюрера, Гольбейна, наконец, «Сикстинскую мадонну» Рафаэля и был всем этим покорен ¹⁸.

Несколько позже соприкоснулся Игумнов и с новой русской и западноевропейской живописью и особенно увлекся ею в конце 1900-х годов. Познакомил его с этой живописью Перцов, у которого была неплохая коллекция картин новых художников. «Именно у Перцова, — вспоминал Игумнов, — я увидел впервые картины Рериха, Грабаря, Бялыницкого-Бирули, Юона и других. Приобщил он меня и к французским импрессионистам» (7). Тогда же на художественных выставках Игумнов познакомился с картинами Серова, Нестерова, Левитана. И постепенно новая русская живопись начала ему нравиться. Через Модеста Ильича Чайковского Игумнов познакомился с Дягилевым, а через последнего — с Остроуховым, в доме которого, служившем местом сбора художников и артистов, стал часто бывать и принимать участие в музыкальных вечерах. Это еще более расширило его художественные вкусы и, главное, закрепило их в определенном направлении. «Остроухов, — вспоминал с признательностью Игумнов, — был несомненно одарен как живописец. Жаль, что вся его энергия ушла на коллекционерство и на кропотливые комментарии к чужим произведениям. Судя по некоторым его этюдам, он мог

бы стать хорошим художником. Ему я многим обязан в развитии моих живописных вкусов» (7) ¹⁹.

Из русской живописи прошлого Игумнов особенно ценил Рублева и Иванова (его любимейшей картиной было «Явление Христа народу»), а из художников, современных ему, — Серова. Именно с Серовым он охотнее всего встречался — и в «Свободной эстетике», и у Остроухова, и в некоторых частных домах. В Серове его особенно пленяли необыкновенная простота и благородство, как в искусстве, так и в жизни: никакой подделки, ничего избитого и пошлого.

«Серов, — рассказывал Игумнов, — был человеком глубоко убежденным, честным, не способным на сделку с совестью. Он был серьезен и упорен в работе, истинно служил искусству. В жизни же был на редкость скромным, простым, остроумным, приятным собеседником. Встречаться с ним было одно удовольствие. Музыку он по-настоящему любил, ценил и понимал... За неделю до его смерти я был вместе с ним на вечере у коллекционера Гиршмана. Поздно ночью (дело было глубокой осенью), возвращаясь домой, мы ехали вместе на извозчике; он жил тогда в Ваганьковском переулке (ныне улица Маркса и Энгельса. — Я. М.), я же — в доме Перцовой у Пречистенских ворот (ныне Кропоткинские ворота. — Я. М.). Помню прекрасно, как Серов сказал извозчику: „Езжай сперва в Ваганьковский, да только не на кладбище, я еще туда не собираюсь“. У своего дома он сошел и, простившись, несколько сутулясь, вошел в дом. Таким я его видел в последний раз. Через неделю я узнал, что он умер» (7).

Нередко встречался Игумнов с Сомовым. Последний, будучи большим любителем музыки, открыл Игумнову новую французскую музыку, в частности Равеля («Сомов подарил мне как-то только что вышедшую в Париже Сонатину Равеля; с нее и началось мое знакомство с музыкой этого композитора», 7). В живописи Сомова, быть может, не слишком глубокой и значительной, Игумнова привлекали какая-то особая наивность, легкость, а также живой, красочный и вкрадчивый рисунок ²⁰.

С годами Игумнов сблизился и с Нестеровым, полюбил его живопись («У него есть вещи великолепные») и остался с ним в дружеских отношениях до конца жизни.

Игумнов постоянно бывал на художественных выставках того времени. Он был внимателен к новым направлениям в живописи, интересовался многим, дружил со знатоками и коллекционерами картин. Художник Сарьян вспоминает: «На одной из выставок „Золотого Руна“ ко мне подошел человек высокого

роста, похвалил мои работы и, представившись, спросил: „Где вы все это писали?». Я ответил, что тут отражены впечатления от моей первой поездки на Кавказ в 1900 году. Это была моя первая встреча с пианистом Константином Николаевичем Игумновым. Услышать его игру мне довелось несколько позже на званом вечере у Сергея Ивановича Щукина, коллекционера и знатока живописи. Помню зал особняка в Большом Знаменском переулке; Константин Николаевич играет Шопена, изумительная музыка неожиданно гармонирует с картинами Ренуара, Сезанна, Гогена, Ван Гога и других западноевропейских художников, развешенными по стенам. Блестящее исполнение Игумнова встретило восторженный прием собравшихся»²¹.

Из новых западноевропейских художников, сыгравших в пианистической перестройке Игумнова, быть может, наиболее существенную роль (имеем в виду значение импрессионистической живописи для звуковых поисков Игумнова), ему нравились все же далеко не все. Впоследствии он признавался: «Клода Моне и Ренуара всегда любил и продолжаю любить. Гогеном восхищался (особенно необычной яркостью красок) и никогда не скрывал этого. Сезанн нравился, но не до конца: смущала несколько грязноватая палитра и нарочитая конструктивность. Матисса не любил, Пикассо стал ценить лишь в поздние годы; в начале знакомства с его творчеством усматривал в нем принципиальное оригинальничание, искажающее жизнь» (7).

Но как бы то ни было, Игумнов, в отличие от многих других русских людей того времени, оценил импрессионизм в живописи, приветствовал его и навсегда остался его поклонником. Для человека, воспитанного на выставках передвижников и продолжавшего высоко ценить их лучших представителей, это было немало и, несомненно, свидетельствовало о широте вкуса.

В свете сказанного становится ясно, что влияние на Игумнова различных художественных и философских направлений обуславливалось не столько родством мировоззренческих позиций, сколько тем, что эти направления как бы раскрывали Игумнову некоторую часть его я, еще остававшуюся в скрытом состоянии. Они были как бы ферментами, которые вызывали у него соответствующий процесс брожения и помогали ему осознать самого себя. И они нисколько не делали его несамостоятельным, а, напротив, придавали ему силу и убежденность. Вкус его обострился, еще более повысилась требовательность к себе. Раньше он замечал недостатки других, но еще не умел исправлять свои. Теперь он уже приучился исправлять самого себя. Он твердо решил более глубоко заняться проблемами стиля,

техникой исполнения, добиться полной ясности и чистоты игры, рельефности и пластичности фразировки. Воля его и страсть к совершенствованию, казалось, не знали предела: то были годы напряженнейшего целенаправленного труда.

Игумнов, несомненно, обладал повышенной восприимчивостью к стилевым особенностям исполняемых произведений. Он тонко чувствовал их и, главное, понимал, что овладение этими особенностями, расширение исполняемого в концертах репертуара может существенно помочь ему в перестройке пианистического искусства. Он хорошо знал также, что ему необходимо, помимо этого, совершенствоваться, если угодно, «модернизировать» свои концертные программы. В орбите его внимания в ту пору оказываются не только Моцарт, Бетховен, Шопен, Лист, Шуман, но и такие композиторы, как Шуберт и Брамс.

Последний и раньше привлекал его внимание. Но влечение к нему было у Игумнова неосознанным. Теперь же он почувствовал прямую необходимость серьезной работы над Брамсом. Однажды он пояснил, как это случилось: «Мои знакомые очень любили музыку; один из них учился в Лейпцигской консерватории. Приехав в Москву, они стали насаждать интерес к Брамсу. Образовался частный Брамсовский кружок, к которому примкнул и я; назывался он Brahms-Verein. На собраниях этого кружка, происходивших чаще всего в квартире Угримовых²², мы переиграли очень много брамсовских сочинений. Играли мы разные вещи, в том числе и фортепианные, но больше всего увлекались камерной литературой. Это заметно расширило мой горизонт, познакомило меня с большим мастером, которого раньше в Москве никто как следует не знал и все только критиковали» (8). «Я помню ту большую радость, — вспоминал впоследствии Игумнов, — которая охватила меня, когда я по-настоящему познакомился с музыкой Брамса. Для меня она воистину была terra incognita, и я с наслаждением обходил ее необозримые просторы» (7). Да, играть Брамса стало для него радостью несравненной. Но многое еще на пути познания творчества этого композитора и популяризации его среди русских слушателей страшило Игумнова. Если, скажем, Шопен или Шуман были знакомы всем и не было пианиста, который в большей или меньшей степени не играл бы их произведения, то Брамса в России, в сущности, почти никто не знал. Он был фигурой неясной, далекой, а порой и хуже того — одиозной. К словам Чайковского о том, что в музыке Брамса «мастерства больше, чем вдохновения», что в ней «темно, холодно и полно претензий на глубину без истинной глубины», что в ней «нет истинных чувств», «нет

поэзии», почтительно прислушивались многие, в том числе и Игумнов. Даже такие музыканты, которые по складу своего мышления, казалось бы, должны были быть весьма близки к Брамсу, например Танеев, считали его тяжеловесным, надуманным, неудобным для исполнения. Попытки некоторых смельчаков играть Брамса в концертах чаще всего терпели неудачи. Тем не менее начиная со второй половины 1900-х годов Брамс начинает занимать все большее и большее место в музыкальных помыслах Игумнова. Можно сказать, что именно Игумнов «открыл» Москве Брамса, заставил москвичей полюбить его, хотя, повторяем, этого композитора долго не признавали и считали «неудобоваримым».

Игумнов начал с небольшого — с каких-нибудь нескольких интермеццо (из ор. 118 и 119). Но очень скоро вошел «во вкус». В его репертуаре появились и крупные фортепианные сочинения (например, Соната *f-moll* ор. 5), и большие камерные произведения (например, сонаты *A-dur* ор. 100 и *d-moll* ор. 108 для скрипки и фортепиано, Квартет *c-moll* ор. 60, Трио *c-moll* ор. 101 и другие). Он исполнял Брамса в своих сольных концертах, принимал деятельное участие в «Брамсовских вечерах», устраиваемых в «Свободной эстетике», был также одним из деятельных участников Брамсовского кружка, ставившего своей целью пропаганду брамсовского творчества. Все это вместе взятое сыграло немалую роль в художественном развитии Игумнова и в преодолении того кризисного состояния, в котором он находился.

Исполнение Игумновым сочинений Брамса в концертах с каждым годом становилось все более частым. Так, 19 января 1909 года в вечере, посвященном творчеству Брамса, он исполняет в Малом зале Московской консерватории Трио *c-moll* ор. 101 с Могилевским и фон Гленом, Интермеццо *h-moll* ор. 119, Балладу *g-moll* и Интермеццо *es-moll* ор. 118, Рапсодию *g-moll* ор. 79; 17 февраля того же года играет Сонату *d-moll* ор. 108 с Могилевским, Интермеццо *es-moll* ор. 118 и Рапсодию *g-moll* ор. 79; 28 марта 1910 года — Сонату *f-moll* ор. 5 и Квартет *c-moll* ор. 60 с Могилевским, Бакалейниковым, Зиссерманом (интересно отметить, что в этом брамсовском вечере принимает участие Артур Никиш, выступающий вместе с певицей Еленой Гергардт); 23 апреля 1911 года вместе с Могилевским и Солодучевым исполняет Трио для фортепиано, скрипки и валторны *Es-dur* ор. 40 и Скрипичную сонату *A-dur* ор. 100 (с Могилевским). Критика единодушно отмечает большие художественные достижения Игумнова, особенно в сфере звукового колорита.

Параллельно с «открытием» Брамса и исполнением его сочинений шла у Игумнова работа над произведениями Шуберта. Он начал ее в ту пору, когда фортепианного Шуберта, особенно его сонаты, знали мало и редко играли в концертах, когда существовало мнение, что настоящие пианисты и не должны его играть, что для них всегда найдется нечто более интересное, виртуозное, эффектное. Впоследствии Игумнов признавался в том, что ему годами приходилось завоевывать право на концертное исполнение сонат Шуберта и что русская публика «полюбила их далеко не сразу».

Увлечение Брамсом и Шубертом отнюдь не помешало дальнейшей продуктивной работе Игумнова над сочинениями Листа, Шопена, Шумана и Бетховена. Среди исполненных им в концертах сочинений этих композиторов фигурируют такие монументальные произведения, как Соната *b*-moll Листа, Соната *b*-moll Шопена, Фантазия *C*-dur Шумана, сонаты *op.* 53, 57, 101, 110 и 111 Бетховена. Пожалуй, наибольшее значение имели для Игумнова наряду с его бетховенскими концертами в Москве 16 и 24 октября 1909 года, 6 декабря 1910 года, 21 марта 1911 года, 5, 14 и 22 октября 1912 года (общедоступные бетховенские вечера), где исполнялись почти все фортепианные сонаты Бетховена и многие его камерные произведения, шумановские вечера в Малом зале консерватории 14 марта 1910 года (Новеллетта *fis*-moll, «Крейслериана», Фантазия *C*-dur *op.* 17 и *Andante* с вариациями для двух фортепиано *B*-dur *op.* 46, которое Игумнов играл вместе со своим учеником В. Ружицким) и 3 апреля 1910 года («Крейслериана», Фантазия *C*-dur *op.* 17 и другие) со вступительным словом ученика Игумнова, Гр. Прокофьева: «Что дает творчество Шумана музыканту и любителю наших дней», — шопеновские отделения в ряде концертов 1909—1912 годов и особенно монографический концерт из произведений Листа, данный Игумновым в Москве 3 ноября 1911 года в ознаменование столетия со дня рождения композитора. Концерт этот, вероятно, в большей степени, чем другие выступления Игумнова, свидетельствовал о решающем переломе в пианистическом искусстве Игумнова. Во всяком случае, на него так или иначе откликнулись все видные музыкальные критики Москвы, причем в такой форме, которая не оставляла сомнений в том, что Игумнов достиг поразительных успехов как в отношении убежденности, яркости и образной силы игры, так и в отношении выдержанности стиля и совершенства техники. Вот что, например, писал об этом Ю. Сахновский:

«Программа была исключительной трудности, и выполнил ее

г. Игумнов блестяще, доказав, что для истинного артиста никогда не поздно продолжать совершенствоваться. В игре его появляется все больше и больше ясности и смелости исполнения по строго обдуманному плану, больше и широты»²³.

Его мнение полностью разделял Л. Сабанеев: «В отчетном концерте, — писал он, — Игумнов понравился мне более, чем когда-либо; он был решительно в ударе, играл с огромным темпераментом. Думаю, что это не без отношения к исполняемой программе. Очевидно, Лист более подходит к его индивидуальности, чем ряд других композиторов, которых он исполнял раньше. Во всяком случае, все время меня не оставляло впечатление, что я слушаю большого пианиста с большой индивидуальностью и с тонким пониманием бесконечно трудного листовского „серьезного“ стиля.

Г. Игумнов умеет отыскать и вызвать в произведении его главную идею. Для Листа это качество, свидетельствующее о культурности исполнителя, особенно важно. Как это ни странно, но Лист до сих пор не понят. Не тот Лист — транскриптор, салонный виртуоз, автор бесчисленных аранжировок, а Лист — великий творец *h-moll'*ной сонаты, баллады, вариаций на баховский хорал. Лист — прозревший так далеко в будущие судьбы музыки, что тогда, при появлении его сочинений, не только никто не понял, но и сам Лист отлично видел, что понять их нельзя. Вот уж кто действительно „рано родился“. Не было еще ни „Тристана“, ни даже „Рейнгольда“, а уже существовала *h-moll'*ная соната со своими гармониями, от которых до „Тристана“ — рукой подать. Когда слушаешь эту сонату и знаешь, что она написана в 1847 году (неточность: соната написана Листом в 1852 году. — Я. М.), даже как-то не по себе делается. Ведь дело не только до Вагнера, а и до Скрябина от нее уже не так далеко.

Программа, составленная г. Игумновым, имела те достоинства, что в ней был ряд малоизвестных и весьма замечательных композиций Листа. *Ballade h-moll*, *Impromptu*, Вариации на хорал Баха — все эти произведения, лежавшие долго „на складе“ и лишь теперь ставшие доступными исполнению и пониманию. Их красоты долгое время были скрыты за преградами технических трудностей. Словно нарочно великий композитор запечатал их семью печатями, чтобы кинуть в будущее эти „пророчества“ о гармонических ресурсах музыки будущего. Эти трудности теперь, при нынешнем состоянии пианизма, уже не так страшны. И в частности Игумнов, с своей отличной, хотя и не первоклассной техникой, отлично выбрался из всех листовских „скорпио-

нов". В его игре мне кажется более ценной не чисто техническая сторона, а эмоциональная. Понимание листовского духа у г. Игумнова — огромное. Это было видно с первых тактов сонаты. Он прочувствовал почти до корня эти звуки, и это искупило шероховатости в технике и в чисто материальной части исполнения. Впрочем, эти шероховатости объясняются также весьма понятным утомлением артиста от огромной и длинной программы. Соната явилась капитальнейшим номером; на втором месте следует поставить Вариации, сыгранные с большим мастерством и с полным пониманием эффектов листовской фортепианной звучности. С большим подъемом были проведены мрачные „Fugues", и весьма большую тонкость пианист обнаружил в мелких салонного типа пьесах, сыгранных в третьем отделении концерта: „Liebestraum", „Au bord d'une source". Замечу также, что в самой технике г. Игумнова с прошлого года — большой прогресс. Она стала легче и непринужденнее, исчезла та напряженность, которая раньше чувствовалась. Иногда пианисту не хватало чистой красоты звука, но это лишь в виде исключения. Вообще же это выступление г. Игумнова выдвинет его среди московских пианистов на первый план.

Публики было много. Много было также венков и подношений. Эстрада была заставлена цветами. Прием носил теплый и сердечный характер»²⁴.

Даже обозреватель концертов в журнале «Музыка», отнюдь не склонный преувеличивать достоинства Игумнова и не раз почему-то уверявший читателей, что «Игумнов — пианист не первоклассный», с удивлением отмечал, что «в настоящем концерте в исполнении сочинений Листа... все отрицательные стороны Игумнова как пианиста отступили на задний план, стушевались, пианист как будто вырос на целую голову и имел вид крупного артиста... Общее впечатление от концерта — вовсе не столь обычный для Игумнова полный и мягкий тон на протяжении всего вечера, первоклассное *pianissimo* в быстрых пассажах, свободное и легкое преодоление всевозможных технических трудностей, общая выдержанность и вкус — одним словом, хорошая игра настоящего пианиста»²⁵.

Да и сам Игумнов, крайне строго и самокритично относившийся к своим выступлениям, считал, что этот концерт явился вехой на его пианистическом пути. «В те годы, — говорил он со свойственной ему скромностью, — у меня было одно довольно удачное выступление — я играл в первый раз целую программу из сочинений Листа, в том числе Сонату h-moll. Эту сонату до 1911 года в Москве играли, должно быть, только два раза: один

раз — д'Альбер, другой — Буюкли. Так что исполнение сонаты Листа уже само по себе было большим событием» (8).

Успех Игумнова в листовской программе тем более показателен, что до той поры Лист отнюдь не принадлежал к числу его любимых и «удобных» для него композиторов. Многие в музыке Листа было еще ему чуждым, казалось неглубоким, излишне декоративным и, главное, трудным для исполнения. 1 июня 1911 года он, приступая к работе над программой, пишет друзьям из Туапсе: «Сижу за Листом. Начал учить сонату и отделявать Mephisto-Walzer. Как видите, влез в не вполне свойственную мне область искусства — в демонизм. Надо сказать, что последний глубок только в Mephisto, соната же, как ни красива, все же кое-где перегружена декоративностью»²⁶. А спустя два месяца в самом разгаре работы он признается: «Хочется отдохнуть от Листа, который à la longue [в конце концов] надоедает. Он все-таки мельче и внешнее(?) не только Бетховена, но Шопена и Шумана. Я говорю не про абсолютное качество выражаемых им то демонических, то мистических настроений, а лишь про их трактовку: последняя не глубока и чаще, чем хочется, декоративна»²⁷. Впрочем, уже тогда Игумнов связывает рождение новых качеств в своем искусстве с работой над Листом: «Что-то бродит в душе новое, но об этом не стоит говорить, раз оно не выкристаллизовалось»²⁸.

Не случайно также, что Энгель, высоко ценивший Игумнова как музыканта, но все же по-прежнему продолжавший относить его как артиста к разряду «интеллектуалистов», уже в одной из своих рецензий, написанных незадолго до упомянутого выше концерта из произведений Листа, вынужден был признать, что «исполнение г. Игумнова» отнюдь «не сплошная „диктатура ума“ (и уж никоим образом не „диктатура пальцев“, как, например, у М. Розенталя)» и что речь может идти лишь о некотором перевесе «музыкального мышления над темпераментом, продуманности — над порывом». Особенно отмечал Энгель исполнение Игумновым произведений Шопена, в котором Игумнов дал на этот раз свое лучшее: «певучесть кантилены, точность удара, изящную осмысленность общей концепции» — и в добавление писал, что «в целом это было исполнение живое и сильное, без шатаний и ломаний»²⁹.

Таким образом, картина более чем ясная. В исполнительском искусстве Игумнова свершается перелом, появляются новые черты: рельефность и образность игры, гармоническая уравновешенность и полнокровность звучания. Теперь уже никто не скажет, что «г. Игумнов гораздо сильнее по части мертвой игры,

чем по части живой», что «г. Игумнов как пианист больше характеризуется ясностью, стройностью и логической связностью исполнения, чем нервною проникновенностью и силою темперамента», что он «играет умно, но сухо». Пользуясь терминологией и сравнениями Энгеля, не без основания утверждавшего, что каждый пианист, чтобы вызвать к полной художественной жизни мертвые нотные иероглифы, должен обладать, как в сказке, двумя волшебными склянками с мертвой и живой водой, можно сказать, что Игумнов начинает уже пользоваться как одной, так и другой склянкой. Его исполнение уже впечатляет не только своей эстетической, формальной стороной — ясностью, продуманностью, корректностью, но и образной силой, эмоциональной наполненностью, теплотой и красотой звучания. Пусть временами у него еще кое в чем проступает «интеллектуальная жилка», пусть еще аскетизм и выдержанность преобладают над чувством, пусть кое-что еще звучит у него «абстрактно», «без ощущения самого тела музыки». Все это уже не в состоянии заглушить непосредственности его эмоций, внутренней одухотворенности и силы. Игра его становится и более значительной по мысли, и более живой, сочной, техника — более совершенной, отточенной до мелочей, звук — более полным, «округлым», фразировка — естественной, гибкой, смелой, свободной от нарочитости и выдуманности и в то же время тщательно продуманной. «Пульс внутренней жизни» начинает биться в ней все сильнее и сильнее, она становится ярче, определенной, шире и возвышенней. Игумнов, хотя и не во всем (и не до конца), находит самого себя.

Помимо Листа, это особенно сказалось на исполнении музыки Шопена, Шумана и Бетховена.

Сочинения Шопена Игумнов все чаще стал включать в программы своих концертов, посвященных творчеству этого композитора. Надо сказать, что в ту пору Шопена в России играли мало и неохотно: в угаре увлечений символизмом многим он казался слишком обыденным и простым. Вот что говорит об этом Игумнов:

«Когда началась война, я счел возможным напомнить всем еще раз, что есть композитор Шопен. В то время Шопен из наших программ исчез почти совсем. К нему было очень недоброжелательное отношение в кружках символистов. Шопен и Чайковский находились на подозрении. Хотя Чайковский терпеть не мог Шопена, он попал с ним в одну компанию. А когда появились в Москве польские беженцы, оказалось возможным „соединить приятное с полезным“, то есть устроить в пользу

польских беженцев концерт из произведений Шопена (в Малом зале Благородного собрания) и привлечь тем самым внимание слушателей. На концерте я играл как будто удачно. С тех пор я стал уже выступать с программами, целиком состоящими из произведений Шопена» (8) ³⁰.

Шуман, также представленный чрезвычайно щедро в концертах Игумнова, в те годы приобрел у него иную смысловую окраску. Если прежде Игумнов, исполняя его произведения, был чрезмерно сдержан в проявлениях своих чувств и скорее предпочитал сыграть суше, чем перехлестнуть через край, то теперь он стал гораздо свободнее в выборе эмоциональных средств, определеннее в намерениях, устойчивее в технических достижениях. Характерно, что он выигрывал там, где другие проигрывали, а то, что он выигрывал, он уже не терял. Быть может, можно было сыграть еще более крупно по замыслу, еще более совершенно в пианистическом отношении (особенно в таких произведениях, как Фантазия C-dur или Соната fis-moll), но вряд ли можно было сыграть более стройно, продуманно и выразительно. Покоряла искренность, чистота и правдивость его чувств, органичность всех самых неожиданных смен настроений, благородство артистического вкуса ³¹.

Изменилась во многом и интерпретация Игумновым сочинений Бетховена. Ранее Игумнова нет-нет да упрекали за «холодноватое», «рассудочное» исполнение сонат Бетховена, причем подчеркивали, что это исполнение было «неровным», «неодинакового достоинства», но уже начиная с 1910 года все чаще и чаще в прессе можно было встретить совсем иные отзывы. Даже самые строгие критики признавали, что в исполнении Игумновым бетховенских сочинений «все лучшие качества артиста — выдержанность интерпретации, строгость стиля», подкрепленные «теплотой чувств», стали выявляться «особенно рельефно» ³². Отныне каждая интерпретация сочинений Бетховена обладает у Игумнова и определенной идеей, и определенным чувством, звуковым образом, и все это воплощается им с достаточно высоким совершенством. Он не только весь поглощен Бетховеном («я сейчас в полосе Бетховена», — пишет он 24 июня 1910 года), но все больше и больше познает, раскрывает его многогранность («Удивительный он автор, — в нем можно найти отклик на всё, он действительно универсален»). ³³.

Работа над одним автором, как правило, у Игумнова не только перемежалась, но и сочеталась с работой над другим. И это, естественно, требовало много времени. Даже в летние месяцы, свободные от занятий с учениками, ему порой не хвата-

до часов на самое необходимое в жизни, в том числе и на чтение книг. Примечательно одно его признание, относящееся к лету 1910 года: «Пока кроме музыки ничем еще не занимаюсь, — никак не доберусь до книг, не хватает времени. Сонату Шопена я немного подзубриваю, но только последние три дня — раньше мне было слишком тяжело ею заниматься. Главным образом работаю над Вариациями Брамса на тему Генделя, частью над Mephisto-Walzer Листа (ничего более соблазнительно-чувственного в фортепианной литературе не знаю), трогаю и Бетховена...»³⁴.

Разумеется, Игумнов не проходит и мимо новых произведений современных ему композиторов. Но его отношение к ним далеко не одинаково. Одни — например, сочинения Рахманинова и сочинения Скрябина первого периода — неодолимо влекут его к себе, и он часто исполняет их в своих концертах; другие — например, сочинения позднего Скрябина — вызывают у него повышенный интерес, но не становятся объектами его концертирования; третьи — например, сочинения Рихарда Штрауса, Дебюсси и Равеля, — при всем любопытстве, вызывают порой у него даже известный внутренний протест. Как это ни странно, но Игумнов, столь восприимчивый к звуковым краскам (и, можно сказать, непревзойденный мастер фортепианного колорита) и столь увлекавшийся импрессионистской живописью, в ту пору никак не мог постичь импрессионизма в музыке и оценить его по достоинству. Сочинения Дебюсси, которого он слушал в концертах Кусевицкого, оставили его, в сущности, равнодушным. Вот одно из его писем к Шапошникову (от 16 декабря 1913 года), не оставляющее никаких сомнений на этот счет: «Был здесь у Кусевицкого Дебюсси и дирижировал целый вечер своими вещами. Впечатление осталось удручающее: первые полчаса слушаешь с настоящим удовольствием, но чем дальше, тем больше томишься. Удивительно монотонно и не рельефно, — все одно и то же. Какая-то чисто „эстетическая“ безжизненная музыка, без энергии, без страсти. Скучно! Хотя и не большой поклонник я нового Скрябина, но куда же он крупнее. От Рихарда Штрауса несет Берлином, но все же он живее. Впрочем, его я также не люблю. Пожалуй, все-таки Дебюсси лучше» (18). Правда, впоследствии Игумнов изменил свое мнение о Дебюсси и безоговорочно отнес его к разряду мировых музыкальных гениев («это мастер первого ранга»), но произведений его он никогда не играл на концертной эстраде; что-то ему мешало полностью принять их и сделать своим достоянием; они так и остались для него большей частью чужими.

Не стал Игумнов также поклонником Рихарда Штрауса, звезда которого в ту пору уже сияла на музыкальном горизонте. Больше того: он подверг его музыку весьма суровой критике. «Был в опере, — писал он Шапошникову в январе 1912 года из Берлина, — видел последнюю оперу (комическую) Рихарда Штрауса (модерниста — не короля вальсов) „Rosenkavalier“ и готов ругаться на все корки. Так все плоско, такое мешанство и пошлость! Комизма ни на грош, стиля никакого и безвкусно, как туалеты дам, бывших в театре. В ход пущена вся сложность современного письма — вернее, вся нагроможденность его, а в результате полный ноль в смысле художественном... Нет, уж тогда лучше импрессионисты; как ни скучны они своим размазыванием, но все же лучше это отсутствие жизни, чем торжествующая пошлость последней...» (18).

Изменилось и отношение Игумнова к творчеству Скрябина. Некогда близкие связи двух учившихся вместе музыкантов были нарушены; дружба перешла в отчуждение. И дело здесь заключалось не только в том, что жизненные обстоятельства отдалили Игумнова от Скрябина и что Игумнов, по-видимому, не сочувствовал второму браку Скрябина, но и в чисто музыкальных разногласиях. Сам Игумнов в «Личных воспоминаниях» так описывает наступившее между ними охлаждение:

«Скрябин уехал за границу, а когда он вернулся, у него произошел разрыв с первой женой. Около него появилась другая женщина — Т. Ф. Шлецер. Этот второй период жизни Скрябина мне оказался чуждым, потому что и сам он значительно изменился. Я не мог отделить Скрябина от того нового музыкального языка, которым он стал пользоваться в своих поздних сочинениях. Для меня этот язык в ту пору не был понятен.

Моя встреча со Скрябиным по возвращении его из-за границы произошла в обществе „Свободная эстетика“ на вечере памяти Листа. Исполнителем был Б. Л. Яворский. В середине вечера приехал Скрябин с другим окружением, чем раньше. Я к нему бросился по старой памяти: „Ах, Скрябчик, ты приехал!“ Вдруг я вижу, что он так важно подает мне руку и говорит: „Здравствуйте, очень рад“, — совсем другой тон.

Быть может, сказалось то, что я не прервал отношений с его первой женой, не стал к ней в оппозицию. Его это немного раздражало, вернее, не столько его, сколько тех, кто стоял вокруг него и настраивал его в этом отношении... Но главное, конечно, заключалось не в этом...» (2).

Сказанное подтверждается и другим признанием Игумнова, относящимся к более позднему времени: «Со Скрябиным в мо-

лодые годы я был очень близок. Его сочинения первого периода, кончая Третьей симфонией и Четвертой сонатой, я досконально знал, и многие из них слышал еще в эскизах. Я был одним из первых, безоговорочно признавших Скрябина. Но потом мы несколько разошлись. Когда с нарочитостью стала выпирать его идеология, когда он стал теософствовать, когда пришел весь этот новый мир гармонии — я невольно отошел от него. Ибо это новое было мне далеко не во всем понятно. Но в молодости, повторяю, я относился к нему энтузиастически» (8).

В переломные годы стали более тесными творческие связи Игумнова и Глазунова. Особенно возросли и окрепли они в 1910—1911 годы, когда Глазунов создавал свой Концерт f-moll для фортепиано с оркестром, первыми исполнителями которого еще до написания концерта намечались Годовский и Игумнов. Глазунов любил в процессе созидания крупных инструментальных произведений советоваться с теми или иными исполнителями. Так поступал он при создании Скрипичного концерта, истинным «пестуном» которого был Л. Ауэр. Так же, действовал он и в процессе работы над Фортепианным концертом. Если «отцом» этого концерта был сам Глазунов (характерна надпись Глазунова на печатном экземпляре концерта, подаренном Игумнову: «от отца»), то «повивальной бабкой» — Игумнов. Работа над концертом протекала у Глазунова в творческом контакте с Игумновым. Глазунов посылал Игумнову эскизы для просмотра, консультировался с ним, словом, работал добросовестнейшим образом в новом для себя жанре. Игумнов же настойчиво торопил Глазунова с окончанием работы, ободрял его, побуждал к более эффективным переделкам. Ему казалось, что Глазунов чрезмерно медлит, слишком долго обдумывает; порой он даже проявляет явное нетерпение («Жду все концерт Глазунова», — пишет он летом 1911 года в письме от 29 июля). Не приходится этому удивляться. В свою работу он всегда вкладывал гораздо больше непосредственного чувства, чем размышлений. И ему хотелось как можно скорее получить рукопись концерта, познакомиться с ней хотя бы частями, вжиться в нее, войти в нее, а для всего этого необходимо было время (первое исполнение концерта намечалось на 18 февраля 1912 года). Все это достаточно ясно видно из переписки Игумнова и Глазунова, относящейся к тому времени.

А. К. Глазунов — К. Н. Игумнову, Озерки, 21 июня 1911 года.
«...Телеграмму Вашу я получил вовремя, то есть я Годовскому еще не успел написать; кроме того, я раздумал запрашивать его относительно своего произведения, еще далеко не близкого

к концу, не желая себя связывать какими-либо обстоятельствами.

Когда я, по переезде на дачу, принялся за работу, то первым делом наметил себе довести музыку концерта до конца, что, наконец, мне на днях удалось сделать. Теперь остается заняться разработкой фортепианной партии, и я здесь встречаю всевозможные препятствия: являются постоянные сомнения, — что поручить фортепиано и что оркестру, к тому же, хотя я кое-что и понимаю в фортепиано, тем не менее я пианист без школы, и многое мне кажется удобным, что специалисту покажется непрактичным, и наоборот. Утешает меня то, что Годовский, которому я давал свой эскиз, не делал мне больших замечаний; кроме того, вырабатывая отдельные места за фортепиано, я чувствую, что сам сделал некоторые успехи в технике.

Теперь я не буду оркестровать концерт и постараюсь отделать сольную партию, которую Вам вышлю хотя бы по частям после 1 июля. Николай Васильевич (Арцыбушев. — Я. М.) очень обрадовался предполагаемому Вашему участию в Русских симфонических концертах в качестве исполнителя моего концерта. Концерт предполагается 18 февраля.

Настроение мое довольно удрученное, так как чувствую себя неважно. Кроме того, меня очень беспокоит серьезная болезнь одного моего старого друга, моего фортепианного учителя Еленковского, который гостит у нас на даче. Тяжело видеть человека, который с каждым днем делается все хуже и хуже. Может быть, в июле соберусь в Крым. Искренно преданный Ваш А. Глазунов»³⁵.

А. К. Глазунов — К. Н. Игумнову, Ялта, 18 июля 1911 года. «Многоуважаемый Константин Николаевич! Очень извиняюсь, что до сих пор не выслал Вам фортепианной партии концерта. Я его начал оркестровать еще в Озерках, приходилось много менять при оркестровке, и мне не хотелось, чтобы Вам следовало бы переучивать благодаря переменам... Может быть, Вы вернетесь домой через Крым, тогда бы я Вам мог дать все указания касательно характера передачи концерта. Впрочем, Вы такой прекрасный музыкант, что и заочно отлично разберетесь в темпах и оттенках. Пока до свиданья. Искренно преданный Вам А. Глазунов»³⁶.

А. К. Глазунов — К. Н. Игумнову, Петербург, 30 сентября 1911 года. «Многоуважаемый Константин Николаевич! Я очень извиняюсь перед Вами, что задержал с отсылкой продолжения концерта, а главное, что ничего Вам не написал. Всему причиной всецело поглощающая мое время консерваторская работа

В Ялте, откуда я уехал 24 августа, я успел наоркестровать, кроме 1-й части, всего 3 вариации (всех их 9). Остальное пришлось дописывать частью на даче (я переехал 18 сентября), частью теперь в городе. Сейчас мне осталось дооркестровать какие-нибудь 4—5 страниц партитуры, что я думаю сделать к понедельнику. Фортепианное переложение, вписанное в партитуру, доведено лишь до 4-й вариации. Прошу у Вас поэтому дней 8—10 сроку, чтобы иметь время дооркестровать концерт, просмотреть его и дать списать фортепианную партию и переложение...»³⁷.

К. Н. Игумнов — А. К. Глазунову, Москва, 27 сентября 1911 года. «Многоуважаемый Александр Константинович! Я все ожидал от Вас продолжения концерта, но тщетно, и решаюсь напомнить Вам о своем существовании письменно, так как лично не смогу приехать в Петербург ранее, чем через месяц. Не знаю, получили ли Вы мое письмо, писанное по получении 1-й части. Боюсь, что оно могло затеряться, так как отправил я его в период почтовой неурядицы, вызванной пароходной забастовкой. Повторю поэтому еще раз, что 1-я часть мне очень нравится и что сделать ей упрек в „нефортепианности” нельзя. Ужасно интересуюсь дальнейшим. Очень бы просил Вас выслать мне хотя бы часть.

Имею от Кусевицкого предложение сыграть концерт Ваш здесь в экстренном концерте. Я ответил на это утвердительно, если только Вы не имеете ничего против. В заключение еще одна просьба: сообщите, когда Вы предполагаете теперь первое исполнение в Петербурге? Ведь Вы здесь дирижируете 19 февраля, и следовательно, 18-го, как предполагалось, оно не может состояться? Мне это хотелось бы знать теперь же, а пока, предвкушая получение продолжения концерта, желаю Вам всего лучшего. Ваш К. Игумнов» (18).

А. К. Глазунов — К. Н. Игумнову, Петербург, 4 октября 1911 года. «...Концерт мой готов, и я сдаю его переписчику для изготовления фортепианной партии со вторым роялем (партия второго рояля также вписана в партитуру, из которой надо выписать обе партии). Таким образом, вероятно, [во] вторник у Вас будет целиком 2-я часть...»³⁸.

А. К. Глазунов — К. Н. Игумнову, Петербург, 26 ноября 1911 года. «...Очень счастлив, что Вы одобряете мои вариации. Мне это тем более дорого, что они — последний продукт моего заметно остывающего творчества и написаны на совершенно самостоятельный новый материал, тогда как 1-я часть задумана была уже лет 7 тому назад. Пока до свиданья. Извиняюсь за

причиняемое беспокойство. Искренно преданный Вам А. Глазунов»³⁹.

Концерт был с большим успехом исполнен Игумновым 24 февраля 1912 года в Петербурге в Первом русском симфоническом концерте под управлением Глазунова и вызвал многочисленные отклики прессы⁴⁰.

Многообразнее становятся у Игумнова с годами и формы концертирования. Помимо сольных концертов со смешанными и монографическими программами, он все чаще выступает в симфонических и камерных, а также принимает деятельное участие в работе Керзинского кружка любителей русской музыки и Московского общества камерной музыки.

Из симфонических концертов прежде всего следует отметить успешные выступления Игумнова в Исторических концертах симфонической музыки С. Н. Василенко (с Концертом b-moll Чайковского), в Русских симфонических концертах, основанных М. П. Беляевым (с Концертом f-moll Глазунова), в симфонических концертах под управлением С. А. Кузевицкого (с концертами c-moll Рахманинова и b-moll Чайковского), в симфонических концертах РМО в Москве и других городах.

Не менее значительными были его выступления в камерных концертах с разнообразным репертуаром и многими исполнителями. В качестве примера приведем несколько программ: Бах — Соната h-moll (с Сибором, 1 декабря 1908 года); Брамс — Квинтет f-moll op. 34 (с Сараджевым, Плаксиным, Метнером, Зиссерманом, 6 февраля 1908 года), Соната d-moll op. 108 (с Могилевским, 17 февраля 1909 года), Трио c-moll op. 101 (с Могилевским, фон Гленом, 19 января 1909 года), Квартет c-moll op. 60 (с Могилевским, Бакалейниковым, Зиссерманом, 28 марта 1910 года), Трио Es-dur op. 40 (с Могилевским, Солодугевым, 23 апреля 1911 года); Чайковский — Трио a-moll (с Сибором, Букиником, 2 марта 1909 года, позже — с Прессом, Подгорным); Николаев — Соната g-moll (с Сибором, 16 марта 1909 года); Бетховен — сонаты A-dur op. 30 № 1, G-dur op. 96 (с Могилевским, 16 октября 1909 года), Трио B-dur op. 97 (с Могилевским, Зиссерманом, 16 октября 1909 года), Соната A-dur op. 47, «Крейцера» (с Могилевским, 8 декабря 1913 года); Шуберт — квинтет «Forellen» op. 114 (с Григоровичем, Бакалейниковым, Буткевичем, Бехом, 27 января 1912 года); Шопен — Соната g-moll op. 65 (с Баржанским, 22 апреля 1913 года); Шуман — Квартет Es-dur op. 47 (с Могилевским, Эмме, Кубацким, 19 апреля 1914 года); Григ — сонаты F-dur op. 8, G-dur op. 13,

с-молл ор. 45 (с Сибором, 29 ноября 1914 года); Танеев — Квартет E-dur ор. 20 (с Григоровичем, Бакалейниковым, Буткевичем, 26 ноября 1915 года). Этот же квартет был сыгран в цикле камерных собраний в память С. И. Танеева 10 марта 1916 года (с Могилевским, Бакалейниковым, Кубацким) и 13 ноября 1916 года (с Сибором, Пульвером, Подгорным). 24 октября 1917 года впервые в Москве был исполнен «Апофеоз Люлли» Куперена (с Сибором, Подгорным, Файером).

Большой след оставил исторический цикл абонементных камерных концертов, данных Игумновым осенью 1913 года совместно с Могилевским (исполнялись сочинения итальянских композиторов XVII и XVIII веков — Тартини, Чайи, Локателли, Вивальди, а также Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана). Размах, масштабность и широта замыслов, проявленные в этих концертах, сочетались у Игумнова с высокой требовательностью к себе и к партнеру по ансамблю. В его письмах, относящихся к тому времени, мы находим немало самокритичных и критических высказываний. Так, например, он откровенно пишет Шапошникову 16 декабря 1913 года:

«От серии концертов с Могилевским осталось посредственное воспоминание. Работать с ним неинтересно — мы разного характера люди, и столкнуться искренно один с другим вряд ли можем. Далее — при той степени занятости обязательным делом, какое досталось мне в удел, совершенно изводили бесчисленные и часто бессмысленные репетиции, — бессмысленные потому, что оба начинали сыгрываться, не успев хорошо выучить свою партию. Что касается до художественного успеха, то он был, и, кажется, больше у меня, чем у него. Материально мы пострадали в размере 14 рублей 51 копейки. Таким образом, каждому это удовольствие обошлось дешево — всего по 7 рублей 25¹/₂ копейки» (18).

Сказанное, однако, не мешало Игумнову ценить Могилевского как скрипача и быть ему благодарным за сотрудничество.

Вероятно, с Игумновым в ту пору не всегда легко было играть в ансамбле, ибо его требовательность выходила далеко за пределы обычной нормы. К тому же им все больше и больше овладевали идеи «свободного» исполнения, связанные с принятой им перестройкой своего пианистического искусства, с новым подходом к исполняемым произведениям. Эти «свободные» тенденции, ростки которых появились у Игумнова еще во время занятий у Зилоти, принесли ему заслуженную славу тонкого и мыслящего художника; мы знаем, что он действительно

не просто играл, а «одухотворял» исполняемую им музыку, вносил в нее нечто новое, свое. Но эти же тенденции послужили поводом к упрекам в излишне вольном обращении Игумнова с авторским текстом. Наиболее существенным был упрек, дружелюбно сделанный ему Танеевым в письменной форме по поводу исполнения Концерта *b*-moll Чайковского в одном из концертов Кузевницкого.

Танеев — Игумнову, 20 сентября 1912 года. «Многоуважаемый Константин Николаевич! По поводу противоположности наших мнений относительно того, как следует исполнять начало *E*-dur'ного эпизода в разработке 1-й части *b*-moll'ного концерта Петра Ильича — нежно ли и мечтательно, в едва слышном *pp*, как Вы это играете, или же сильно и энергично, как я считаю нужным, — я решил письменно обосновать свое мнение, ввиду того что вчера, когда мы встретились при выходе из собрания, не было возможности вступить в более или менее продолжительную беседу. Начну с того, что сочинения, наиболее распространенные, доходят до нас, пройдя через руки одного или нескольких редакторов. Степень участия этих лиц в редактировании сочинений бывает различною: иногда они ограничиваются обязанностями простого корректора, иногда проявляют большую самостоятельность, внося в текст изменения и поправки, не предусмотренные автором, и в этом направлении нередко доходят до совершенно бесцеремонного распоряжения чужим сочинением. Особенно заметно это в области педагогической литературы, в так называемых инструктивных изданиях, где редакторы считают себя призванными вносить в текст от себя все то, что, по их мнению, нужно для целей преподавания. Но и вне этой области сочинения известных авторов подвергаются постоянно изменениям со стороны редактирующих их лиц, и мы, приобретая, например, сонату Бетховена, не можем быть уверены, выставлен ли данный оттенок или лига самим автором или же лицом, редактировавшим эти сочинения.

Для того чтобы избежать той накипи, которая с течением времени образуется на сочинении от работы разных редакторов, необходимо справляться с первоначальным его текстом, и теперь с этой целью издаются классические сочинения в подлинном виде, так называемый *Urtext*. Если исполнители сочинений Бетховена и Моцарта обращаются за справками к этим изданиям, то естественно было бы то же делать и по отношению к современным композиторам. У меня имеется такой *Urtext* *b*-moll'ного концерта — это экземпляр первого издания, подаренный мне Петром Ильичом в 1875 году. В месте, о котором

идет речь, выставлен оттенок: *fff*



В то время как оркестр начинает то же место *p* и делает постепенное crescendo. Намерение автора совершенно ясно: та высшая степень энергии, которую проявляет пианист, вступая с этою фразою, сообщается им оркестру, который мало-помалу от *p* переходит к *f*, и тогда пианист, достигнув своей цели, умолкает, и отдел этот заканчивается одним оркестром:



Конечно, исполнитель, истолковывая намерения автора, может не сообразоваться буквально с его указаниями. Так, например, вместо *fff* можно ограничиться *ff*; можно, пожалуй, то же место сыграть *f*, с тем чтобы потом довести до *fff*, — эти перемены могут быть допущены, но только пока они не нарушают основного характера данного места. Намерения автора здесь совершенно очевидны. Затем появляется новое издание. Редактор бесцеремонно ставит в этом месте *mf* (как Вы мне это сообщили) вместо *fff*. Но и в этом случае сохраняется какая-то тень авторских намерений — можно и при *mf* еще сыграть это место более или менее энергично. После этого дело переходит в руки пианистов. Пианисты находят, что и *mf* — оттенок слишком грубый, что гораздо приятнее и нежнее сыграть это место *ppp*, едва слышно, как бы шепотом. И вот в результате совместных усилий редакторов и исполнителей высшая степень энергии, которая, по требованию автора, должна быть проявлена в данном случае, заменяется нежною чувствительностью — *ppp* вместо *fff*! — совершенно наперекор ясным и определенным его намерениям. Что бы сказали немцы, если бы какой-либо издатель, например, в первых четырех тактах сонаты ор. 106 поставил *mf*, а исполнитель сыграл бы эти такты *pp*? Точно так же непонятно, зачем, вопреки требованиям автора, играть *p* и *diminuendo* то место

интродукции, которое следует непосредственно за каденцией, где в оркестре поочередно с фортепиано имитируют следующую фразу:



или то место в с-moll перед вступлением As-dur'ной заключительной партии, где автор требует *ff*, а не *pp**. Неужели все эти новые оттенки вставлены „редакторами” в печатные экземпляры?

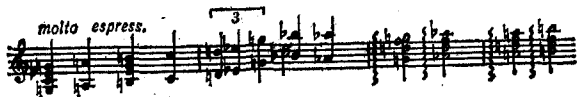
Начальные аккорды, если не ошибаюсь, Вы играете все в положении терции, в трех октавах, между тем у Петра Ильича написано так:



Аккорды в таком виде превосходно звучат на фортепиано (я помню их в исполнении Николая Григорьевича Рубинштейна), и почему надо предпочитать измышления „редакторов” тому, что написал сам автор, для меня совершенно непонятно.

Я вовсе не требую, чтобы виртуоз непременно рабски следовал каждому оттенку, указанному автором. Напротив того, он может проявлять полную самостоятельность в деталях, да и сам автор, вероятно, не пожелал бы такого отношения к своему сочинению. Но свобода эта должна быть в определенных границах, и исполнителю нужно прежде всего доискаться истинных намерений автора и затем выполнить их наилучшим доступным для него образом и ни в каком случае не идти наперекор этим намерениям.

*



(кульминационный пункт органного пункта на доминанте).

Если ко всему сказанному прибавить необычайно быстрые темпы, переходящие за пределы, указанные в сочинении (например, слушая среднюю часть Andantino, можно было бы подумать, что это Prestissimo, тогда как это лишь „Allegro vivace assai”), то моя неудовлетворенность исполнением этой вещи будет вполне понятна.

Я полагаю, что необходимо вернуться к первоначальному тексту, забыв то, что не в меру усердные редакторы прибавили от себя в сочинение, и исполнять его так, как задумал автор. Вы имеете все данные — как музыкант — выяснить намерения автора, как виртуоз — превосходно их выполнить. Искренне преданный Вам С. Танеев»⁴¹.

Письмо Танеева послужило Игумнову серьезным предупреждением и никогда впоследствии он уже не нарушал — ни в целом, ни в деталях — авторских замыслов в угоду своим непродуманным субъективным намерениям. Больше того: суждения Танеева легли в основу всей его дальнейшей исполнительской и педагогической деятельности, и ученикам его не раз приходилось слышать их из его уст. Сохранились краткие комментарии к письму, написанные собственноручно Игумновым в последние годы жизни, где он с достаточной самокритичностью признает правильность сделанных ему замечаний, и в то же время указывает на некоторые ошибочные представления Танеева.

«Письмо, — свидетельствует Игумнов, — написано по поводу моего исполнения Концерта b-moll Чайковского в концерте цикла из сочинений Чайковского, организованного Кусевицким, и излагает взгляд С. И. Танеева на обязанности исполнителя в отношении тщательного воспроизведения замыслов композитора. Письмо сохраняет свою актуальность и для нашего времени. Отдавая предпочтение первоначальной редакции концерта, которой пользовались Бюлов, Н. Рубинштейн и сам Танеев, Сергей Иванович утверждал, что вторая редакция возникла только под влиянием последующих исполнителей, которым Петр Ильич „по мягкости своего характера не дал должного отпора”. Будучи заранее настроен против этой редакции, С[ергей] И[ванович], не вслушавшись в мои объяснения, приписал мои ошибки именно новому, кем-то отредактированному изданию. В действительности [же] второе издание содержит в себе только фактурные изменения фортепианной партии и делает купюру в финале, сохраняя всю динамику в неприкосновенности (за исключением самого начала). Источником моих противоречащих смыслу сочинения динамических оттенков были указания Зилоти, полученные мною в ученические времена и позже не проверенные критически. Не-

чего и говорить, что С[ергей] И[ванович] на всю жизнь убедил меня в их неправильности»⁴².

От концерта к концерту возрастали строгость и взыскательность Игумнова к себе. Редко оставался он доволен своим выступлением, еще реже успокаивался на достигнутом. Самокритичность его поистине не знала границ и порой доходила до самоуничтожения. Вот, например, его отзыв в письме к Шапошникову от 6/18 января 1912 года о собственном концерте в Берлине, на который, кстати, пресса откликнулась весьма сочувственно:

«Вчера играл Листа — и неважно. Отчего — не знаю. Нервничал местами, а помимо того, чувствовал себя ужасно неуютно, не дома, и почти все время играл без удовольствия. Не знаю, было ли много представителей прессы, но если были они — то имеют право ругаться. Начинаю сомневаться в целесообразности моих поездок сюда: очевидно все-таки, что в моей психике есть что-то, что мне мешает на эстраде. Вообще очень досадно. Вчера мне все не нравилось: и рояль, и зала, и публика, и я сам больше всего» (18).

С эстрадным волнением, связанным с особенностями психики, Игумнову приходилось в те годы не раз бороться. Обычно предвестником каждого нового концерта у него бывало нервное возбуждение, душевное смятение, от которых ему было нелегко освободиться. Приведем выдержки из его писем к Шапошникову, относящихся к тому времени. Перед концертом в Тифлисе: «Сегодня первый день пасхи, — надеюсь провести его à part, не хочу визитировать, — пусть дуются музыканты, сколько хотят. Право, я еще не как следует очнулся от дороги, а завтра уже играть. Надо одуматься, собраться, спокойно настроиться, а то будет плохо» (18 апреля 1910 года, 18). После концерта в Тифлисе: «Итак, 1-й концерт прошел — и прошел хорошо (впрочем, материальная сторона могла бы быть лучше). Конечно, волновался, чувствовал себя днем несчастным, словом, исполнил весь свой постоянный предконцертный репертуар... Вечером все-таки было не плохо — только рояль мало удовлетворял» (19 апреля 1910 года, 18).

Игумнов уже тогда считал, что сомнения, смятение чувств, неудачи надо преодолевать самовоспитанием, самоограничением, настойчивой работой. В этом отношении показательны некоторые советы, которые он давал в письмах к тому же Шапошникову:

«Смотрите только, не втянитесь в прежнюю светскость — тогда проститесь с живописью и работой: „Служенье муз не

терпит суеты". Боюсь, что опять упрекнете меня в „профессорстве"» (23 июня 1910 года, 18).

Или: «Заставьте себя не обращать внимания ни на что и, не смущаясь сравнительными неудачами, работать кистью, пусть у Вас это просто войдет в привычку. Вот кто хочет — может или будет мочь. Я говорю, конечно, трюизмы, но ведь и они не лишние, если произносятся не равнодушными устами. Итак, будем бодры, настойчивы, трудоспособны. Вы меня так избаловали, что я рискую писать такие фразы, не боясь, что Вы меня станете упрекать за морализирование» (3 июля 1910 года, 18).

Строгая самокритичность, повышенная требовательность к себе проявлялись у Игумнова и в том, что он никогда не делил свои концерты на ответственные и безответственные, на концерты в столичных городах — Москве и Петербурге — и в провинции. Где бы он ни играл, он всегда ставил перед собой высокие художественные задачи. Б. О. Сибор, нередко выступавший с Игумновым в ансамбле, рассказывает в своих воспоминаниях об одной их совместной поездке по южным городам России: «Дело происходило, если не ошибаюсь, в городе Александровске. Теперь это культурный центр — Запорожье, а тогда — маленький захудалый городишко. Прорепетировав в день концерта „Крейцерову сонату", которую нам предстояло вечером исполнять, я спустился в пустой в эти утренние часы зрительный зал и стал внимательно слушать, как Константин Николаевич репетирует свои сольные номера. Слушая его, я, как обычно, наслаждался неповторимой певучестью его звука, благородством трактовки, тонкостью отделки. Вдруг Константин Николаевич захлопнул крышку рояля, сказав: „Сегодня совершенно ничего не удастся, я абсолютно не в состоянии выступать в таком виде, концерт придется отменить...". Никакие убеждения и уговоры не помогали... Вбегает антрепренер — этакый деляга, у которого при расчете с артистами всегда оказывается „недобор", от которого страдают только исполнители. Узнав, что происходит, он ужасается и, стремясь спасти положение, „успокаивает" Игумнова: „Тут ведь провинция, никто толком и не поймет, хорошо или плохо сыграно"... Редко мне приходилось видеть Константина Николаевича, этого корректного, воспитанного человека, в таком бешенстве. „Умнее вы ничего не придумали? — кричит он. — Ради этого слушателя мы живем и работаем, трудимся и творим, а вы предлагаете плохо играть, потому что это не Москва!?" В концерте Игумнову все же пришлось играть, он собрался с силами и играл в тот вечер „превосходно" — никакой скидки на „неподготовленную аудиторию", независимо от ее состава:

в Благородном собрании (теперешнем Колонном зале) в Москве и в захолустном провинциальном городке он одинаково волновался перед концертом, тщательно и много репетировал, искренне стремился раскрыть слушателю бессмертные красоты музыки Бетховена, Брамса, Шумана, Чайковского»⁴³.

Рука об руку с удачами и неудачами в сфере исполнительства шли у Игумнова успехи в педагогической работе. В числе его учеников в Московской консерватории уже появляются музыканты с несомненным артистическим и педагогическим будущим. Назовем хотя бы В. Ружицкого, В. Аргамачева, И. Барабейчика, Г. Петрова, П. Семенова, А. Ефременкова, П. Левецкого, Е. Гвоздкова, Н. Шредер-Полузэтову, В. Епанешникову, Е. Авланти, Н. Виноградова, Е. Вартазарьянц, Э. Гельмана, Г. Прокофьева, С. Козловского, Н. Кувшинникова, Н. Сизова, П. Любошица, А. Алявдину, М. Хованскую, Л. Цветкову, Н. Кошиц, Ан. Александрова, наконец Н. Орлова и И. Добровейна — музыкантов мирового значения. Много нового появляется у него и в методах работы с учениками, особенно в плане фортепианной инструментовки, интонационной выразительности, естественности фразировки, более тщательной отделки деталей. Игумнов непрерывно совершенствуется как педагог и постепенно выдвигается на одно из первых мест среди профессоров Московской консерватории.

Как всегда, Игумнов сетует на то, что педагогика отнимает у него слишком много времени и сил. Но он не может не признать, что она же дает ему много ценного и в плане личного совершенствования. Больше того: педагогика помогает ему, облегчает выход из кризисного состояния, наделяет его более совершенным пониманием форм, пропорций, звуковых красок. Вместе с учениками он радуется тому, что удастся сделать, и обсуждает, как в дальнейшем улучшить то, что требует исправления. Это продвигает его вперед, укрепляет вкус, повышает мастерство, внутренне обогащает его, расширяет художественные возможности.

Существенное значение имеет и то, что ученики его уже к 1910 году выходят за пределы стен консерватории, начинают концерттировать и даже принимают участие в Международном конкурсе пианистов имени Антона Рубинштейна в Петербурге. Глазунов, наслышанный о педагогических успехах Игумнова, приглашает его в состав жюри конкурса. Вот некоторые выдержки из писем Игумнова к Шапошникову, относящихся к тому времени; они дают ясное представление о его тогдашней жизни и работе, о его художественной и педагогической чест-

ности (черта, свойственная ему на протяжении всей жизни), беспристрастном отношении к конкурсантам (в том числе и к своим ученикам), а также о ходе и обстановке конкурса.

Москва, 28 июня 1910 года: «Вчера я получил от А. К. Глазунова приглашение быть членом жюри на международном конкурсе А. Рубинштейна. Меня это по многим соображениям интересует, и я думаю дать согласие. Место — Петербург, время — с 8-го августа и далее (вероятно, около недели)» (18).

Петербург, 9 августа 1910 года: «Сегодня начнем заседания. Кончим, вероятно, к воскресению, не ранее. Сперва прослушаем 5 композиторов. Громадное большинство конкурсантов — иностранцы. Состав жюри — неважный. Кроме Глазунова и Есиповой, никого значительного» (18).

Петербург, 10 августа 1910 года: «Сейчас 9 часов, через час мы начинаем второй день состязаний. Вероятно, уже к часу дня кончим композиторов и присудим премию. Из 5 человек никого особо привлекательного (конечно, в музыкальном отношении). У одного из них (все уже отыграли свои концертштюки и трио, так что судить уже можно) — швейцарца Фрея — в Концертштюке есть достоинства звучности и гармоний, характер тристанно-скрябинский. Не плох также англичанин Меррик. Трио, однако, у обоих не интересное. Даже направление (у Фрея) в нем иное, чем в концерте, какая-то задача, а не сочинение. Забавен ужасно итальянец Фабрини — уроженец Александрии. Наивен, неразборчив, несовременен, не без воспоминаний о Мендельсоне. Играет смешно, с сентиментально-пошлыми покачиваниями головы, возведением очей в потолок. Наружность банально красивого итальянца. Дамам должен нравиться.

Вчера обедал у Сомова. Он — заболел, по-видимому, жабой, — высокая температура. Познакомился там с Нувелем — инициатором вечеров современной музыки, одним из здешних „столпов“ (?!), автором романса о плаче Анаиды, который у меня 6 марта пел Сомов. У своих Весниных еще не был. Думаю сегодня перебраться... Занят я, к сожалению, от 10—1 и затем от 2—6. Досадно, что не могу бывать в Эрмитаже. Лучше было бы быть занятым по вечерам» (18).

Петербург, 11 августа 1910 года: «...Вчера сидели около 6 часов на конкурсе. Скверных нет, но и сногшибательных также» (18).

Петербург, 12 августа 1910 года: «Вот уже 4 дня, как я в Петербурге. Придется пробыть здесь еще дней 6, так как конкурс затягивается: что-то нет беглецов, да сверх того ужасно длинная программа. Не могу сказать, чтобы не было интереса,

а все же иной раз тягостно бывает, тем более что иные — ужасны. Жалею, что не могу зарисовать некоторых, особенно парижанина [неразборчиво], — удивительный тип фортепианной коротки, чертами лица годный, как натура для иллюстрации к адюльтеру из какого-либо шаблонного французского романа. И этот человек играл ту сонату Бетховена, которую играл Орлов. Можете себе представить, что из этого вышло. Внешние выражения его страсти таковы, что самое обыкновенное трезвучие он берет с таким видом, точно находится в таком пункте переживаний, какой у Шницлера обозначается многоточием. Скучно вечерами: Сомов — заболел, шатаюсь без дела. В общем, однако, чувствую себя недурно» (18).

Петербург, 13 августа 1910 года: «...Шекспир — здесь, со мной, и я нахожу в нем постоянные отклики на свои настроения. Вот еще один сонет, в котором есть созвучные мне струны⁴⁴. Р. S. Милый друг, как часто гадят конкуррренты нашу Kreislerian'y!» (18).

Петербург, 14 августа 1910 года: «Вчера вечером обедал у Глазунова на даче в Озерках. У него — роскошный вид с балкона на озеро. Зато intérieur его кабинета, где он сочиняет (положим, это — летнее помещение) невыразимо скучен и лишен всяких намеков на комфорт, не говоря уже о красоте. Вспоминаются те intérieurs'ы, какие пишет Петров. Просидели, проговорили о разных музыкальных делах. Письмо это пишу урывками уже в зале, пользуясь перерывами и неаккуратностью членов жюри в появлении к назначенному времени. А la longue [в конце концов] иногда бывает невероятно скучно, так как попадают бездарные субъекты. Есть, впрочем, и очень талантливые люди (человека 4—5). Мой Ружицкий, конечно, сбежал, чего по его натуре и надо было ждать. Барабейчик пока сыграл только концерт, довольно бесцветно, хотя и приличнее, чем я думал. Боюсь за его сольные номера, там он способен каерундить и наврать. Погода сегодня убийственная, градусов 5—7 тепла, мелкий дождь, пронизывающая сырость. Очень это досадно, так как при благоприятной погоде я бы проехал завтра в Петергоф, у нас до понедельника — отдых. Физически чувствую себя хорошо, хотя и приходится уставать: мы слушаем от 6 до 7 часов музыки. Ранее вечера среды не освобожусь» (18).

В Москву Игумнов вернулся предельно утомленным, несобранным, разочарованным результатами конкурса. Состояние усталости поддерживалось и усиливалось у него еще всякого рода личными неприятностями. Порой наступали моменты полной депрессии, даже отчаяния. «Мне, — писал он Шапошникову 20—

21 августа 1910 года, — ни о чем ближайшем думать не хочется, все кажется ненужным, лишним, не имеющим смысла и цели. Самая музыка — и та как активное занятие не привлекает. Любить ее и заниматься ею можно и в тиши кабинета, а все эти выступления, бывшие последние месяцы прошлого сезона такими удачными, к чему они, для кого, да и что я буду в них рассказывать? Боль свою я не хочу сейчас выставлять на народ, а говорить звуками о том, что я не имею права говорить словами и что я должен изгнать из своего внутреннего мира, я уже не буду в силах. Для меня ведь искусство и жизнь входят одно в другое, дополняют друг друга и в противоречии не могут находиться» (18).

Однако Игумнов довольно скоро вышел из этого состояния разлада с самим собой, неудовлетворенности, несобранности (не потому ли, что искусство и жизнь для него и в самом деле были нераздельны и не могли находиться в противоречии?). Он снова стал напряженно работать, играть, думать, изучать. С невероятным упорством добивался он осуществления поставленной цели, неделями, а то и месяцами вынашивал и воплощал свои замыслы. Как и прежде, концертам его предшествовали обычные периоды смятения и душевной тревоги. Но он уже скорее и успешнее мог справляться с предконцертным нервным возбуждением и, главное, стал более уверенным в своих силах.

По-прежнему систематически посещал Игумнов концерты. Можно даже сказать, что в ту пору это стало для него жизненной необходимостью. На концертах он получал как бы «заряд» для собственного исполнительского творчества, проверяя найденное, отбрасывая негодное, словом, находил решение той или иной назревшей проблемы. Выбор концертов, естественно, определялся его вкусами и предпочтениями, отчасти программами (он всегда стремился слушать концерты, в которых исполнялись произведения свежие, незаигранные), отчасти — именами исполнителей. Как и все, он предпочитал имена известные, «большие». Многое в этом выборе определялось и тем, что в данный момент интересовало его, чем он увлекался, к чему стремился, в чем нуждался как музыкант. Особенное значение в интересующем нас плане имели для него концерты Никиша, Гофмана и Бузони.

Никиш с молодых лет привлекал внимание Игумнова, можно сказать, был его кумиром. Концерты 1910-х годов лишь усилили его восхищение. Один из них, 13 марта 1910 года, когда исполнялась симфония Шуберта, отмечен в его календаре-дневнике как нечто из ряда вон выходящее. Много лет спустя, вспоминая о прослушанных им концертах больших артистов, он говорил:

«Я никогда не забуду Никиша. Это был артист — единственный в своем роде: в нем гармонично сочетались огненный темперамент и величайшее самообладание. Оркестр всецело подчинялся его воле и в то же время чувствовал себя свободным. До сих пор не могу понять, как удавалось Никишу внушать свое понимание оркестру. Репетировал он немного, не прибегал к детальным разъяснениям. Движения его были предельно сжатыми, незаметными. Но зато каждый даже самый незначительный жест имел у него определенный выразительный смысл и был абсолютно понятен оркестру. Такой свободы за пультом в сочетании с величайшей точностью я не встречал больше ни у одного дирижера» (7).

Гофман также был смолоду предметом пристального внимания Игумнова. Он не пропускал почти ни одного его концерта. Но здесь признание было далеко не безоговорочным. Если, например, Гольденвейзер по-прежнему ставил Гофмана выше всех пианистов и употреблял по его адресу лишь самые хвалебные эпитеты в превосходнейшей степени, то Игумнов был гораздо сдержаннее в своих оценках. Даже коронные номера Гофмана перестали приводить его в трепет. За безупречной виртуозностью, легкостью, грацией и изяществом он уже усматривал известную поверхностность мысли и чувства, а порой и незначительность художественного содержания.

Неизгладимое впечатление оставили у него московские концерты Бузони, имевшие место в 1912 году. Игумнов слышал Бузони и раньше, в 1890-х годах, но тогда игра Бузони не привлекла его внимания. Теперь же, после двадцатилетнего перерыва, она захватила его образной силой, совершенством техники, богатством колорита. Ему казалось, что под руками Бузони звучит не один, а тысяча инструментов, казалось, что достигнут предел возможного. Это тем более примечательно, что Игумнов отнюдь не принадлежал к числу слепых почитателей искусства Бузони и, в сущности, продолжал оставаться на позициях, в корне противоположных художественным позициям Бузони. Игумнов начал постигать то, чего не понимал раньше: артистическое своеобразие Бузони; к тому же и исполнительское мастерство Бузони в ту пору достигло своего апогея. Впоследствии Игумнов вспоминал: «Я никогда не был последователем Бузони. Больше того: я могу причислить себя к разряду антибузонианцев. И в узком техническом смысле слова Бузони не оказал на мое пианистическое искусство сколько-нибудь заметного влияния; мне всегда были чужды излишняя напряженность воли и мышц в движениях рук, отсутствие непосредственности. Но в

широком смысле слова Бузони несомненно повлиял на меня в свой последний, незадолго перед войной, приезд в Россию. Бузони порастил меня тогда убежденностью и строгостью своего исполнения, глубиной замыслов и редким совершенством их воплощения. Слушать его было в высшей степени интересно и поучительно — даже тогда, когда далеко не все нравилось в его игре. Особенно много я получил от него в звуковом отношении. Надолго запомнилась его удивительная регистровка фортепиано при исполнении сочинений Баха и Листа. Без всякого преувеличения могу сказать, что по-настоящему прислушиваться к тому, как звучит, если исключить Зилоти и Сафонова, меня научили Рейзенауэр и, как это ни странно, Бузони».

Игумнов далеко не сразу осознал всю значимость полученных им в те годы художественных впечатлений. Только прожив большую часть жизни, он, уже на склоне своей артистической деятельности, понял, что именно эти впечатления явились толчками, направляющими его во время непрерывных поисков новых средств выражения, что они были важны для него не только сами по себе, как непревзойденное эстетическое наслаждение, но и как ценности, имеющие непосредственное отношение ко всей его художественной жизни, к формированию его личности, к его пианистическому развитию.

«Это были не просто толчки концертного порядка, — говорил он в одной из бесед, — а впечатления, дававшие какую-то путеводную нить. Вот Гофман не был для меня такой путеводной нитью, а Никиш — да, Шаляпин — да. Даже Бузони что-то открыл, расширил в чем-то мои представления, не со стороны пианизма, а со стороны замысла. У Бузони всегда чувствовался оригинальный замысел во всем, что он играл. Это не было обычное исполнение сочинения, как оно написано. Всегда был какой-то особый подход, какая-то интересная тенденция. Пусть этот подход был у Бузони совсем иной, чем, скажем, у Антона Рубинштейна, не из нутра, не непосредственный, а опосредствованный, головной — все равно, это давало много» (8).

Но, быть может, самыми существенными были для Игумнова — в процессе его перестройки — впечатления от природы. Он любил природу — поля, леса, небо, горы, море — с какой-то трогательной нежностью, воспринимал ее как нечто непреходящее, глубоко одухотворенное, чистое, простое, успокаивающее человека. В одном из писем, относящихся к весне 1910 года («кругом полное обновление, все в цвету, на душе мирно и светло»), он писал: «Не понимаю, зачем чуждаться, бояться природы. Надо только уметь ее созерцать, а не рассматривать, тогда

исчезает опасность банальности. Надо уметь за ее видимостью чувствовать ее душу... Ничто более природы не учит молчанию. Поэтому так неуместно банальны восторги горожан, которые этого молчания боятся пуще огня. Лучшие и наиболее чуткие из них не по этой ли причине отрешиваются от природы? Между тем они всегда признают образную сторону вещей, соглашаются, что за реальным диалогом кроется другой, что за обыденностью кроется трагедия. — Как во всей жизни, так и по отношению к природе надо стремиться к последней простоте, прошедшей чрез последнюю сложность... Тогда и в природе откроется неисчерпаемый источник возвышающих и очищающих настроений»⁴⁵. Именно от природы получает он мощный толчок, побуждение к художественной деятельности. Природа для него вовсе не застывший мир, не музей, не гербарий различных растений, а нечто живое, вызывающее необыкновенный подъем духовных, творческих сил. «Вне общения с природой, — скажет он впоследствии, — нельзя стать художником» (5). Он равно любит и «смирненную» русскую природу — простор полей, спокойствие леса, — и «гордую» природу Кавказа — скалы, горы, море. Каждое путешествие в горы превращается для него в настоящее событие. Неоднократно высказывал он мысль, что в горах чувствуешь себя легко и свободно, что горы особенно помогают людям искусства, в частности музыкантам. Понятие «звуковой перспективы», переднего и заднего плана, фона, наконец, движения — все это становится яснее при созерцании горных пейзажей. Равнина, поле — это покой, горы — это движение. К тому же в горах вами овладевает чувство, что вы стоите высоко над миром, что вы приблизились к самому сердцу природы. «Что может быть лучше этого?» (7).

Море также неизъяснимо влекло к себе Игумнова и служило источником художественных переживаний. «Море, — признавался он, — дало мне чрезвычайно много; оно пробудило во мне какие-то новые ощущения. В чем они тогда конкретно выражались — мне трудно сказать. Но что-то изменилось, шире стало, какой-то необычайный простор раскрылся передо мною». И словно вспомнив снова о горных красотах, добавлял: «Горы, горы — вот что действительно много дает, вот что волнует...» (7).

Но не только море и горы привлекали к себе Игумнова. Он находил прелесть в самых разнообразных явлениях и в самое разное время года. «У меня, — говорил он в поздние годы, — нет каких-то излюбленных пейзажей или излюбленного времени года. Я могу восхищаться многими вещами. Теперь я стал не

любить зиму; мне просто бывает зимой холодно. Не могу сказать также, что я питаю склонность к сырой туманной ленинградской или лондонской погоде: она не приводит меня в восторг. Но какой-нибудь летний туман или мелкий моросящий дождичек для меня значит немало: это бывает даже приятно. Порой я люблю и позднюю осень, когда на деревьях качаются голые, мокрые ветки, а по небу плывут серые, тяжелые, бесконечно тянущиеся облака. Но, конечно, больше всего я люблю небо легче, ясное, голубое, люблю веселое, яркое солнце; для меня это — сама жизнь» (7).

Время от времени он совершает прогулки по Москве и ее окрестностям. В его письмах 1910-х годов неоднократно встречаются упоминания о тех местах, в которых ему удалось побывать. То это улицы и переулки Москвы («...Отобедав, пошел бродить. Был на набережной, на Крымском мосту, на Зубовском и Смоленском бульварах, в Левшинском переулке, на Пречистенке»), то это любимое им Петровско-Разумовское, где он гуляет в погоду и в непогоду («Попал под грозу, сперва спасался удачно от дождя, сидя на краю канавы под густыми елями, но *à la longue* [в конце концов] это надоело и в результате я промок, хотя и не особенно сильно»), то не менее любимое им село Коломенское, с его «впечатляющей стариной». Бывает он часто на Воробьевых горах, в Измайлове, в Сокольниках, причем подчас бродит до изнеможения. 4 июня 1910 года он, например, пишет: «Сегодня весь день никого не видел. Среди дня после долгих колебаний отправился в Сокольники и, ища спасения от праздной толпы, забрел в Богородск. Попал в места, где никогда не был. Оказывается, чудеснейший лес там... Исходил я верст 12—14, попал домой обедать только в 9 часов и порядочно раскис». Старожилы-москвичи еще помнят Игумнова, совершающего пешком дальние прогулки. Его скользящий шаг, прямая и свободная осанка хорошо сочетались с высоким ростом. В дорогу он брал с собой лишь самое необходимое. В кармане — томик сонетов Шекспира в переводе на французский язык. В руках — удобная палка. От бодрящей ходьбы легче становилось на душе. Даже плохое настроение — и то исчезало при соприкосновении с природой, с ее красотами, с ее изменчивым ликом. И что важнее всего: созерцание природы не проходило для Игумнова бесследно, а вызывало у него те или иные звуковые образы, настроения, а это неизбежно отражалось на его художественном развитии⁴⁶.

Вот почему поездка в Италию, предпринятая летом 1913 года, имела для него столь большое по своим последствиям зна-

чески. Здесь шедевры природы так тесно переплелись с шедеврами искусства, что порой трудно сказать, где кончается воздействие одних и начинается воздействие других. Роскошь итальянского пейзажа переходит в роскошь итальянского искусства. Игумнов, естественно, был в опьянении: образы Италии, знакомые ему до тех пор лишь по книге Муратова⁴⁷ (он даже заметил как-то, что свое путешествие по Италии он совершил «не без влияния этой книги»), стали для него живыми, реальными. Сначала он посетил Венецию (ехал через Вену, где задержался на два дня — «удивительный Веласкес, да и вообще — хороший музей»), Феррару, Падую, Равенну. Как и другие, кочевал из музея в музей, из церкви в церковь, с одной площади на другую — словом, старался быть всюду, где находились произведения великого искусства. «Пока, — писал он друзьям, — наибольшее впечатление имею от Джотто в Падове и Равенне». Даже впечатление от Венеции, города удивительного, ни на что не похожего, ветхого, запутанного и в то же время необыкновенно привлекательного, не шли в сравнение с впечатлением от искусства Джотто («Должен сказать, что пока искренне мне нравится один Джотто»). Затем побывал в Перудже, Ассизи и Флоренции; он был очарован особой красотой Ассизи (опять-таки с фресками Джотто) и, как это ни странно, не был в восторге от Флоренции («Вообще впечатление от Флоренции такое: город с большим холодком и не без возможностей неприятностей»; «Флоренцией — средне доволен», «К Флоренции отношусь с холодком»), хотя надолго запомнил запах флорентийских лип, «теплый и ароматный», и гробницу Медичи. Побывал также в Сиене, с ее тишиной и покоем, и пленился ею. («Очень мне нравится Сиена. Лежит на ней действительно печать очарования. На этот раз Муратов не врет — а это, увы, с ним случается. Вероятно, пробуду здесь два лишних дня против намерения»), в Вероне, с хранящимися там воспоминаниями о Данте, в «тихой» Парме, «молчаливой, словно вымершей» Пизе и в других местах. Наконец, побывал он в Риме и его окрестностях, посетил виллу д'Эсте, где еще были живы воспоминания о пребывании Листа. И повсюду вбирал в себя бессмертные образы Италии; впечатления сменялись одно другим. То стоял он в изумлении перед алтарями и фресками Джотто, то восхищался скульптурами Микеланджело, Луки дель Роббиа и Донателло, то смотрел картины Леонардо, Рафаэля, Корреджио, Беллини, Тициана. Не все, конечно, ему одинаково нравилось, не все было одинаково близко. В центре его внимания были не Рафаэль, не художники высокого Ренессанса, а искусство средних веков, ис-

куство раннего Возрождения и Микеланджело. Готический монастырь св. Франциска в Ассизи с фресками Джотто, старинные церкви с искусной мозаикой в Равенне, гробница Медичи во Флоренции, искусство сиенцев — вот что заставляло сильнее всего биться его сердце. И, конечно, Тициан, по словам Игумнова, «мудрая середина», «вершина искусства» («он просветленный и спокойный, в нем нет надрыва и демонизма, он — олицетворение величия человека») (7).

Не удивительно, что в целом путешествие по Италии произвело на Игумнова «ошеломляющее» впечатление. Он только сокрушался, что из-за плохого знания итальянского языка не мог общаться с людьми («Жалею, что нисколько не говорю по-итальянски, — другое было бы дело») и что ему не удалось равномерно распределить те скудные денежные средства, которыми он располагал при выезде из Москвы, и вследствие этого ему к концу путешествия пришлось сильно экономить. («Живу я со времени отъезда из Венеции скромно. К сожалению, в Венеции прожил и времени и денег больше, чем нужно было. Езжу в третьем классе и не страдаю от этого, так как дольше четырех часов переездов не было.») Временами также тосковал он по роялю, к которому в путешествии ему ни разу не удалось прикоснуться. («Предполагаю, — писал он накануне отъезда из Сиены, — что вернусь в Россию 20—25 июля. Надо думать, что наброшусь на рояль, без которой становится скучно»; «Начинаю уставать и хочется что-нибудь делать в музыкальном смысле»). Тосковал он и по России, по родным местам и людям, «особенно тогда, когда надоедало молчать». И тем не менее ему нигде еще не было так хорошо, как в Италии («А все-таки здесь удивительно хорошо»); он был в полном смысле слова восхищен всем виденным. «Чувство было такое, — вспоминал он впоследствии, — что после Италии ничего не надо смотреть. И тогда я твердо решил, что каждый год буду ездить в Италию» (2). Разразившаяся летом 1914 года война помешала осуществлению этого плана. Игумнов в Италию больше не поехал, да и вообще больше уже никогда не выезжал за границу и до конца своей жизни сохранял впечатления от итальянского путешествия как самые дорогие и близкие сердцу. Эти впечатления немало способствовали выходу его из кризиса, окрылили его как художника, увеличили творческую продуктивность.

Война, естественно, многое изменила в жизни России, нарушила сложившийся уклад жизни, внесла заметное расслоение в общество. Среди русских музыкантов нашлось немало людей, охваченных шовинистическим угаром и приветствовавших войну

как очистительную силу. Даже Скрябин не был свободен от подобного рода взглядов. Игумнов не поддался этому гипнозу, не искал оправдания войне. Перед ужасным ликом войны он мог думать только об одном: как избавиться от этого бедствия, ибо «война — величайшее зло, тягчайшее испытание для молодых и старых» (7).

Всё, что он видит вокруг себя, отнюдь не располагает к хорошему настроению. Он достаточно осведомлен о горькой участи народа, о продажности и изменах власть имущих. Он не питает никаких иллюзий насчет успеха военных действий. Будущее порой представляется ему в самом мрачном свете. Но он не теряет веры в себя, в свое искусство, в свой долг перед родиной. Напротив, преодолев кризис, выйдя из него с честью, он чувствует себя словно обновленным, окрепшим, созревшим для больших трудов.

Много сил и времени отдает он тому, чтобы помочь пострадавшим от войны. Он играет в пользу раненых, дает концерты в пользу беженцев, принимает участие в вечерах, устраиваемых нуждающимися студентами. Пожалуй, никогда еще его концертная деятельность не была столь интенсивной. Полный энергии и энтузиазма, жадно вбирающий в себя все происходящее вокруг, он работает не покладая рук. Репертуар его — и без того достаточно широкий — пополняется за счет классических и современных произведений. Мастерство становится разнообразней и совершенней.

Собственно, еще в 1912 году Игумнов начал строить широкие планы концертной деятельности и обновления репертуара. Так, он задумывает цикл концертов, посвященных развитию фортепианной сонаты, цикл монографических концертов (Бетховен, Шуберт, Шопен, Шуман, Лист, Брамс), а также циклы камерных концертов, охватывающих основную ансамблевую литературу двух веков — XVIII и XIX. «Занимает меня мысль, — пишет он из Туапсе 16 июля 1912 года Шапошникову, — о большом сонатном цикле, в который должно войти 20 сонат (3—4 Моцарта, 12 Бетховена и по одной Шуберта, Шумана, Шопена, Брамса и Листа). Из этих сонат многие играны, учить вновь надо не больше 5—6, но зато остальные почти все надо заново делать. Если бы хватило времени, я мог бы хорошо справиться с этой задачей. Думаю, что даже материально я мог бы заработать, но, пожалуй, придется, если не успею, сократить это предприятие. Тогда оно, конечно, значительно потеряет в своем интересе, так как в задуманном масштабе оно дает почти все главное в сонатной литературе. Должен сознаться, что затея моя не лише-

на опасности заслужить упреки в самоуверенности, ну да на это — наплевать. Мешает несколько неимоверно расстроенный рояль, к тому же еще с недостаточно тонкой клавиатурой, и не исключено возможности предположение, что на многое я трачу для изучения гораздо больше времени, чем при других условиях» (18). В другой раз он пишет о своем желании дать ряд монографических концертов, «особенно из сочинений Бетховена, Шопена, Шумана и Листа». Не сразу ему удастся осуществить задуманное. Сначала он дает один из намеченных исторических камерных циклов, затем несколько разрозненных монографических концертов и, наконец, уже в годы войны, проводит циклы монографических вечеров, посвященных Шопену, Бетховену, Шуману и Листу. Последние по своей художественной значимости могут быть отнесены к числу выдающихся концертов, которые так или иначе вошли в историю отечественного исполнительского искусства.

Игумнов чутко откликнулся и на те два горестных события, которые буквально потрясли музыкальную общественность России: неожиданную, безвременную смерть Скрябина и кончину Танеева. В своих концертах 1915/16 и 1916/17 годов он неоднократно исполнял их произведения, причем с неизменным успехом, свидетельствовавшим о возросшем артистизме исполнителя и пианистическом мастерстве⁴⁸.

К этому времени у Игумнова уже создается круг слушателей, для которых его искусство становится близким и родным, своего рода «святыней». Не то чтобы Игумнов заставил определенную часть публики забыть о своих былых вкусах и привязанностях и безраздельно покорил ее. Это могли делать лишь такие властные и сильные своей убежденностью пианисты, как Рахманинов или Бузони. Игумнову не дано было оказывать на слушателей подобное «магнетическое» воздействие. Он не мог, да и не хотел «обезволивать» слушателей, «диктаторствовать» над ними. Он влиял на них совсем по-иному. И как-то незаметно, мало-помалу, шаг за шагом создавалась вокруг него слушательская аудитория, воспринимавшая с ним музыку на одной волне, мыслящая с ним на одном языке. Пусть она не была многочисленной, но зато она обладала с ним одним вкусом, была воспитана в определенном направлении. Если вспомнить, что свое, оригинальное, составлявшее самое ценное в искусстве Игумнова, долгое время лишь робко выглядывало на свет, то появлялось, то снова скрывалось и лишь сейчас «зазвучало» в его искусстве в полную силу, то понятно, каких огромных успехов добился он, преодолев свой кризис.

Каким же сложился облик Игумнова-пианиста в ту пору? Чем покорял он слушателей? Пожалуй, наиболее исчерпывающий ответ на эти вопросы дают две статьи-рецензии, относящиеся к тому времени.

Первая из них принадлежит Е. Гунсту. Она появилась в 1916 году в «Русской музыкальной газете» как отклик на концерт Игумнова из сочинений Скрябина, Рахманинова и Метнера и была основана на сопоставлении искусства Игумнова с искусством швейцарского пианиста Э. Фрея, того самого, который в 1910 году дебютировал в качестве композитора на конкурсе имени А. Г. Рубинштейна и вскоре затем занял как пианист заметное место в музыкальной жизни Москвы (некоторое время был профессором Московской консерватории). Это сопоставление дает нам возможность сделать определенные выводы о характере и направленности исполнительского мастерства Игумнова.

«Оба пианиста, — пишет Гунст, — представляют собою крупные пианистические величины, являясь вполне зрелыми и законченными артистами, с ярко выраженными индивидуальными особенностями каждого из них. У того и у другого пианиста техническая сторона исполнения доведена до того *tautheit's*, когда артист, не задумываясь над преодолением внешних трудностей сочинения, с полной легкостью и свободой может выявлять свои художественные замыслы. Ввиду этого и самая оценка их исполнения может и должна касаться лишь того или иного понимания ими исполняемых произведений в связи с собственным музыкальным обликом названных пианистов.

В то время как Фрей представляется мне строго-трезвым, с оттенком какой-то сгущенной суровости, пианистом-мыслителем ультрамужественного облика, Игумнов — тонкий поэт, с мягкой, чисто женственной музыкальной организацией, поддающейся каждому колебанию данного его настроения. Поэтому в исполнении Фрея всегда уже заранее можно быть уверенным, что все окажется „на своем месте“, что все его предначертания будут им выполнены именно так, как он того хотел и вперед предусмотрел: словом, за Фрея волноваться не приходится, в нем можно быть уверенным. Иное дело — Игумнов: в его исполнении такой твердой, определенной уверенности быть не может, здесь все зависит от настроения. Сугубо нервная организация этого пианиста такова, что не только в различных концертах, но и в течение одного и того же вечера, в зависимости от настроения, он может оказаться как на высоте выполнения его заданий, так и обратно, просто оказаться вне господства над своей

художественной волей. Его нервная артистическая утонченность, как термометр, подвержена минутным колебаниям, отражающимся на исполнении. Отмеченные особенности артистов имеют свои положительные и отрицательные стороны. И если у Фрея хотелось бы иногда почувствовать меньше рассудочности, трезвости мышления, более бессознательного творческого устремления, у Игумнова, как раз наоборот, желательно было бы большей уверенности в себе, большего проявления воли при проведении своих музыкальных замыслов»⁴⁹.

И в самом деле, искусство Игумнова было далеко от стандартной уверенности, холодной рассудочности, «сгущенной» мужественности, а, напротив, отличалось мягкостью, поэтичностью, одухотворенностью и непосредственностью выражения, артистической утонченностью. Ему были свойственны и известные колебания настроений, и застенчивость, и неровности, порой переходившие в срывы. Но зато в лучших своих проявлениях, в лучшие минуты оно оказывалось на недостижимой высоте; оно было исполнено поистине чарующей прелести; в нем органично сочетались тончайшие художественные прозрения, свобода эмоциональных проявлений со строгостью и целомудренностью вкуса, с мудрым самоограничением.

Вторая статья принадлежит неизвестному автору, скрывшемуся под псевдонимом «С. Х.». Она была опубликована под заглавием «Рахманинов и Игумнов» и заслуживает того, чтобы быть приведенной здесь полностью.

«Рахманинов и Игумнов.

Я люблю их обоих. Это странно. Но в самой их противоположности есть что-то обещающее.

И тотчас за этими двумя именами встают другие.

Лист и Шуман.

Вот концерт Листа у Рахманинова. Шторм, буря. Теряешься, и дрожишь, и слушаешь. Воля твоя исчезла.

Острые, звенящие кубы звуков рояля сыплются на голову, давят слух, обезволивают. Это почти страдание.

Сгорбленная фигура пианиста почти ненавистна. И с ужасом ждешь новых взрывов вдохновения артиста. И кажется, больше не выдержишь громады металлических звуковых кубов. Душа напряжена. Сердце останавливается.

И в тот момент, когда сердце твое собралось лопнуть от напряжения, наступает *piano*.

Облегченный вздох, уверенность в отдыхе от мучительного наслаждения. Напрасно.

Тонкое ажурное *piano*. Мягкая нежная ласка в нотах.

Но почему-то у артиста все звучит хоть внешне и мягко, но угрожающе.

И *piano*, ожидаемое как бальзам на израненную углами острых звуков душу, звучит мелкими болезненными уколами...

И новая кровь, и новые страдания.

Опять ему не видно конца.

Только бравурное *finale* дает вздохнуть на короткое время от щиплющего и колющего *piano*, чтобы затем быстро испустить глубокий вздох с последним аккордом концерта.

Апатия, тупая боль и усталость.

Но минута отдыха, и боль ушла. Осталось воспоминание бурных, тяжелых, но сладких минут, минут полного унижительного обезличения слушателя, но и высокого гениального подъема вдохновения под указку артиста. И страшновато глядеть на сутулую фигуру и тяжкие, каменные глаза, когда он выходит кланяться.

Он — как страшный зверь, так больно бичевавший ее, эту публику, своими звуками, своим самодержавно властным исполнением.

И тут же он тихий уже, притаившийся, выходит и кланяется.

Другой вечер. Малый зал консерватории. Шуман. На эстраде Игумнов.

Он сидит смешно — прямо. Первые звуки холодны и рассеяны. Так — собирается с мыслями, наигрывает. Но вот, кажется, пробился живой пульс.

Вот фраза, другая оживает. Шуман и Игумнов начинают сближаться и сливаться. Вот и слились.

Ощущение легкого подъема над землей. Мягко укачивает. Изредка звуки, дружно собравшись, нежно вознесут. Слегка захватывает дух. Звуки подержат в раздумье и снова полого спустят к земле.

Поминутно, мечтательно зацепившись за аккорд, погружаешься в любование им. И тихо волнует его бледная красота. Но грусти нет. И радости тоже. Тихо. Даже сильные аккорды слышатся под флером дали. Забываешься, как в дремоте. И тянется блаженное состояние, и медленно чувствуешь, как несет к берегу. И так вкрадчиво укладывает на землю, что не сразу почувствуешь. Легкая пауза пробуждает. Душа светла и тиха. Хорошо.

Два вечера, два композитора и два артиста. Оба велики, но так разны.

И странно любить их обоих. Кого больше, не знаю.

Да и можно ли знать?»⁵⁰.

Не правда ли, все в этой статье необычно — и содержание, и форма, и характер сопоставления. Странный стиль, короткие «телеграфные» фразы, порой не связанные между собой. Не менее странный подбор слов. Кое-что, быть может, даже банально, претенциозно, вычурно. Да и сам выбор артистических имен для сравнения неожидан и смел. Ибо, при всей значимости искусства Игумнова, его необыкновенной красоте и самобытности, оно все же вряд ли может идти в сравнение с искусством Рахманинова. Слишком различны масштабы дарований этих художников и соответственно их достижения и удельный вес в области музыкального исполнительства. Тем не менее эта статья-рецензия представляет немалый интерес: сопоставление искусства Рахманинова и Игумнова проведено в ней не без основания, причем проведено весьма последовательно и объективно; оно, несомненно, дает пищу для размышления над стилистическими особенностями двух различных по своим устремлениям пианистов, вышедших, в сущности, из одной школы.

Действительно, это различие во многом налицо. Рахманинов — пианист твердой воли и редкой художественной смелости. Он не столько трогает, сколько властвует над слушателями. Вы можете быть несогласны с ним ни по существу, ни по форме; ваши привычки, ваши личные вкусы — все может восставать против него. Но это неважно. Вам все равно придется подчиниться. Вы должны будете признать, что его исполнение стоит на недостижимой художественной и пианистической высоте, что оно плод гениального вдохновения. Рано или поздно вы станете воспринимать исполняемое под его указку: он убеждает, как говорил и сам Игумнов, «даже при внутреннем несогласии с ним» (7). Словом, Рахманинов — «самодержец», и его исполнение — это «самодержавно властное исполнение».

Чем это достигается? Прежде всего значительностью, яркостью и выпуклостью исполнительских образов Рахманинова. В игре его нет никакой недоговоренности, никаких не до конца выполненных намерений, никаких намеков; все очень определенно, порой даже прямолинейно. Нет размягченности, вялости. Суровым духом веет от его искусства; оно мужественно, эмоционально приподнято, напряженно — и это невольно передается всем слушающим.

Затем Рахманинов покоряет предельным совершенством и рельефностью выполнения. Он — пианист безукоризненной виртуозности; его пальцы, по удачному выражению Метнера, — это «пальцы, не пропускающие ни одной детали целого». Что бы он ни играл — свои ли произведения или чужие — исполнение его

всегда на предельной высоте. И при этом неповторимо и поразительно, как говорит тот же Метнер, его умение «вызывать к жизни самые элементы музыки» — «простейшая гамма, простейшая каденция, словом, любая формула, продекламированная его пальцами, обретает свой первичный смысл»⁵¹.

И, наконец, искусство Рахманинова захватывает мощью, определенностью, властностью динамики, ритма и звука. Оттенки его «по жестокому» неумолимы; они «дают» на вас, они «обезволивают» вас и вместе с тем доставляют мучительное наслаждение. Его *forte* массивно и полнокровно; оно впрямь обрушивается, как «грозда металлических звуковых кубов»; от нарастаний его буквально захватывает дух. Его *piano* напряженно, оно скорее угрожающе, чем мягко. Его звук удивительно полон, упруг и красив — это «все проникающий, отчетливо ясный, открытый звук», который можно отличить сразу среди тысячи других, и даже механическая запись не в состоянии исказить его существо, его своеобразие. Когда вы слышите его, то невольно вспоминаете слова самого Рахманинова: «пальцы должны прорасти сквозь клавиатуру». Его ритмика, непреклонная, твердая и в то же время свободная, поражает каждого. Она является «как бы биением его живого пульса» (Метнер), она глубоко логична и органична — «не все поняли и оценили рахманиновские *rubato* и *espressivo*, а между тем они всегда находятся в равновесии с основным ритмом и темпом, в контакте с основным смыслом исполняемого»⁵².

Игумнов — пианист иного склада. К нему не применишь выражений: властно, твердо, неумолимо, жестко, могуче. Скажешь только: мягко, светло, благородно, приятно, проникновенно. Он скорее убеждает, уговаривает, чем повелевает. Его игра не «обезволивает», не «диктаторствует»; она трогательно проста, кротка, скромна. Он не сразу овладевает аудиторией, не сразу проникается исполняемым, и в выражениях: «первые звуки холодны и рассеяны», «собирается с мыслями, наигрывает» — есть доля правды. Он разыгрывался обычно лишь к концу концерта, и самыми лучшими номерами программы у него чаще всего являлись пьесы, исполненные на *bis*. Исполнительские образы его не столь ярки и рельефны; все у него так или иначе окутано какой-то мягкой мечтательной атмосферой. Нет трагизма, мрачного отчаяния, непреклонной суровости, демонизма. Если ему и свойствен некоторый драматизм исполнения, то это драматизм особый, смягченный светлой верой, неизменным упованием, широко-обобщающим чувством, нравственно-религиозным отношением к жизни.

В то время как Рахманинов освещает свои образы ярким светом, выражая до конца свои намерения и чувства, Игумнов сглаживает контрасты, рельефные контуры — он более замкнут, он дает меньше, чем имеет. Он не любит крайнего, он боится полной определенности, до конца идущего воплощения намерений. Разительнейшая черта его интерпретации состоит в том, что она не создает выпуклых, деспотично действующих образов, а дает по большей части образы, окутанные мягким, сумеречным светом. Она не плод «вдохновенного порыва» или «опьяняющего энтузиазма». Она скорее намекает на чувство, чем выражает его; она как бы возбуждает слушателей, предоставляя последним добавить кое-что своим воображением.

Рахманинов — пианист, который понятен слушателям и со слабым звуковым воображением. Он не требует от слушателей больших усилий; он представляет образы в таком виде, так четко и «зримо», что не понять их, не услышать их мог лишь музыкальный тугодум или тупица. Об Игумнове мы ничего подобного сказать не можем. Он не играл для пассивных слушателей, он постоянно ставил перед ними ряд задач. И если уши слушателей не действовали заодно с его ухом, то его игра не «доходила» до них, не доставляла им подлинного наслаждения. Именно поэтому он для иных оставался в ту пору, да и впоследствии, неуловимым в самом главном — в звуковом обаянии, в простоте и естественности выражения. Его палитра была слишком тонка и изысканна, фразировка слишком нюансирована, чтобы дать себя полностью ощутить тем, у кого нет подлинно интимного проникновения в искусство звуков.

Несомненно, у Игумнова не было и той всеобъемлющей, нескрушимой и безупречной виртуозности, какой обладал Рахманинов. Из-под его пальцев могла ускользнуть не одна деталь; не исключены были в его игре и технические погрешности. Руки нередко играли не вместе, что, впрочем, объяснялось и определенными художественными причинами, являлось данью времени. В энергичных и стремительных эпизодах он подчас терял власть над собой и над инструментом; чувства захлестывали его и как бы опережали самый процесс исполнения: он не выдерживал, торопил, комкал, даже срывался. Словом, не все в исполнении Игумнова являлось чистым золотом; бывало в нем и нечто сходное с шлаком. Но вовсе не это должно привлекать наше внимание. Ведь уже одно его удивительное художественное чутье и связанная с ним тонкость интерпретации заставляли забыть эти шероховатости. Тем более что в некоторых областях техники Игумнов бывал неподражаем, особенно при исполнении воздуш-

но-прозрачных, филигранных пассажей или широких, плавных арпеджио.

У Игумнова не было и рахманиновской мощи, определенности и властности в динамике, ритме и звуке. Да он и не стремился к ним, понимая, что самый склад его дарования был чужд резким контрастам, чеканным, жестким ритмам, сильной динамике. Он вообще не терпел ничего крайнего, чрезмерного, не выносил крепкой дозировки. Слишком быстрый темп ему претил, слишком громкие звучания были ему ненавистны. Преувеличенные оттенки и акценты, сгущенные краски казались ему грубыми и оскорбительными. Он был мастером приглушенных звучаний. Его искусство словно подернуто дымкой, и даже самые сильные аккорды подчас слышались «под флером дали». В динамике его не было крутых подъемов и спусков; зато градация оттенков и их тонкое сопоставление изумляли даже искусленного слушателя. Ритмика его была не столь упруга, не столь властна, не столь непреклонна, как у Рахманинова. Зато она отличалась своеобразием, особой мягкостью, изяществом, вкрадчивостью; даже в дефектах ее — в каком-то шатании, торопливости и т. п. — было свое очарование. Ибо, как и у Рахманинова, она порождалась жизненным ритмом личности, дыханием души, «биением его пульса». Туше Игумнова, ровное, богатое оттенками, было более мягким и нежным. Если у Рахманинова «пальцы прорастали сквозь клавиатуру», то у Игумнова «пальцы сливались с клавиатурой». Он любил менее открытые, как бы завуалированные звучания. При самом резком ударе звук его не терял мягкости: он всегда был певучий, бархатный, увлекал своим благородством и задушевностью. Даже обладая даром неограниченной фантазии, критик вряд ли мог сказать об Игумнове, что в игре слышатся «острые, звенящие кубы звуков», сокрушающие все вокруг. Нет, звуки, рождавшиеся под его пальцами, не властвовали, не «обезволивали», а лишь медленно и нежно, как бальзам, проникали в душу слушателей. Выражение «забываешься, как в дремоте» правильно передает возникшее при игре Игумнова ощущение легкости, особой «обволакивающей» нежности.

Таким образом, сопоставление Рахманинова и Игумнова в плане пианистическом приводит к ряду весьма существенных выводов и уясняет многое в характере исполнительского искусства Игумнова, достигшего в эти годы зрелости. Автор приведенной выше статьи многое подметил верно и достаточно тонко. Однако основной вывод его — «Оба велики, но так разно» — грешит поверхностностью и преувеличением. Он верен в своей

второй части, но не совсем верен в первой. Сама величина этих двух пианистов, как мы уже отмечали, различна. Рахманинов — пианист мирового значения в полном смысле этого слова; Игумнов — пианист, во многом ограниченный национальными рамками. Рахманинов смело может быть поставлен в число первых пианистов всех времен и народов; Игумнов, при всей значимости достигнутого, займет в этой мировой иерархии более скромное место.

Но что совсем упущено автором статьи, так это элементы, свойственные как одному, так и другому пианисту. В самом деле, при всем различии между Рахманиновым и Игумновым есть и несомненное сходство. Причины этого сходства далеко искать не приходится: два русских пианиста одной эпохи, одной школы, в искусстве которых, пусть и по-разному, проявляются одни и те же традиции. Оба чужды аффектации и вычурности; простота и правдивость выражения свойственны им в одинаковой мере. Оба далеки от внешнего показного виртуозничания; техника их вытекает из образа, настроения; она опозитивирована и одухотворена. Оба ставят своей главной целью передачу содержания исполняемого, выявления скрытой в нем внутренней жизни. Оба отнюдь не являются пассивными исполнителями авторской воли; ясность понимания и чувство стиля сочетается у них с ярко выраженным индивидуальным началом, с личным отношением к исполняемому. Оба обладают на редкость выразительным звуком и не менее выразительной интонацией, фразировкой; при всем различии их «голосов», качество «голосов» на одинаково высоком уровне. Оба — художники, живущие в музыке и воссоздающие музыку в ее первозданной красоте.

Сходство это можно проследить и в выборе репертуара, и в отношении к современной музыке, и в методах пианистической работы. Оно без труда обнаруживается и в своеобразии их художественной эволюции: оба они как пианисты полностью развернули свое дарование лишь во второй половине своей жизни, то есть тогда, когда многие пианисты уже заканчивают артистическую деятельность.

Это сходство помогает нам уяснить до конца те черты Игумнова, которые недостаточно были раскрыты при последовательно проведенном сопоставлении его искусства с искусством Рахманинова, а именно — национальный характер исполнения, неразрывную связь его с русской художественной культурой, то есть черты, которые сформировались у Игумнова за годы поисков и решений и получили впоследствии плодотворное развитие.

К НОВЫМ БЕРЕГАМ

Накануне революционных событий 1917 года Игумнов с полным правом и не без гордости мог говорить о достигнутом. Он стал одним из самых значительных русских пианистов. Его выступления привлекали внимание публики, охотно посещались и, пожалуй, принадлежали к числу излюбленных определенными кругами слушателей. Его участия в благотворительных концертах добивались многие общественные организации и частные лица. Все это, как и некоторые другие жизненные обстоятельства, должны были бы вселить в него уверенность в своих силах, в достигнутых результатах. Но такое состояние было мало свойственно Игумнову. Он не умел, да и не хотел останавливаться в своем развитии, продолжая совершенствоваться. Казалось, он не пропускал ни одного дня, чтобы не узнать еще что-либо ему неизвестное и интересное.

Октябрьская революция помогла Игумнову более прямо и смело взглянуть в лицо жизни, перешагнуть через достигнутый им важный художественный рубеж и вступить в новую, еще более высокую область исполнительского творчества. По собственному признанию Игумнова, именно революция, раздвинув перед ним горизонт, расширила его возможности. «Во-первых, она повлияла на восприятие музыки, открыла что-то совсем новое. Во-вторых, она сделала человека смелее. Раньше ничего в фортепианном исполнении не делалось без оглядки: «Что станет говорить княгиня Марья Алексевна?» и совпадает ли это на сто процентов с привычными традициями? А здесь, когда были переоценены многие гораздо более серьезные ценности, появился более свободный подход и к исполнительской трактовке» (8). Революция вовлекла также Игумнова в общественную жизнь, почти не изменив ход его повседневных педагогических занятий. «Октябрьская революция, — указывал он, — не отразилась на непрерывности моей работы в консерватории и вместе с тем расширила сферу моей музыкальной деятельности» (1).

Конечно, Игумнов не сразу осознал истинный смысл и правду свершившейся революции. Как и многие другие либеральные интеллигенты, он подчас испытывал недоверие и страх по отношению к решительным действиям большевиков. Будет ли сохранена свобода артиста? Будет ли приостановлена неразбериха в

системе образования? Будут ли сохранены культурные ценности? Будет ли обеспечена людям нормальная жизнь? Впрочем, Игумнову импонировало отношение Советской власти к искусству как к художественному явлению, которое нужно всеми силами оберегать, а не разрушать. Его сразу же привлек к себе серьезный подход к искусству как к общественно-полезному делу, и он старался по возможности помочь начавшейся перестройке в художественной и педагогической жизни. Он был в числе тех, кто бесповоротно связал свою судьбу с народом, кто вместе с народом делил все трудности времени, кто стремился сочетать свою творческую деятельность с общественной, видя в последней осуществление своих демократических идеалов и надежд.

Уже весной 1918 года Игумнов, наряду с другими деятелями культуры — А. Гольденвейзером, Г. Катугаром, С. Розановым, С. Кусевичким, Э. Купером — вошел в состав Музыкального совета (при Московском Совете рабочих, крестьянских и солдатских депутатов), избранного на общем собрании музыкальных деятелей Москвы. В задачу этого Совета входили консолидация музыкальных сил страны и сплочение их вокруг Советской власти; однако из-за трудностей Музыкальному совету пришлось ограничиться деятельностью внутри города. Несколько позднее Игумнов — вместе с Н. Брюсовой, А. Гречаниновым, П. Ламмом, Н. Кочетовым, К. Эйгесом и другими — вошел в состав Музыкального отдела Наркомпроса, которому было поручено вести музыкальную жизнь Москвы и других городов. Музыкальный отдел Наркомпроса имел весьма сложную структуру; он состоял из нескольких подразделов, в том числе по вопросам концертной жизни, по музыкально-издательскому делу, по вопросам музыкальной науки. Игумнов, естественно, наиболее активное участие принимал в работе концертного подразделения, который уже с конца 1918 года стал одним из ведущих учреждений среди музыкальных организаций Москвы. Входил Игумнов и в состав действовавшего при концертном подразделении Художественного совета (председателем совета был Мясковский).

Как один из ведущих профессоров и музыкальных авторитетов консерватории, Игумнов принимал также деятельное участие в подготовке реформы музыкального образования, в перестройке всей работы консерватории на основе полученных последней прав государственного высшего учебного заведения. При непосредственном участии Игумнова в консерватории были введены новые курсы (эстетики, истории культуры, истории литературы), созданы классы камерного ансамбля, которые воз-

главил А. Гедике, организованы семинары специальной гармонии и т. д. Отметим также активное участие Игумнова в заседаниях консерваторского Учебно-художественного комитета в связи с подготовкой артистических сил консерватории к празднованию первой годовщины Октябрьской революции, в заседаниях Музыкального отдела Народного комиссариата просвещения по вопросу «о выделении из консерваторий Москвы и Петрограда младших и средних курсов, с включением их в программу Государственной школы специального музыкального образования». Его не смущает недоверчивое, а порой и враждебное отношение иных музыкантов к консерваторским преобразованиям, не страшат и тяжелые условия работы в классах. «У нас в консерватории, — пишет он 12 ноября 1918 года В. Ю. Виллуану, — кое в чем заводятся новые порядки, по-моему не плохие, но, вероятно, есть люди, которые ими недовольны. Ученики количественно прибавляются, но манкировок немало. До сих пор очень страдали от холода, теперь стало несколько теплее, но все еще неважно. Ну да жизнь не стоит на месте, а движется, а потому не надо сосредоточиваться на тяготах настоящего» (18).

Наконец, нельзя не сказать о деятельности Игумнова как постоянного члена Учебно-художественного комитета Московской консерватории, избранного в ноябре 1919 года в составе трех человек — Игумнова (фортепианный отдел), Розанова (оркестровый отдел), Морозова (теоретический отдел) — для помощи тогда же избранному Советом профессоров ректору Московской консерватории Ипполитову-Иванову (фактически Игумнов был в 1919—1921 годах членом правления консерватории). Участвовал Игумнов и в работе профессионального союза музыкантов-педагогов, который был создан еще в канун Февральской революции (в частности, в 1918 году вошел — вместе с Гречаниновым, Гольденвейзером, Киппом и другими — в состав жюри конкурса на создание произведений педагогической литературы, а в 1919 году был избран в его руководящий орган — Художественный совет и в состав президиума этого Совета). Входил также Игумнов в составы различных комиссий, действовавших в рамках Наркомпроса, в том числе комиссии по организации Дома камерной музыки (с целью пропаганды камерной музыки), комиссии по организации Общества друзей Дома-музея П. И. Чайковского в Клину (Общество это ставило своей задачей сохранение Дома-музея П. И. Чайковского и пропаганду творчества композитора) и других.

Словом, Игумнов был не только взволнованным свидетелем, но и активным участником рождения нового общества. Многое

тогда приходилось решать заново. И в этой созидательной работе по строительству советской музыкальной культуры рождалось и укреплялось чувство доверия к Советской власти. А работать в ту пору было нелегко. Было голодно, холодно. Не было подчас даже восьмушки хлеба, не хватало сахара, чая. С трудом иногда удавалось достать крупы. Зимой щепками топили «буржуйку», мерзли, терпели всевозможные лишения. И в этих условиях Игумнов не терял бодрости, не хандрил, не впадал в уныние. Он твердо верил, что разруха, надвинувшаяся на страну, временная, что рано или поздно новая власть справится с ней и что надо не сидеть сложа руки, а помогать ей. Сейчас, в перспективе времени, это кажется само собой понятным и естественным, но в те трудные времена, особенно осенью 1919 года, все это было далеко не так просто для человека, впитавшего в себя многие предрассудки предреволюционных лет. И в самом деле, Москва переживала тогда суровые, тревожные дни. Положение было крайне тяжелым. Деникин был под Тулой, приближался к Москве. Затаившиеся враги ждали Деникина, грозили расправой тем, кто сотрудничал с большевиками. Было немало паникеров и саботажников, еще больше — растерявшихся людей, которые не знали, что делать. Однако Игумнов не дрогнул; он был в числе тех честных и мужественных людей, которые остались преданными народу, Советской власти в ее самые критические минуты.

Особо заслуживает быть отмеченной непрекращавшаяся интенсивная концертная деятельность Игумнова. Открыв доступ в концертные залы подлинно народным кругам слушателей, Октябрьская революция расширила ее масштабы. Игумнов играет не только в сольных концертах в залах консерватории, но и принимает участие в самых разных по типу концертах, в том числе и выездных. Он часто играет произведения классиков, особенно Бетховена, которым начинает сезоны 1918—1920-х годов, романтиков, более других играет Шопена, Шумана и Листа, причем играет их по-новому, как бы отзываясь на запросы времени. Он исполняет в концертах произведения Чайковского, завоевывая этому композитору все большую и большую популярность, Рахманинова, Скрябина. Он участвует в концертах, устраиваемых по воскресным утратам в Большом зале консерватории для рабочей аудитории, в специальных концертах для детей рабочих, организуемых детской музыкальной школой Замоскворецкого района (циклы исторических концертов), в концертах, посвященных тем или иным памятным датам. Например, 26 октября 1918 года играет вместе с Поллаком и Подгорным Трио

a-moll Чайковского в концерте, посвященном двадцатипятилетию со дня смерти Чайковского, 25 мая 1919 года выступает в концерте памяти Мазетти (в концерте также участвовали Орлов, Нежданова, Обухова, Мигай, Кусевицкий), 17 июня 1920 года — в концерте, посвященном пятилетию со дня смерти Танеева, 21 сентября 1920 года — в концерте, посвященном памяти Кашкина. Он принимает неоднократное участие в концертах для рабочих, организованных корпорацией артистов-солистов Большого театра по инициативе А. Луначарского, в концертах симфонического оркестра Большого театра (в частности играет Второй концерт Рахманинова под управлением С. Кусевицкого, Первый концерт Чайковского под управлением В. Сука), а также выступает в различных камерных концертах, например, 17 февраля 1918 года играет с виолончелистом Подгорным Сонату g-moll op. 19 Рахманинова и с Бакалейниковым, Прессом и Подгорным Квартет E-dur op. 20 Танеева, 26 ноября 1918 года — с Поллаком и Подгорным Трио d-moll op. 32 Аренского и Трио a-moll op. 50 Чайковского, 20 января 1919 года — с Розановым и Подгорным Трио a-moll op. 114 Брамса, 19 июля 1919 года — с Цейтлиным сонаты Брамса для фортепиано и скрипки, 23 октября 1919 года — с Брандуковым три сонаты для фортепиано и виолончели И.-С. Баха, 17 июня 1920 года — с Цейтлиным, Пульвером и Пятигорским Квартет E-dur op. 20 Танеева, 8 июля 1920 года — с ними же и контрабасистом Шмуковским «Forellen-квинтет» Шуберта.

Приток в концертные залы новых слушателей словно вызывает к жизни его лучшие силы и одновременно ставит перед ним новые художественные задачи, важнейшей из которых было приобщить к большому искусству широкие массы, не снижая требований, дать ответ на порожденные революцией глубокие идейные запросы. Вот почему он с особенной ответственностью относится к составлению своих концертных программ. В концертах 1918—1920 годов он исполняет все наиболее ценное, что было накоплено им за годы предыдущей концертной деятельности: мы найдем здесь многие сонаты Бетховена, Сонату h-moll Листа, Сонату h-moll Шопена, Фантазию C-dur и «Крейслериану» Шумана, такие сочинения, как Баркаролу и Фантазию Шопена, «Sposalizio» и Экспромт Fis-dur Листа, Четвертый концерт Бетховена (который он играет в 1918 году под управлением Купера). Все эти исполненные им произведения живут в памяти современников самостоятельной жизнью, отнюдь не одинаковой, хотя они и порождены одной и той же артистической личностью, влекомой «к новым берегам». Он стремится

играть так, чтобы его понимали, при этом играть то, что стоит понимания.

Начало 1920-х годов совпало по времени у Игумнова с увлечением новыми «свободными» тенденциями в исполнительской трактовке произведений. Он все дальше и дальше отходил от традиционных толкований, от канонизированных форм и приемов. Он искал новое головой, сердцем, искал настойчиво, признавая за собой право сотворчества с автором. Подчас это его отвращение к канонизированным исполнительским образцам было настолько велико, что приводило его, в тех случаях, когда он не находил обоснованных художественным замыслом новых решений, к нежелательным результатам. Исполнение становилось менее слаженным, в чем-то даже экстравагантным, претенциозным. Излишне нарушался ритм, страдала техническая сторона, что было связано, по его же собственному признанию, с «недооценкой пальцев». Это проявилось вполне определенно в концертах 1920 и 1921 годов, в которых была сделана попытка переосмысления — в сторону большей исполнительской свободы — некоторых произведений Бетховена, Шумана, Листа и Шопена, и достигло высшей точки в концертах 1922 года. Отмечая повышение и утончение пианистического мастерства Игумнова, великолепное использование им колористических средств, современники констатировали вместе с тем излишнюю рафинированность и изысканность исполнения. Было много предварительных намерений, «приблизительности» в целом и в деталях, и далеко не всегда обнаруживалось то «единственное» и «неповторимое», что было свойственно исполняемому произведению.

Известное влияние оказал на Игумнова в ту пору Яворский, который своими суждениями, подчас парадоксальными, побуждал его к еще более смелым поискам, особенно в сфере интонационно-колористической. Яворский же, вместе с Жилиевым и Шеншиным, направил его внимание в сторону творчества позднего Листа. Игумнов увлекся им по-настоящему; стал часто играть поздние сочинения Листа в концертах, изучать их форму и гармонический язык, находить в них отправные точки для собственных исканий. Это еще более способствовало уклону в сторону звукового колорита за счет ритмической четкости и определенности («Я был разболтан», — откровенно признавался он). Игумнов даже примкнул к кружку московских музыкантов, изучавших и пропагандировавших творчество Листа, преимущественно позднего. Впоследствии в одной из своих бесед Игумнов говорил: «У меня была такая полоса, возможно, в связи с недооценкой пальцев, когда я немножко разболтался и ритмически и

технически. Правда, в смысле колорита я, быть может, в это время и рос... Тогда же у меня началось увлечение Листом, его личностью и творчеством. Попалась мне одна книжка о нем: то были воспоминания его ученика Геллериха. Прочтя ее, я долго находился под впечатлением от необыкновенной личности Листа... В Москве тем временем образовался кружок «листианцев», я примкнул к нему. Стали разговаривать о позднем Листе, играть его произведения. Покойный Шеншин повлиял на меня в этом отношении. Возбудил интерес также Жилиев. Я стал интересоваться поздним Листом и играть его. Это было в начале двадцатых годов. Когда в 1923 году справляли мое 50-летие, у меня уже программа в концерте была целиком листовская, со многими его поздними вещами» (8)¹.

О своем отходе от старых традиций Игумнов говорил и в другой раз, прямо связывая этот отход с влиянием идей революции: «Тут всякие ценности переоценивались, и, ясное дело, наши старые традиции стали казаться не такими уж незыблемыми. Пошли какие-то искания... Это были искания новых приемов, новых средств выражения, новых звучностей. Причем некоторые искания были в сторону неправильную: одно время у меня колорит затемнял рисунок. Ритмическая структура была на заднем плане. Свободный ритм я иногда понимал слишком анархически...» (8).

Однако Игумнову было предельно чуждо стремление разрушать старые представления об искусстве. Во всех «левых» декларациях и манифестах он сразу же улавливал много надуманного. Он ни в какой мере не сочувствовал идеям Пролеткульта, которые в ту пору владели многими умами. Он не принимал новых теоретических изысканий, связанных с поисками атональной музыки. Он, быть может, и не участвовал активно в той острой борьбе направлений, которая развернулась в ту пору в искусстве, но его твердая и принципиальная позиция в основных художественных вопросах — при всех его поисках новых средств — сыграла немалую роль в сохранении лучших традиций прошлого.

Не только в исполнительстве, но и в педагогике он противостоял всякого рода «левацким» влияниям, увлечениям модернистскими сочинениями, «ударным» тенденциям в пианистическом искусстве. Он решительно боролся с возникшими в те годы в фортепианной педагогике стремлениями к отказу от игры гамм, этюдов и упражнений как от якобы устаревшего метода обучения фортепианной игре, и весьма подозрительно относился — хотя и интересовался ими — к получившим тогда широкое рас-

пространение теориям «весовой игры». Наряду со своими коллегами он отстаивал традиции русской пианистической школы, не считаясь с нападками и обвинениями в консерватизме. В то же время он чутко прислушивался ко всему новому.

Его отношения с учениками в консерваторском классе не были обычными. Он являлся одновременно и учителем и учеником, и дающим и берущим. В его преподавательской деятельности счастливо сочетались мудрость, уважение, дружба и интимное рабочее содружество. Ученики учились у него, он учился у учеников. А среди последних было немало людей талантливых. В ту пору в его классе находились Л. Оборин, М. Пульвер, Б. Кон, А. Яппо и другие пианисты, подававшие большие надежды. Работать с ними было и радостно, и интересно, и ответственно.

Уже тогда Игумнов как педагог отличался редкой проницательностью в оценке сил и возможностей своих учеников. В качестве примера приведем некоторые из характеристик учеников его класса первой половины 20-х годов, написанные им собственноручно скорее всего весной 1924 года — с целью определения их перспектив, в частности перехода на высшую ступень консерватории (в ту пору консерватория имела три ступени — школу, техникум и вуз):

«Акинфиев. Очень хорошие музыкальные способности. В исполнении больше рефлекса, чем интуиции. Ценно понимание конструкции сочинения и осознание задач. Несомненно, хорошо кончит вуз и может стать очень ценным музыкальным деятелем. **Общественная работа весьма затрудняет ему систематические занятия.**

Бакк. Отличные пианистические данные; работоспособный, несомненный кандидат в вуз, вообще отменный ученик.

Беккерман. Чрезвычайно настойчив и упорен в работе, развивается нормально. Природная одаренность несколько выше средней. Предела развития еще не достиг, оканчивает техникум. Переход на вуз возможен (камерный).

Видинский. Один из лучших в классе. Очень даровитый и культурный ученик, работоспособный. Считаю безусловным вузником (виртуозное отделение).

Зверев. Весьма вдумчивый и культурный, с хорошими музыкальными способностями и с несколько менее хорошими узко пианистическими. Работать умеет и может. Считаю переход на вуз несомненным.

Кипень. Даровитый, но за последние полтора года мало работавший. Имеет по качеству способностей шансы на вуз.

Кон. Яркий одаренный ученик, чуткий, пианистически способный и толково работающий. Есть настоящие эстрадные данные. Вне сомнения, окончит вуз (виртуозная специальность).

Кольцов. Очень хорошие виртуозные данные; в музыкальном отношении пока еще страдает провинциализмом („бравурность игры“). Работает хорошо. Насколько могу судить по одному году, имеет шансы на вуз и выработаться в очень хорошего пианиста.

Любимов. Очень даровитый, вдумчивый и культурный. Весьма хорошо работает. Будет, несомненно, в вузе.

Морозова. Очень даровитая ученица, чуткая, музыкальная. По своим способностям имеет все шансы на вуз. Около года ее развитие как-то задерживалось слабым здоровьем (малокровием), теперь же, с укреплением его, заметное двигается вперед.

Мацышев. Очень хорошо одарен. Есть инициатива в исполнении, ставит себе сознательные музыкальные задачи. Пианистические данные хорошие. По уровню исполнения можно было уже год назад считать его в вузе. Работает не очень систематично, все же весьма хороший ученик.

Оборин. Превосходное дарование, очень искреннее и свежее. Ничего, кроме самого хорошего во всех отношениях, о нем сказать нельзя. Все говорит за то, что будет выдающимся пианистом-художником.

Полянский. Отличный музыкант, хороший пианист. Весьма культурный и серьезный. Вне сомнения, прекрасно окончит вуз по виртуозной специальности.

Пульвер. Один из наиболее способных в классе, очень быстро развивающийся, с отличными пианистическими данными. Несомненно, окончит вуз по виртуозному отделению и будет выдающимся исполнителем.

Розанов. Очень серьезный, музыкальный, сознательный ученик. С виртуозной стороны бледнее, иногда болят руки (может быть, это следствие переутомления, вызванного игрой в столовой). Считаю его совершенно подходящим для окончания вуза по камерной специальности. Будет очень дельным и полезным работником музыкального просвещения.

Романовский. Ярко одарен. Чрезвычайно развился за эти полгода. Имеет несомненное будущее, интуитивно способен.

Скворцов. Способный. В работе медлителен. Последнее время излишне нервничает при исполнении и не владеет собой. По способностям мог бы будущей зимой окончить вуз по камерной специальности.

Скрябина. Прекрасные технические данные, с музыкальной стороны пока не выровнялась: учится с осени и не вошла еще в колею. Показанное улавливает быстро, но насколько способна к самостоятельному исполнительскому творчеству, сказать трудно. Думается, что все же может быть в вузе.

Терновец. Очень музыкальная, с инициативой, хорошо разбирается в задачах исполнения, но в области узко пианистической одарена гораздо меньше. В будущем году сможет кончить вуз по камерной специальности. Хорошая ученица, к сожалению, болезненно нервна.

Яппо. Один из лучших в классе. Очень ценный ученик, музыкально культурный, с артистической жилкой, очень быстро последнее время развивающийся» (25).

В этих кратких характеристиках, впечатляющих меткостью и точностью профессиональных суждений, достаточно ясно видна и удивительная человечность Игумнова, его благожелательное и заботливое отношение к молодым пианистам.

Верный своим педагогическим убеждениям Игумнов не оставлял без внимания своих учеников и после окончания консерваторий, особенно в первые годы после революции, когда жилось трудно и концерттировать приходилось в самых разных условиях. Больше всего опасался он, чтобы молодой пианист

под влиянием легких успехов не утратил контроля над качеством исполнения. Так, по поводу окончившего у него в 1918 году талантливого ученика С. Сидякина, ощутившегося в силу жизненных обстоятельств в Нижнем Новгороде, Игумнов писал 12 ноября 1918 года Виллуану: «Жаль мне очень, что Сидякин застрял в Нижнем, и вообще боюсь, что еще одно дарование развееется по ветру. Дошли до меня слухи, что он собирается самостоятельно дать концерт. Очень мне это не нравится: не созрел он для этого, а при некоторой наклонности к самоуверенности эстрада для него может быть теперь пагубна. Я ему, впрочем, сам напишу об этом» (18).

Игумнов был также тесно связан с молодыми исполнителями других специальностей. Он любил молодежь, верил в ее животворные силы. Регулярно посещал концерты молодых музыкантов, радовался их успехам, следил за их ростом, помогал им своими советами, замечаниями, одобрением и, еще больше, неодобрением. Он постоянно стремился выдвигать все талантливое. Не случайно Игумнов принял участие в первом публичном концерте квартета имени Бетховена (тогда квартета Московской консерватории), состоявшемся в Малом зале консерватории 30 ноября 1923 года (играл «Forellen-квинтет» Шуберта и Квинтет f-moll op. 34 Брамса), а также в первых концертах В. Борисовского (22 октября 1922 года, играл Сонату Винклера) и Д. Цыганова (7 декабря 1922 года, играл Сонату A-dur op. 100 Брамса и Сонату A-dur Франка). Вокруг него постоянно была атмосфера дружеского творческого общения с молодыми музыкантами, которых он помогал и словом и делом.

Вообще его влияние на молодое поколение музыкантов в ту пору резко возросло. Уже одно его неповторимое мастерство звука делало его искусство на редкость убедительным. К тому же он умел поразительно тонко чувствовать запросы молодых людей, пришедших в консерваторию после революции. Близостью к ним он как бы устанавливал преемственность нового поколения музыкантов от старой русской пианистической школы. Наконец, он делал достоянием молодежи не только ее традиции, но и себя — мастера, умеющего, как никто, раскрывать тайники своего искусства.

Много сил и времени отдает Игумнов руководству фортепианным отделом консерватории. Перед ним встают немалые трудности, и все же он находит пути к их преодолению. Он хорошо понимает, что в данный момент более важно, а что менее; стремится улучшить работу специальных классов, содействует приглашению в консерваторию Ф. М. Блуменфельда и Г. Г. Ней-

гауза (тогда сравнительно молодого и еще мало известного педагога), пытается наладить общественное воспитание студентов отдела в духе самых широких культурных интересов. Внутренне собранный, сосредоточенный, он весь поглощен своим делом.

В 1923 году весной музыкальная общественность отмечала пятидесятилетие со дня рождения Игумнова. Его юбилейный концерт в Малом зале (2 мая) привлек к себе всеобщее внимание. Он состоял из трех отделений: в первом исполнялась Фантазия C-dur Шумана; во втором — шесть песен Шуберта—Листа и Вариации h-moll Шуберта—Таузига; третье было целиком посвящено Листу («Cantique d'amour», Концертный этюд As-dur, «Мефисто-вальс» № 3, «En rêve», «Три забытых вальса», Andante lacrimoso, Вариации на тему Баха, «Вечерние гармонии», «Sursum corda»). Почти каждое исполненное произведение было раскрыто Игумновым во всей его глубине и красоте. Пожалуй, ни в один из предыдущих периодов своей концертной деятельности Игумнов не смог бы достичь подобных художественных результатов. Его мастерство стало еще более отточенным, звуковая палитра значительно обогатилась и усовершенствовалась; все было отмечено тонким изяществом, блеском и вкусом. Не менее успешным было и состоявшееся вскоре (14 мая) выступление его в концерте Первого государственного симфонического ансамбля без дирижера (Персимфанс) с Концертом b-moll Чайковского — произведением, которому Игумнов оставался верен всю жизнь².

Вообще концерты 1923 года имели для Игумнова особое значение. Помимо того что они как бы подытоживали значительный отрезок его творческого пути, они еще примечательны тем, что вызвали обильные отклики прессы. Приведем из них лишь два, помещенных в музыкальных журналах «К новым берегам» и «Музыкальная новь».

Первый является кратким отзывом о двух его февральских концертах, посвященных Бетховену: «К. Н. Игумнов в двух концертах (9 и 16 февраля) исполнил двенадцать сонат Бетховена разных периодов в прекрасном подборе. Излишне говорить о том, как были исполнены Сонаты, — фигура Игумнова как пианиста настолько крупна и четко очерчена, что исключает всякую необходимость обсуждения его исполнения с этой стороны. Что же касается самой идеи его концертов, то она вполне гармонирует и с концертными заданиями консерватории как высшего музыкального учреждения»³.

Второй представляет собой рецензию на один из его ноябрьских концертов с программой из сочинений Шумана, Шопена и

Листа; в ней сделана попытка охарактеризовать художественно-стилистическое своеобразие искусства Игумнова: «13 ноября в Большом зале консерватории состоялся первый в текущем сезоне концерт пианиста К. Н. Игумнова. Фигура Игумнова как пианиста уже давно определилась и оценена по достоинству как критикой, так и публикой, тем не менее хочется еще раз подчеркнуть редкие качества этого пианиста. В противоположность массе современных пианистов, шумящих трескотней своей виртуозности, К. Игумнов представляет весьма отрадное и ценное явление в том отношении, что на его концертах, всегда содержательно и интересно составленных, можно действительно отдохнуть от давно приевшейся пустой виртуозности, рассчитанной в конце концов на наиболее ограниченные музыкальные запросы аудитории.

Игра К. Игумнова прежде всего музыкальна в самом широком и лучшем значении этого слова: музыкальные искания у него на первом плане, музыка насыщает все его исполнение, музыка проникает и заполняет всю душу слушателя. Кто ищет дешевых виртуозных эффектов „кампанелл” и тому подобной мишуры, тот пусть не идет на концерты К. Игумнова — они, конечно, его не удовлетворят. Но жаждущий услышать настоящую, подлинную музыку, пережить минуты истинного художественного наслаждения пусть побольше и почаще слушает К. Игумнова. Целый ряд музыкальных образов, созданных К. Игумновым, нужно считать классически совершенными, как по замыслу, так и по передаче. Возможная простота, правдивость, глубокая продуманность и грамотность исполнения, способность облагородить все, к чему бы ни прикоснулась его рука, — вот отличительные, редкие в настоящее время черты К. Н. Игумнова как пианиста.

В концерте 13 ноября были исполнены „Крейслериана” Шумана, которую сам Игумнов готов был считать едва ли не лучшим своим произведением, мазурки и четвертая баллада Шопена и, наконец, ряд редко исполняемых произведений Листа — Колыбельная, Три забытых вальса и Тарантелла. В исполнении всех этих произведений К. Игумнов обнаружил обычные достоинства своей интерпретации. Публики было много, и артист имел большой и действительно заслуженный успех»⁴.

В связи с пятидесятилетием Игумнова приветствовали многие музыканты, художники, артисты. Только перечень лиц, приславших поздравления, занял бы, вероятно, не одну страницу.

«Милый, дорогой мой Константин Николаевич, — пишет ему уехавший на гастроли Николай Орлов. — Вспоминаю Вас очень часто и люблю Вас больше, чем когда-либо. Не сердитесь, что

так мало пишу Вам — в душе у меня так много теплого для Вас всегда, всегда... Поздравляю и целую Вас крепко, крепко. Любящий вас Николай Орлов» (19).

«Дорогой Константин Николаевич, — пишет 21 мая из Германии Николай Метнер. — Шлю Вам свой горячий привет по поводу Вашего юбилея! Очень жалею, что опоздал поздравить Вас, но произошло это не по моей вине — Добровейн обещал мне поставить мое имя на поздравительной телеграмме, которую он хотел Вам отправить, но почему-то не отправил, и узнал я об этом только сейчас. С самого своего отъезда из Москвы собирался Вам написать хоть несколько слов и не сделал этого, ей-богу, не по лени и не из нежелания, а только по крайней своей бездарности в области корреспонденции. Писать обо всем, о чем хотелось бы поговорить, не хватит ни времени, ни сил, а переносить на бумагу жалкие случайные хвостики мыслей, впечатлений и переживаний — не стоит. Впрочем, о Вас я постоянно имею сведения от Архангельского и из писем княжны Шаховской. Кстати, несколько слов об Архангельском. Он все это время очень усердно работал, несколько раз играл мне и в заключение сезона дал с очень хорошим успехом концерты в целом ряде городов. Я лично слышал его в Дрездене и нахожу, что он сделал отличные успехи. У него есть, несомненно, так называемая „эстрадная жилка“, ибо в концерте его игра не только не проигрывает, но даже выигрывает. Вообще он, по видимому, собирается всей душой отдать себя пианизму, чему я вполне сочувствую.

О себе пока писать не хочется или, вернее, нечего, так как я в настоящее время всецело погряз в своем музыкальном огороде и нахожусь в первой стадии разведения своих композиторских овощей. Кое-что зазеленело, но и только...

Очень тоскую по Москве и по родной природе и людям. Мечтаю вскоре вернуться домой и надеюсь, что мечта эта осуществится.

Шлю сердечный привет всем друзьям и знакомым. Крепко жму Вашу руку. Ваш Н. Метнер.

Р. С. Недавно узнал о болезни Александра Федоровича Гедике. Что с ним? Меня это страшно обеспокоило. Очень прошу, если будете писать (хотя бы Архангельскому), черкните об этом два слова. Во всяком случае, ему и Александру Борисовичу особый поклон. Ваш Н. М[етнер]. Не забудьте и Назария Григорьевича [Райского]» (18).

«Большому артисту и старому другу, — телеграфирует из Германии Телемак Ламбрино, — сердечный привет» (19).

«Дорогой и сердечно любимый Константин Николаевич, — тишут Л. и Н. Райские. — Среди Ваших многочисленных друзей и почитателей Вашего чудесного дарования есть двое, которые всегда и неизменно радуются всякому случаю, дающему им возможность повторить Вам глубокое уверение в своей любви и привязанности. И в этот день Вашего славного праздника мы счастливы сказать Вам еще раз, что крепко любим Вас, ценим Ваш прекрасный талант и всегда помним проявления Вашей чуткой души и благородного сердца» (19).

Обыкновенно после успеха и чествования юбилярам свойственно отдыхать. У Игумнова было наоборот. Чем больше был успех, чем больше получал он поздравлений, тем скорее принимался за очередную работу. Возникают планы концертов, посвященных современной музыке, еще более расширяется сфера педагогической деятельности. Все больше времени приходится отдавать административно-учебной работе (декан исполнительского отдела и член правления консерватории, отвечающий за ее концертную жизнь). Вскоре — весной 1924 года — его избирают ректором Московской консерватории и на целых пять лет он безраздельно отдает себя руководству давно ставшим ему родным учреждением.

Глава седьмая

ВО ГЛАВЕ КОНСЕРВАТОРИИ

Уже осенью 1924 года Игумнов с головой ушел в работу и по истечении трех месяцев мог отметить, что его деятельность в качестве ректора «получила признание». Правда, поначалу ему пришлось немало помучиться и поволноваться. Он сам впоследствии признавался друзьям, что в иные моменты он попросту не знал, за что взяться в первую очередь и с какой стороны подойти к разрешению назревших вопросов. А таковых к тому времени было достаточно много. Консерватория находилась на одном из решающих, переломных этапов своей жизни. Предстояло реорганизовать всю учебную систему, изменить саму структуру консерватории и направление ее работы.

В соответствии с предложениями, несколько позднее зафиксированными в известном «Положении о Ленинградской и Московской консерваториях», консерватория была преобразована в вуз, состоящий из трех факультетов: научно-композиторского, исполнительского и инструкторско-педагогического. Каждый факультет состоял из нескольких отделов или отделений. Так, в научно-композиторский факультет входили два отделения: композиторское и научно-музыкальное (с различными теоретическими и историко-социологическими специальностями); в исполнительский факультет — три отделения: клавишных инструментов (с виртуозной и камерной специальностями), оркестровое (с виртуозной, камерной и оркестровой специальностями), вокальное (с оперной и камерной специальностями); в инструкторско-педагогический факультет — также три отделения: общего музыкального образования, музыкально-теоретическое, музыкального исполнения (с различными исполнительскими специальностями). На каждом отделении были установлены твердые сроки обучения — от трех (для медных духовых инструментов и контрабаса) до пяти лет (для большинства исполнительских специальностей, теоретиков и композиторов). На всех отделениях были введены приемные испытания, а также специальные квалификационные (дипломные) работы: концертные программы, составленные из произведений различных стилей, — для исполнителей; сочинение крупной формы или цикл небольших произведений — для композиторов; научное исследование — для теоретиков и историков. Наконец, был организован, в целях подготовки кадров научных работников и педагогов, институт аспирантов.

Трудно переоценить значимость этих реформ, проведенных под непосредственным руководством Игумнова. Это был один из важнейших этапов в жизни консерватории и вместе с тем один из решающих моментов в истории советского музыкального образования. Впервые в таком объеме осуществлялись задачи общественно-музыкального порядка. Консерватория окончательно становилась советским музыкальным вузом с четкой структурой и детально разработанными учебными планами. К существовавшим ранее факультетам прибавился еще научно-композиторский факультет, на котором была сконцентрирована вся научно-исследовательская работа.

Особенно большое внимание в годы ректорства Игумнова уделялось самостоятельной работе студентов. По его инициативе на исполнительском факультете были введены специальные семинары по изучению стилей, организованы лекции по народ-

ному музыкальному творчеству, расширены классы ансамблевой игры (с обязательной читкой нот с листа); на научно-композиторском факультете — уже на первых двух курсах — для композиторов был введен класс свободного сочинения, а для студентов научно-музыкального отделения — обязательный реферат, как бы подготавливавший почву для более углубленных научных исследований на старших курсах. Кроме того, в учебные планы всех факультетов были включены специальные курсы-семинары по изучению новейших достижений в области музыкознания.

Одновременно с этими реформами шла перестройка учебной работы и по линии общественно-политических дисциплин. Именно в годы ректорства Игумнова выкристаллизовалась та программа-минимум, которая на протяжении ряда лет служила ориентиром педагогам-обществоведам (эта программа состояла из политэкономии и экономполитики — на первом курсе, конституции СССР, государственного и хозяйственного трудового права — на втором, исторического материализма — на третьем, основ ленинизма в связи с историей революционного движения и ВКП(б) — на четвертом курсе). Тогда же были созданы специальные семинары по методологии искусствоведения и критики и разработаны основные вопросы по связи курсов истории музыки и исторического материализма. При непосредственной поддержке Игумнова был организован ряд факультативных лекций по истории эстетических учений, истории (социологии) искусства и литературы.

Немалое место в общей системе учебной работы в консерватории заняла к тому времени производственная практика. Она состояла из двух видов: концертной (выступления в рабочих клубах, красноармейских частях, учебных заведениях) и педагогической (студентам предоставлялась возможность вести некоторые занятия в консерватории или в созданной в ноябре 1924 года при инструкторско-педагогическом факультете консерватории опытно-показательной музыкальной школе, в которую принимались дети из рабочих семей). Причем как концертная, так и педагогическая практика были связаны теснейшим образом с массово-просветительской работой. Венцом ее следует считать организацию в 1927 году Воскресной рабочей консерватории, сыгравшей значительную роль в повышении музыкальной культуры слушателей и в выявлении музыкально одаренных людей среди рабочих и крестьян с целью подготовки их к поступлению в музыкально-профессиональные учебные заведения.

Существенно изменились в годы ректорства Игумнова формы работы студенческого оркестра и оперного класса. К руководст-

ну студенческим оркестром был привлечен Н. С. Голованов. Ему же было поручено дирижировать и оперными спектаклями консерватории. Уже в 1925/26 учебном году удалось осуществить постановку оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова. Это был первый оперный спектакль, показанный студентами после более чем десятилетнего перерыва. Затем последовали постановки опер «Все они таковы» Моцарта и «Хованщина» Мусоргского — соответственно в 1926/27 и в 1927/28 учебных годах.

Всеми силами содействовал Игумнов систематическому исполнению сочинений студентов-композиторов. Можно сказать, что именно он положил начало той славной традиции, которая на много лет определила формы концертной деятельности композиторского отделения консерватории.

Наконец, он был одним из инициаторов создания специального журнала «Музыкальное образование» (годы его ректорства, пожалуй, были единственными годами, когда консерватория имела свой печатный орган в ранге полноценного журнала). В нем помещались статьи по различным музыкально-научным, педагогическим и общественным вопросам, методические письма и разработки Главпрофобра, кратко освещалась музыкальная жизнь в СССР и за рубежом и достаточно подробно — жизнь Московской консерватории, давался систематический разбор русской и иностранной музыкальной печати, помещались рецензии на концерты, некрологи; в журнале существовал специальный, насыщенный материалами справочный отдел.

Разумеется, далеко не все из перечисленного нами выше было сделано при непосредственном участии самого Игумнова. Вряд ли можно было предполагать, что столь известный пианист-концертант, педагог, артист-художник по призванию не попытается переложить часть административных обязанностей на своих помощников. Так оно и случилось. Немало из того, что должно было входить в круг обязанностей ректора, выполняли Милашевич, Райский и другие члены правления консерватории. Но Игумнов отнюдь не оставлял их деятельность без присмотра. Напротив, он держал под строгим контролем каждый их шаг, направляя их усилия. Где бы он ни находился, дома или в отъезде (а ему, естественно, приходилось иногда уезжать из Москвы), что бы он ни делал, он всегда был в курсе консерваторских дел, посылал бесчисленные советы, внимательно читал протоколы и документы, представленные ему на подпись, предлагал взамен существующих новые формулировки. Он не давал никому спуска по принципиальным вопросам и в то же время был достаточно мягок в обращении с людьми: чувства окружающих он

всегда старался по возможности щадить. Со своими помощниками и коллегами у него сразу же установились не только деловые, но и дружеские отношения, основанные на взаимоуважении и взаимопонимании. Со студентами — отношения, основанные на высоком понимании гражданского долга и высокой художественной требовательности. Игумнов не без основания казался порой сдержанным, суровым, даже недоступным, но вместе с тем он бывал и на редкость простым, отзывчивым, очаровательным в обращении с окружавшими его людьми.

Работал он в годы своего ректорства чрезвычайно много — с раннего утра до поздней ночи, справляясь со своими многочисленными обязанностями, и еще ухитрялся читать книги, посещать художественные выставки и театры. Подчас он проявлял куда больше предусмотрительности, энергии, сосредоточенности и внимания к каждой мелочи, чем его предшественники на ректорском посту, а среди них были люди, обладавшие и несомненной административной жилкой и достаточной добросовестностью. Твердость и принципиальность в основных вопросах, ответственность за порученное дело, точность и своеобразность осуществляемой работы, умение обращаться с людьми — вот условия, на которых он настаивал в первую очередь и которых требовал от своих коллег по ректорству. Один из его ближайших помощников, К. С. Милашевич, проработавший вместе с ним в качестве члена правления пять лет, вспоминает:

«Ректором консерватории К. Н. Игумнов был в трудное время. До 1924 года уже произошла так называемая советизация всех других вузов, а перестройка консерватории начиналась как раз с 1924 года. Нужно было пересмотреть все учебные планы факультетов, да и самые факультеты, их организацию и выяснить профили выпускаемых консерваторией студентов. Требовалась большая организационная работа по переработке и уточнению всех учебных программ, а также методов преподавания. Необходимо также было организовать общественную жизнь студентов, наладить и укрепить партийные и комсомольские организации консерватории. Трудность работы в консерватории была и в организации и в налаживании отношений к новым программам и методам работы со стороны старой части профессорско-преподавательского коллектива.

Правда, в этой многосторонней и сложной работе К. Н. Игумнову как ректору, руководителю вуза помогли члены правления консерватории и представители от общественных организаций студенчества. Кроме того, на заседания правления консерватории постоянно приглашались деканы всех факультетов и

отдельные профессора. (Особенно надо отметить помощь правлению консерватории со стороны опытных профессоров: А. Б. Гольденвейзера, М. В. Иванова-Борецкого и других.) Благодаря большой культуре Константина Николаевича как музыкального деятеля, как человека-гражданина (Константин Николаевич окончил не только консерваторию, но и прошел почти полностью курс историко-филологического факультета Московского государственного университета) он смог справиться со сложной и трудной работой в качестве ректора. Константин Николаевич был обаятельной личностью и умел привязать к себе каждого с ним работавшего. Как талантливый музыкант-пианист Константин Николаевич пользовался большим авторитетом и среди профессорско-преподавательского коллектива, и со стороны студенческих организаций. Благодаря возглавлению Константином Николаевичем в качестве ректора консерватории переход в ней от старых устоев к новым началам произошел почти безболезненно. Постоянно имея дело с отдельными профессорами консерватории, с их организациями, а также со студентами и их организациями, я за все время своего пребывания в консерватории только и слышал положительные отзывы о работе Константина Николаевича как ректора. Определенный талант и душевное отношение к любому сотруднику или студенту консерватории со стороны К. Н. Игумнова создали прочно спаянный коллектив работников и учащихся консерватории. Этим можно объяснить довольно быструю перестройку консерватории в плане новых запросов советской общественности к музыкальному вузу. К. Н. Игумнов весьма сочувственно относился к распространению музыкальной культуры среди масс трудящихся, в частности к организации Воскресной музыкальной консерватории при Московской государственной консерватории для рабочих московских предприятий. Мне, как организатору этого вуза для рабочих, Константин Николаевич дал много полезных указаний и в области учебного плана, и в отношении состава преподавателей, в число которых входили наряду с профессорами и аспирантами и подвинутые студенты старших курсов. В бытность ректором консерватории К. Н. Игумнова при консерватории были организованы два оперно-симфонических оркестра и поставлены четыре оперы: „Царская невеста“, „Хованщина“, „Черевички“ и „Cosi van tutti“. Был создан периодически выходивший орган — журнал „Музыкальное образование“. Считаю важным также отметить одну черту, присущую характеру К. Н. Игумнова. При обсуждении на заседаниях правления консерватории всех важных принципиальных вопросов учебно-организационного харак-

тера Константин Николаевич всегда имел свое твердое мнение, но охотно соглашался и с полезными для развития музыкальной культуры и ее распространения в СССР предложениями, исходящими или от членов правления, или от деканов факультетов, или от студенческих общественных организаций. В принципиальных вопросах Константин Николаевич был непоколебим и настойчиво проводил в жизнь необходимые мероприятия»¹.

Несмотря на предельную занятость административными делами, Игумнов по-прежнему массу сил и времени отдает своему классу, который отныне становится средоточием музыкальной жизни консерватории. Многие стремятся попасть в него, но лишь немногим это удается... Ученики всегда с нетерпением ждут своего профессора. Он порой задерживается в ректорате. Зато занимается в классе сверх всякой нормы. Домой уходит совсем поздно. В большом трехоконном классе на четвертом этаже (в ту пору известном под номером 31, ныне — 45) почти всегда многолюдно. Кто играет ему, кто слушает его показы, кто стремится получить от него хотя бы на ходу какое-нибудь указание. Он строг, требователен, не идет в художественном плане ни на какие компромиссы. Не удивительно, что ученики, садясь за инструмент, подчас дрожат от волнения. Они уже знают, что суд будет суровый, беспощадный, что их профессора редко устраивает игра учеников на занятиях в классе. Но как преображается весь его облик, как светлеет его лицо, когда он сталкивается с талантливым исполнением, когда ему нравится игра ученика. Он не скрывает своего удовлетворения. И ученик, обласканный его словами, окрыленный ими, летит стремглав из класса, чтобы поделиться счастливым событием с друзьями.

Вообще чувство привязанности к своим ученикам, особого рода чуткость позволяют ему выделять среди них людей, самых преданных своему делу, людей с наиболее возвышенной душой. Редко, например, приходилось видеть Игумнова столь подавленным, как при известии о неожиданной, трагической смерти одного из таких его учеников — Николая Акинфиева. Он буквально не находил себе места: как, почему это случилось, почему такой нелепый конец (Акинфиев утонул, купаясь в море)? И он пишет матери ученика письмо, полное сердечного участия в ее горе, письмо, проникнутое глубокой человечностью:

«Глубокоуважаемая Ольга Степановна! Я не буду пытаться найти слова, способные исцелить Вашу скорбь, я лишь скажу Вам, что не только по-человечески разделяю Ваше безграничное горе, с которым ничто сравниться не может, но еще и сам лично

плачу о потере талантливого, культурного, игравшего большую и полезную роль в консерваторской жизни ученика и преданного любящего друга, иногда нервничающего, но всегда готового на участие, друга, на которого можно было положиться при любой невзгоде. Только теперь, когда его нет, я сознаю, какое большое место занимал он в консерваторской жизни и как пусто стало без него.

Как ученик, он был чрезвычайно приятный, хотя и неровный в смысле занятий. За последний год он заметно развернулся, и стала уменьшаться та рефлексивность исполнения, которая заметно давала себя чувствовать. Последний год, быть может, он не так систематически работал — много возился с общественными делами, да и прихварывал. Думалось, что из него вырабатывается крупный музыкально-академический деятель, да вот всем этим надеждам пришел конец. И становится безумно жаль, что я, из-за личных дел и из-за физического состояния, не отправился вместе с ним в это трагическое путешествие. Кто знает, может быть, мне, более знакомому с морем, и удалось бы его удержать от неосторожности. Только в одной мысли можно найти тень утешения: жизнь деятелей искусства сейчас настолько тяжела, что, быть может, Коля избег многих огорчений и тяжелых минут, предстоявших ему на избранном пути. Как человек несовременного склада я все еще верю в серьезный смысл совершающегося и в этой мысли пытаюсь найти опору. Видно, так бог судил.

Ваше желание иметь сонату Мясковского охотно исполняю (речь идет о Второй сонате Мясковского. — Я. М.). Играл он ее очень хорошо. Теперь в память его я начинаю ее учить. Ну, простите, если своим письмом я обострил Ваше горе. Иначе написать не могу сейчас. Всего доброго (всегдашнее выражение Коли). Помогай Вам бог. Ваш К. Игумнов» (5).

Порой приходилось видеть Игумнова радостно возбужденным, когда на глазах у него от истинного удовлетворения игрой учеников буквально выступали слезы (но уже слезы счастья!). Так было, например, в момент окончания Обориным консерватории поздней весной 1926 года. Каждое исполненное произведение (Соната В-дур ор. 106 Бетховена, Баллада f-moll Шопена, Пятая соната Скрябина, Фантазия на темы из оперы «Свадьба Фигаро» Листа — Бузони, Третий концерт Прокофьева) вызывало единодушное восхищение. Каждое чувство исполнителя передавалось слушающим: они мгновенно откликались на него, ловили малейшее движение, малейший оттенок, словом, переживали вместе с исполнителем. Не было места ни равнодушию, ни со-

противлению. Все были покорены. Можно себе представить, как был счастлив Игумнов: ведь кончал консерваторию один из самых лучших его учеников!

Не прошло и года, как Оборин получил первый приз на Международном конкурсе пианистов имени Шопена в Варшаве, — событие в ту пору исключительное, имевшее не только художественное, но и политическое значение. Впервые советский пианист стал победителем международного конкурса, впервые советская исполнительская культура доказала свое превосходство. Игумнов мог этим по праву гордиться. Победа Оборина была и его победой, явившись естественным результатом многолетнего труда. И когда 14 апреля 1927 года Оборин после возвращения из Варшавы впервые выступил в Колонном зале Дома Союзов с самостоятельным концертом, в программу которого входили Соната В-dur op. 106 Бетховена, двенадцать этюдов Шопена op. 26, три пьесы из первого цикла «Годов странствий» и «Мефисто-вальс» Листа, Фантазия на темы из оперы «Свадьба Фигаро» Листа—Бузони, Игумнов снова был безмерно счастлив. Предсказания его сбывались. В игре молодого пианиста большая внутренняя одухотворенность уже сочеталась со зрелостью и законченностью исполнения: перед ним открывались самые блестящие перспективы.

Во второй половине 20-х годов класс Игумнова пополнился новыми учениками. Стали заниматься А. Дьяков, Б. Берлин, М. Сивер, Д. Рабинович и другие пианисты. Много сил и внимания уделяет Игумнов каждому ученику, стремясь приобщить его к высотам музыкальной культуры.

Два события в годы ректорства Игумнова имели особенно большой общественный резонанс: шестидесятилетие существования и деятельности Московской консерватории и десятилетие Октября. Юбилейные празднества по случаю первого, начатые подготовкой еще с осени 1926 года, проходили в марте 1927 года под непосредственным руководством Игумнова. Сохранился набросок плана проведения юбилея, собственноручно написанный Игумновым. Празднование было задумано чрезвычайно широко и включало в себя: 1) торжественное заседание с докладом и приветствиями, 2) цикл юбилейных концертов, 3) организацию юбилейной выставки, 4) цикл концертов для рабочих и служащих, 5) издание юбилейного сборника. К сожалению, не все из намеченного в этом плане было осуществлено полностью. Кое-что отпало, кое-что было перенесено на другой срок. Но и того, что получило реальное воплощение, было больше чем достаточно.

Вспоминается первый день юбилейного празднования — 15 марта 1927 года, когда в Большом зале консерватории состоялось торжественное заседание и чествование. Перед его началом огромный оркестр профессоров и студентов под управлением Голованова исполнил «Интернационал», Антракт к третьему действию оперы «Орестея» Танеева и Увертюру к опере «Руслан и Людмила» Глинки; последняя, сыгранная необыкновенно темпераментно, в головокружительном темпе, была бисирована. Затем с речью от имени правительства блистательно выступил Луначарский; он подчеркнул значимость музыки как особого рода искусства, исторические заслуги консерватории для русской музыки. Далее последовала вереница приветствий — от различных консерваторий, театров, научных и профессиональных учреждений, заводов и фабрик, подшефных воинских частей, музыкальных школ и т. д. Были преподнесены ценнейшие подарки, в том числе подлинные рукописи Римского-Корсакова и Глазунова. Игумнову пришлось принимать поздравления, отвечать на приветствия. Завершился первый день празднования исполнением тем же грандиозным по составу оркестром Увертюры к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера.

Вспоминается и второй день празднеств (16 марта 1927 года) — симфонический концерт с программой из сочинений русских композиторов, связанных с Московской консерваторией. По мысли Игумнова, концерт этот вместе с тем должен был явиться как бы своеобразным «смотром» всех живущих в ту пору ректоров консерватории, «бывших и настоящих». Оркестром дирижировал Ипполитов-Иванов (первая часть Симфонии *c-moll* Танеева) и Голованов («Поэма экстаза» Скрябина); Игумнов играл Второй концерт Рахманинова, Гольденвейзер — Первый концерт Чайковского, Брандуков — *Andante cantabile* из Первого квартета Чайковского в переложении для виолончели с оркестром.

Третий день празднеств, 17 марта 1927 года, был целиком отдан показу молодых исполнителей и композиторов — студентов и аспирантов консерватории. Запомнились выступления Оборина (с Пятой сонатой Скрябина), Гинзбурга (с Фантазией «Дон-Жуан» Моцарта—Листа), Цыганова и Шацкеса — тогда аспирантов консерватории (с Канцоной и «Танцем» Метнера), струнных квартетов в составе Цыганова, В. Ширинского, Борисовского, С. Ширинского и Габриэляна, Оганджаняна, Тэриана, Асламазяна, студентов Выгодского, Дьякова, Пульвера, Володи-на, Рогатина, Хайкина (под управлением которого играл студенческий оркестр). Концерт был поистине грандиозный, состо-

Три из трех больших отделений, одно из которых было посвящено произведениям студентов-композиторов консерватории, объединенных в так называемый Производственно-композиторский коллектив.

В фойе Большого зала консерватории была развернута специальная выставка, на которой были широко представлены ценнейшие документальные материалы, связанные с историей консерватории, рукописи многих русских композиторов, индивидуальные и групповые портреты, афиши и программы ученических концертов и т. д. Здесь же был помещен специальный «юбилейный» номер стенной газеты консерватории, в выпуске которой довелось принимать участие и автору этих строк.

Завершающим моментом празднеств явился доступный широкой публике большой открытый концерт в Большом зале консерватории 24 марта 1927 года, в котором опять-таки, по замыслу Игумнова, должны были принять участие все более или менее видные деятели и питомцы консерватории. К сожалению, в нем выступали далеко не все исполнители, значившиеся на афише. Тем не менее концерт, в программе которого были сочинения старинной, классической и современной музыки, имел несомненный успех.

Трудно переоценить также значимость тех многочисленных концертов, которые были проведены консерваторией в дни юбилея в рабочих и красноармейских клубах, в школах и научных учреждениях. Они не только во многом повторяли программы «центральных» консерваторских концертов, но и служили существенным дополнением к ним.

В юбилейные дни в печати появилась статья Игумнова, озаглавленная «К 60-летию Московской государственной консерватории». В ней содержался краткий анализ пути, пройденного Московской консерваторией с момента ее возникновения, подчеркивалась огромная роль Московской консерватории и ее «старшей сестры» — Ленинградской консерватории в развитии музыкальной культуры в России, предельно ясно определялся основной смысл реформы консерватории, проведенной в советское время, и в частности в годы ректорства Игумнова, обращалось особенное внимание на необходимость сохранения культурных ценностей и приобщения к этим ценностям народных масс. Так как статья эта и поныне не утратила своего значения и дает нам как бы сжатую программу того, что осуществлялось самим Игумновым в бытность его ректором Московской консерватории, мы позволили себе привести ее здесь полностью:

«60-летний юбилей МГК по праву может быть признан праздником русской музыкальной культуры. Последняя своим развитием почти исключительно обязана Московской консерватории и ее старшей сестре — консерватории Ленинградской.

Если вспомнить положение музыкального дела в России в середине 19-го века и сравнить его с тем, что мы видим сейчас, то утверждение это не покажется преувеличенным. В самом деле, тогда сколько-нибудь заметной музыкальной жизни не было, музыка была достоянием немногих знатоков-любителей, являясь исключительно частным делом. Тогдашние императорские театры, которым принадлежала концертная монополия, ничего не предпринимали для насаждения серьезной музыкальной культуры. При отсутствии музыкально-образовательных заведений негде было формироваться нужным кадрам исполнителей, почему и возникла необходимость в заполнении оркестров иностранцами. Правящие круги, за редкими исключениями, относились к музыке с убийственным равнодушием, полным непониманием, и история сохранила нам ряд анекдотических фактов, характеризующих последнее.

Вместе с падением крепостного права, когда в русскую жизнь влилась струя свежего воздуха и стала формироваться новая общественность, создались условия сравнительно благоприятные для возникновения музыкальной жизни. Именно в этот момент талантливым и энергичным братьям Рубинштейн удалось учредить Русское музыкальное общество и открыть при нем две консерватории — в Ленинграде и Москве. Плодом работы этих консерваторий и является поднятие музыкальной культуры до того уровня, на котором она стоит сейчас. Именно они создали возможность развития музыкальной жизни и общественности, подготовили необходимый для этого контингент работников музыкального искусства всех специальностей, только благодаря их деятельности приближается, столь настойчиво желаемое современностью, осуществление идеи проникновения музыкального искусства в широкие народные массы. Музыкальная новь поднята Московской и Ленинградской консерваториями, и этого забывать нельзя.

Путь, пройденный за эти 60 лет Московской консерваторией, очень многообразен. Формы жизни радикально изменились, изменилась и консерватория, которая теперь, конечно, совсем не то, чем была при основании. Из небольшого учебного заведения патриархального склада, замкнутого в себе и не стремящегося свои достижения выносить за пределы своего здания, консерватория превратилась в трехфакультетный современный вуз с производственным уклоном, стремящийся вести методическую и научно-художественную исследовательскую работу, ставящий своей целью связь с жизнью, делящийся своими достижениями с широкими кругами населения и мало-помалу расширяющий работу студенчества в рабочих клубах, имеющих производственный коллектив студентов-композиторов, опытно-показательную школу и т. д.

Изменился и состав студенчества. После Октябрьской революции приток новых элементов из пролетарского класса внес совершенно иное направление в консерваторскую жизнь и поставил перед ней иные задачи. В консерваторию хлынула волна студенчества, настойчиво стремящегося к усвоению музыкальной культуры для дальнейшего продвижения ее в широкие народные массы. Явилась настоятельная необходимость приобщить вновь пришедших, через усвоение былых достижений, к этой культуре, но в новом плане, имея в виду новые задачи и в то же время не снижая того художественного уровня, которого достигла консерватория. Через прошлое к будущему — иного пути разрешения этой задачи нет. Вот почему иногда раздающиеся по адресу консерватории упреки в отсталости и архаизме глубоко несправедливы. После революции консерватория открыла свои двери для новых тече-

ний музыкального творчества и науки, но это вовсе не значит, что ради интересных исканий она вправе жертвовать тем, что оправдано временем. Нельзя же забывать, что состав концертной аудитории в СССР пополняется все новыми элементами, остававшимися еще до последнего времени совершенно чуждыми культурной музыкальной жизни. Имея это в виду, консерватория должна, выражаясь образно, готовить не только гидов по текущим периодическим выставкам, но еще и руководителей для ознакомления с музейными сокровищами прошлого великого искусства, способных вскрывать их ценность для современности. От этой задачи консерватория не вправе отказаться, и она ее по мере сил выполняет, отнюдь не отвертываясь от современности и не замыкаясь в рамки незабываемых традиций.

Сложная современная жизнь предъявляет большие требования консерватории, ей предстоит разрешить весьма трудные вопросы, как, например, увязать производственность с академической жизнью, и, конечно, невозможно утверждать, что она уже вышла из периода исканий. Правда, по сравнению с недавним прошлым многое выяснилось, намечаются пути к проведению в жизнь того, что требует современность, но работы впереди много, а для успешности ее необходимо широкое общественное сочувствие.

Хочется надеяться, что в наступающем седьмом десятке жизни консерватории это сочувствие будет все более и более крепнуть в связи с проникновением в массы убеждения в целесообразности существования консерваторий и в ценности той громадной культурной работы, какую они уже сделали и рамки которой неуклонно расширяют².

Не меньший интерес представляет собой переписка, которую в связи с юбилеем пришлось вести тогда Игумнову как ректору консерватории с различными лицами. Здесь сошлемся только на обмен письмами с Глазуновым:

Глазунов — Игумнову. Ленинград, 12 марта 1927 года. «Многоуважаемый и дорогой Константин Николаевич! Позвольте мне в лице Вашего горячо поздравить Московскую государственную консерваторию с 60-летием и вступлением ее в седьмой десяток своей блестящей художественно-просветительской деятельности. За все это время Ленинградская и Московская консерватории шли дружно рука об руку, обмениваясь своими достижениями и советуясь в вопросах педагогического характера в интересах обоюдных.

Лично я был очень дружен со всеми директорами Московской консерватории, начиная с незабвенного и мудрого ученого Сергея Ивановича Танеева, а также и с его преемником, даровитым и неутомимым музыкально-художественным деятелем Василием Ильичом Сафоновым. Ныне я состою более 40 лет в тесной дружбе с дорогим и близким мне Михаилом Михайловичем Ипполитовым-Ивановым и прошу не отказать мне в дружественных чувствах и Вас, высокочтимый коллега-ректор.

Московская консерватория так же, как и наша, выпустила за свое существование немало композиторов, исполнителей и

педагогов, завоевавших себе громкие имена. Многие из питомцев Москвы перевелись в нашу столицу и являются гордостью Ленинградской консерватории, каковы покойные Сергей Михайлович Ляпунов, Вера Ивановна Скрябина и ныне здравствующий Леонид Владимирович Николаев.

Честь и слава высокому учреждению-юбиляру, его талантливым руководителям и избранному студенчеству.

Очень огорчен, что неудовлетворительное состояние здоровья и обилие личных обязательств лишают меня возможности присутствовать на настоящем торжестве. Дружески жму руку. Искренне преданный Вам А. Глазунов»³.

Игумнов — Глазунову. Москва, 27 марта 1927 года. «Глубокоуважаемый и дорогой Александр Константинович! По поручению правления Московской консерватории с особенно горячим чувством обращаюсь к Вам, и в лице Вашем к правлению, профессуре и студенчеству Ленинградской консерватории с выражением самой глубокой признательности за исключительно теплое, братское отношение к шестидесятилетнему юбилею Московской консерватории, проявленное как в приветственных речах проректора А. В. Оссовского и делегата от студенчества, так и в необычайной драгоценности принесенных ею даров от имени правления Ленинградской государственной консерватории, и лично от Вас, и от А. В. Оссовского. Три рукописи — А. Г. Рубинштейна, Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова — отныне являются одним из главных украшений нашего музея и останутся навсегда памятником единения двух старших русских консерваторий — единения, которое и впредь должно оставаться нерушимым в интересах музыкального искусства и просвещения.

Позвольте мне и от себя лично поблагодарить Вас за Ваше, ничем мною не заслуженное доброе отношение ко мне. Как-то совестно мне слышать из Ваших уст выражение просьбы „не отказать” Вам „в дружеских чувствах”. Я считаю себя в искусстве настолько менее значимой по сравнению с Вами величиной, что никак не могу примириться с той формой, в какую Вы облекли свою мысль. Я могу лишь благодарить Вас за Вашу снисходительность и радоваться Вашему дружескому письму, так как с юных лет привык ценить Вас как художника и любить как человека. Мы все очень жалеем, что не пришлось увидеть Вас нашим гостем, — сам же я надеюсь не в далеком времени Вас повидать, так как еще до лета собираюсь быть в Ленинграде. Желаю Вам всего доброго. Искренне преданный Вам К. Игумнов» (18)⁴.

Широко и торжественно отмечала консерватория десятилетие

Октября. На протяжении трех последних месяцев 1927 года было дано немало интереснейших концертов как в залах консерватории, так и в рабочих клубах. Почти все аспиранты-исполнители, в том числе Оборин, Гр. Гинзбург, Брюшков, Руббах выступили со своими отчетными концертами. 7 ноября в Большом зале консерватории был устроен большой праздничный концерт. Состоялся также весьма интересный показ коллективной работы студентов-композиторов — своеобразного музыкального монтажа «Путь Октября», состоявшего из ряда сольных и хоровых номеров. Среди первых заметно выделялось произведение Белого «26» (посвященное памяти погибших бакинских комиссаров), среди вторых — «Улица волнуется» и «На десятой версте» Давиденко и «По рельсам Сибирской дороги» Шехтера.

К десятилетию Октября консерваторией был выпущен специальный сборник статей, разосланный читателям «Музыкального образования» в виде приложения к № 3/4 за 1927 год, и приурочено открытие Воскресной рабочей консерватории. О роли Игумнова в организации последней уже говорилось выше. Добавим к сказанному, что все первые месяцы своей работы она находилась под неустанным наблюдением Игумнова. По его предложению к обязательным курсам музыкальной грамоты и слушания музыки, знакомящих с теорией музыки, музыкальной литературой и историей музыки, были добавлены еще эпизодические лекции-доклады крупнейших специалистов, например лекция-доклад Конюса «О структуре симфонического оркестра», лекция-доклад Иванова-Борецкого «О народной песне в художественной музыкальной литературе» и другие. Он принимал также посильное участие в разработке программ занятий и методов проведения этих занятий (коллективных, индивидуальных). Все в его работе здесь было направлено к одной цели: облегчить народным массам приобщение к музыкальной культуре, проложить путь музыке в массы.

Как ни серьезно относился Игумнов к своим ректорским обязанностям, на него порой находило чисто артистическое настроение, когда он не мог уже совладать с собою и всецело отдавался концертному исполнительству. Тогда его трудно было увлечь административными заботами; все его помыслы были направлены в другую сторону.

Из многочисленных концертов, данных Игумновым в годы ректорства, прежде всего заслуживают упоминания монографические концерты из произведений Шопена в Москве 6 ноября 1924 года в память семидесятилетия со дня смерти композитора (сонаты b-moll и h-moll, семь прелюдий, Баркарола, Полонез

es-moll), 23 февраля 1927 года (сонаты b-moll и h-moll, Баллада f-moll, ряд мелких сочинений), 9 декабря 1927 года (сонаты b-moll и h-moll, восемь прелюдий, Фантазия f-moll, Баркарола, Полонез es-moll, два этюда op. 10 и другие), а также концерты из произведений Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана и Листа в Москве, Одессе, Ташкенте и других городах. В рецензии на концерт 23 февраля 1927 года отмечалось, что «исполненная... большая программа из произведений Шопена... раскрыла новые черты дарования Игумнова — мягкость, нежную лиричность», что «шопеновские кантилены были переданы очень тонко, с особенно чутким пиано» и что «вместе с тем сохранились и привычные черты игумновского пианизма, стремительные нарастания и контрастная игра». Резюме критика было лаконичным: «...концерт безусловно большого художественного значения»⁵.

Несомненный интерес представлял концерт Игумнова, состоявшийся в Малом зале Московской консерватории 16 февраля 1926 года, с программой из сочинений Мясковского («Причуды», Вторая соната fis-moll) и Прокофьева («Мимолетности», четыре танца op. 32, «Сказки старой бабушки», Четвертая соната c-moll). Концерт этот, кстати, повторенный полностью в этом же зале и частично в Одессе, свидетельствовал об успешном обращении Игумнова к современной музыке. В рецензии на концерт, принадлежавшей скорее всего А. Н. Юровскому, говорилось: «За К. Н. Игумновым вполне установилось реноме выдающегося исполнителя классического репертуара. Концерт 16 февраля с новой русской программой явился для москвичей сюрпризом, и весьма приятным сюрпризом. Мы отнюдь не полагаем, что исполнителям следует играть по преимуществу новую музыку. Наоборот, вполне оправданным является преобладающее исполнение „старой музыки“, имеющей исторический стаж, гарантирующий наиболее объективную оценку. Но может ли музыкант пассивно относиться к современной ему музыкальной эволюции, игнорировать и часто даже осуждать все новое в музыке? К сожалению, мы встречаем немало известных артистов, окопавшихся в старом репертуаре и не думающих или не желающих перешагнуть границы современности. Для примера — столь популярный у нас Э. Петри.

Исполнение К. Игумновым программы концерта 16-го февраля (Мясковский и Прокофьев) явилось не только подобным дерзанием, но и несомненным достижением. Мы не всегда согласны с толкованием исполнителя (во вдохновенной Второй сонате Мясковского хотелось временами больше трагического пафоса) — но исполнение было неизменно технически и художе-

ственно законченным, зрелым и убежденным. Исключительное владение фортепианным звуком оказало исполнителю немалые услуги: Прокофьев звучал не только ритмически четко и „задорно“, но и в звуковом отношении необычно насыщенно и „полнокровно“»⁶.

Неоднократно выступает Игумнов и в симфонических концертах. Так, 8 декабря 1924 года он играет в Большом зале Московской консерватории Концерт c-moll Рахманинова (дирижер — Садовников), 15 октября 1927 года в Большом зале Ленинградской филармонии исполняет Концерт f-moll Глазунова (дирижер — Малько), 19 октября 1927 года в том же зале — Концерт c-moll Рахманинова (дирижер — Штидри). По-прежнему много выступает он в камерных концертах — с квинтетом Московской государственной консерватории (Квинтет Es-dur Шумана, «Forellen-квинтет» Шуберта, Фортепианный квартет E-dur и Фортепианный квинтет g-moll Танеева; два последних произведения в концерте — по случаю десятилетия со дня смерти композитора), с Цейтлиным и Козолуповым (Трио a-moll Чайковского), с Цыгановым («Крейцера соната» Бетховена), с Гольденвейзером (Вторая сюита c-moll для двух фортепиано Рахманинова — в концерте памяти заведующего концертной частью Московской консерватории А. Н. Крашенинникова). Приходится лишь удивляться его энергии и выдержке, особенно примечательным, заметным на фоне нервного возбуждения, смятения и душевной тревоги, столь часто являвшихся предшественниками его концертных выступлений.

Должность ректора, естественно, приводила Игумнова в соприкосновение с самыми различными людьми. Ему приходилось иметь дело не только со своими коллегами, студентами, служащими и работниками хозяйственной части консерватории, но и со многими другими людьми. Увеличивается объем его переписки. Ему пишут почитатели его таланта, зарубежные музыканты, юноши и девушки, мечтающие поступить в консерваторию, бывшие ученики, друзья. Часто отвечает на эти письма он сам, чутко отзываясь на те просьбы и желания, мимо которых иные проходят совершенно равнодушно. Постоянную связь Игумнов поддерживает со своими бывшими учениками. И они пишут ему не по долгу, не по чувству обязанности, а по внутреннему побуждению, по настоятельной потребности, как к старшему товарищу, обладающему огромным житейским и художественным опытом, как к самому близкому и уважаемому человеку. Вот одно из писем его любимого ученика Николая Орлова, концертировавшего в те годы за рубежом. «Дорогой Константин Нико-

лаевич, — пишет Орлов из Лондона. — Был в Шотландии (во второй раз) и играл с оркестром 5-й Бетховена, два раза. Дирижировал чех — Талих — очень хороший музыкант, выдвигающийся на горизонте. Перед мною в Шотландии был Вейнгартнер, который всегда ставит условие помимо Бетховена играть также свои собственные сочинения — у него, кажется, много бесплодных симфоний. В Лондоне я играю в концерте вместе с очень известной скрипачкой Jelly d'Арану. Она тут нарасхват. Для нее Равель написал большую вещь с оркестром. Будут играть Петри (о котором меня очень интересует Ваше мнение, ибо для меня, как и для очень многих, он только Köpfer [мастер], а не Künstler [художник]), Рубинштейн, человек необычайно одаренный, но мало работающий, что сказывается на его игре, иногда случайной, чего я теперь совершенно не признаю, Зауэр — этот вечно юный, живой старик. Он ценен, как старая стильная мебель, — игра его старомодна, но пианизм его необычайно сверкающий. Я его люблю. Со Шнабелем встречался, говорил, слушал его. Очень интересный музыкант, но играет все для меня zu stark [слишком сильно], как для него я, вероятно, zu weich [слишком мягко]. Он меня спрашивал о Вас, ибо он знает, что Вы не любили его Бетховена, а Ваше мнение, как нашего Beethoven-Spieler'a [исполнителя Бетховена], его, видимо, затронуло. Очень много интересного мне дал при встречах — и многократных — Готфрид Гальстон — человек с огромной эрудицией. Его программы 40 концертов в Мюнхене в сезоне 20/21 гг. — прямо поучительная брошюра.

Здесь все очень интересуются современными нашими музыкантами. Между прочим — Мясковским. Я ему писал. Подвигните, пожалуйста, его на то, чтобы он прислал мне материалы его симфоний, которые он рекомендовал бы к исполнению. Дирижеры чех Талих, Шнеефогг, Шейнпflug и Вагнер взяли с меня обещание им прислать эти сочинения. В Лондоне познакомился с Бруно Вальтером, о котором много слышал от Метнера, и ему играл. Ну, целую и обнимаю. Напишите мне в Берлин по адресу Konzertdirection Leonard, Schellingsstrasse, 9. Всем друзьям поклон» (19).

А вот и другое письмо Орлова, лишний раз свидетельствующее о том, как внимательно следили старые ученики Игумнова за успехами молодых его учеников и как мечтали они о встрече со своим учителем в родной Москве. «Мой дорогой Константин Николаевич, — пишет Орлов из Лондона 18 февраля 1927 года. — Сердечно Вас поздравляю с успехами Оборина в Варшаве и крепко Вас обнимаю. Слышу со всех сторон, какой он моло-

деч и как интересно его послушать. В будущем апреле собираюсь в Москву, не чужой ли я там, мне страшно подумать об этом. Время летит, я не тот, и игра моя изменилась. Приобрел много опыта и работал как вол. Играю порядком классиков, которых раньше боялся... Жизнь моя — жизнь странника! Смена впечатлений необходима для движения вперед. Какое-то беспокойство овладевает артистом и никогда уж его не оставляет. Я второй раз еду в Америку, где подвизался с успехом. Сейчас предстоят 16 концертов в Англии, где меня тепло принимают. Итак, дорогой друг, жду, когда мы с Вами увидимся... Всегда вспоминал, хотя и не писал. Обнимаю горячо и крепко. Душой Ваш Коля».

Вот письмо еще одного ученика Игумнова, П. Семенова, человека совсем иного склада, тяжело больного, доживающего свой век в Крыму и работающего над переводом на русский язык книги Брейтгаупта «Das natürliche Klaviertechnik [Естественная фортепианная техника]». Сколько преданности и уважения заключено в его строках!

«Дорогой Константин Николаевич! — пишет Семенов из Ялты. — Не могу сказать Вам, как Ваше письмо меня тронуло, как дорога мне Ваша память, в особенности теперь, когда я стал никому не нужным и всеми забытым хламом. Вместе с тем письмо Ваше явилось и немим укором: я должен оправдаться перед Вами. Перед самым Вашим отъездом из Гаспры в Москву Вы предложили мне взять с собой для напечатания мой перевод Брейтхаупта, но на это я не согласился, и перевод Вы мне вернули. В то утро Вы были в летнем костюме и без шапки, то есть в том виде, в каком Вы ходили обыкновенно в Гаспре. Спустя полчаса я узнал, что Вы уехали в Москву, что было для меня полной неожиданностью... Прежде всего мне хочется сказать Вам о тех мотивах, которые заставили меня тогда отказаться от печатания перевода: я, как переводчик, не могу судить об удобопонятности перевода, а это я считаю самым важным; то есть печатать перевод я нашел бы возможным лишь в том случае, если бы он оказался понятным человеку, не искушенному ни в каких „школах“ или „системах“, и непредубежденному. К сожалению, такового пока не нашлось... Хочется мне также сказать Вам, что Вы своей игрой в Гаспре доставили мне не только невысказываемое наслаждение, но надолго примирили меня с жизнью: если бы Вы знали, как она тяжка, то могли бы составить себе представление о том, что Вы для меня сделали. В Москве последний раз я Вас слышал в концерте из произведений Рахманинова (Варьяции, 1-я соната и др.); этому уже

немало лет, но и тогда Вашу игру я считал идеалом, думая, что лучше играть нельзя; но в Гаспре Вы играли еще лучше; в чем тут дело, я разобраться не могу, но такое осталось впечатление — неистребимое. В Вашей игре для меня непостижима Ваша способность пришлифовывать один звук к другому, так что получается не ряд отдельных звуков, а сплошная линия, *legatissimo*, тот драгоценный идеал пианизма, который, кроме Вас, не знаю кем еще достигнут в такой степени; если к этому прибавить Ваше знание инструмента, Вашу фразировку, теплоту и „*charme*” Вашего туше — получается то, что Брейтхаупт называет „*souveräne Beherrschung*” и перед чем можно лишь склониться... Все это — о внешней, чисто физической, звуковой стороне. Что же касается впечатления, производимого Вашей игрой, то здесь слов уже нет; здесь только переживания, чему нет и не может быть имени... Может быть, все сказанное здесь покажется Вам, дорогой Константин Николаевич, наивным, неполным, недостаточным, однобоким? Но я все же не возьму назад своих слов. Очень отраднo было знать, что Вы здоровы, на судьбу не жалуетесь, что составили себе новую программу; позвольте же пожелать Вам от всей души, чтобы это продолжалось так и впредь на радость всем Вашим почитателям. О себе могу сказать, что здоровье мое плохо: туберкулез третьей стадии и три (1-й, 2-й и 3-й) нечувствительных и холодных пальца левой руки; ходить не могу, играть не в состоянии из-за нехватки дыхания и испорченной руки. Одним словом, жизнь не настолько приятная и интересная, чтобы о ней стоило распространяться... И последнее слово: прошу Вас верить, что Ваша игра, Ваши указания и советы всегда со мной. Будьте здоровы и благополучны. Искренний Ваш почитатель и благодарный ученик П. Семенов» (19) ⁷.

Характерно, что в своих отношениях к ученикам Игумнов был уже тогда начисто лишен какого бы то ни было чувства пристрастия; он был на редкость объективен и принципиален в своих суждениях, никогда не пытался, да и не умел по свойству своего характера «пристраивать» своих учеников, чем, кстати, не гнушались многие его коллеги. Его поступки определяли прежде всего интересы дела, сознание ответственности перед своим временем. Вот, например, его ответное письмо Гр. Прокофьеву, который в силу ряда обстоятельств оказался вне стен консерватории и, естественно, хлопотал о своем возвращении. «Ваше письмо, дорогой Григорий Петрович, меня несколько озадачило. Если заявление Гнесина было где-то сделано, то это его дело. Оно может относиться лишь к прошлому — к тому момен-

ту, когда впервые был выдвинут вопрос о Вашем возвращении в консерваторию. В настоящее время у правления не было еще материала для обсуждения этого вопроса, и предрешить отношение его трудно. Я лично, ценя Ваш опыт и осведомленность в методических вопросах, не могу закрывать глаза на то, что среди профессуры всех родов оружия немало найдется лиц Вам не сочувствующих. Так как я не абсолютист, то я вынужден всегда занимать нейтральную позицию. Лично для меня в Вашем возвращении нет, конечно, ничего „одиозного“, но, учитывая атмосферу, я могу действовать лишь в духе дружественного нейтралитета» (18).

Он никогда не отказывал в помощи своим ученикам, если только эта помощь зависела лично от него и не противоречила интересам дела. Так, возвратясь в октябре 1927 года в Москву из концертной поездки в Ленинград, он пишет Николаеву письмо с просьбой содействовать его ученику А. Чичкину в поступлении в Ленинградскую консерваторию: «...узнай, пожалуйста, получилось ли в консерватории его заявление (он послал его не заказным!) и какой ответ он получить может, если благоприятный, то тотчас уведоми меня, тогда я его вышлю тебе на твое усмотрение, там уж твоя воля» (18).

Он всячески шел навстречу и ученикам своих коллег. Так, в ответ на просьбу Николаева устроить в Малом зале Московской консерватории выступление П. Серебрякова он сообщает: «Дорогой Леонид Владимирович! Прости, что задержал ответ. У нас сейчас такое уплотнение вечеров, репетиций и т. п., что было трудно выкроить кусок свободного времени. В конце концов мы решили предложить такую комбинацию: на 10 число (вечер) у нас назначена репетиция к концерту. Мы ее передвинем на 6 часов вечера и тогда приблизительно в 9—9½ вечера Серебряков сможет начать свое исполнение. Если это удобно, то будем рады. Сообщи ответ. Привет. Твой К. Игумнов» (18).

Можно было бы привести десятки фактов, свидетельствующих о том, что для Игумнова не существовало «малых» дел, что он, несмотря на занятость, проявлял глубокий и горячий интерес к судьбам молодых музыкантов, причем никогда не делал различия — его ли они были учениками или учениками других.

Разумеется, Игумнов в годы ректорства не мог так много читать и посещать театры, как он бы этого хотел. Но он все же знакомился по мере возможности с новинками художественной литературы, время от времени почитывал любимого Диккенса, бывал в театрах. Именно в ту пору пробудился его интерес к Камерному театру и к театру Мейерхольда. Камерный театр не

был для него чем-то новым. Еще до революции он, хотя и изредка, посещал его спектакли, в частности смотрел «Сакунталу» Калидасы. Теперь же к старым постановкам прибавились «Жи-рофле-Жирофля» Лекока, нечто вроде эксцентричной оперетты, «Человек, который был Четвергом» Честертона и другие пьесы. У Игумнова завязалась и дружба с некоторыми талантливыми актерами театра. С одним из них, А. Румневым, эта дружба продолжалась много лет и окончилась лишь со смертью Игумнова.

С театром Мейерхольда отношения сложились по-иному. Многого здесь Игумнов не понял и не принял. Ему были не по душе новшества Мейерхольда — оголенная сцена, конструкции вместо обычных декораций, кирпичная стена вместо фона. Его раздражала манера игры иных актеров, подмена внутреннего чисто внешним. И лишь когда Мейерхольд вернулся в «Даме с камелиями» к более традиционным формам театра, к интерьерам в стиле изображаемой эпохи, к красочным костюмам вместо серой прозодежды, — Игумнов несколько изменил отношение к его театру. Но он всегда, даже в пору «Великодушного рогоносца», «Треста Д. Е.» и «Бубуса», видел в Мейерхольде большого художника, Мастера с большой буквы. Не случайно, что именно так называет он Мейерхольда в своем единственном сохранившемся письме к нему, датированном 15 декабря 1924 года:

«Уважаемый Мастер! — пишет Игумнов Мейерхольду. — Извините, что задержал присылку *Valses oubliées* (*Romance oubliée* у меня не имеется), — произошло это лишь отчасти по моей вине. Очень бы просил, если возможно, возвратить мне 2-й и, пожалуй, третий вальсы к началу января. С приветом К. Игумнов» (18)⁸.

Кстати, письмо это свидетельствует о том, что Мейерхольд в отдельных случаях обращался к Игумнову за помощью в музыкальном оформлении своих спектаклей. Не случайно также, что обращение к Игумнову было связано с музыкой Листа: Игумнов считался крупнейшим знатоком и истолкователем творчества этого композитора.

Чем больше работал Игумнов, чем шире становился круг его обязанностей, тем с большим нетерпением ожидал он лета, — времени, когда он мог быть всецело предоставленным самому себе. Обычно он отправлялся тогда в горы или к морю, — то на Кавказ, то на Южный берег Крыма. Ему особенно полюбилась Гаспра, в которой он провел не одно лето и где художник Кустодиев еще в 1923 году сделал его акварельный портрет. Бывал он также в восточной части Крыма, в Коктебеле, где постоянно

жили хорошо знакомые ему Волошин и Дейша-Сионицкая. Нельзя сказать, чтобы он был пленен красотой этой местности, — ему всегда были ближе заросшие лесами горы Кавказа. Но зато он был в восторге от моря («море здесь дивное»), коктебельского пляжа с «многоцветными» камешками и прогулок по окрестностям. Одно из пребываний его в Коктебеле в конце 20-х годов ознаменовалось необычным событием: сочинением поэмы, весьма значительной по своему размеру. Игумнов и раньше пробовал не раз писать стихи (мало кто знал об этом, но бывали годы, когда это занятие становилось его хобби), но то были лишь небольшие лирические стихотворения, сонеты, эпиграммы и т. д. В Коктебеле же он, под влиянием часто жившей там в ту пору и дружившей с ним Бекман-Щербины, проявил известную настойчивость, терпение, умение и создал большую, не без тонкого юмора, поэму — нечто вроде подражания Гомеру. Она дает нам представление о времяпрепровождении в Коктебеле в ту пору и, главное, о поэтических особенностях и предпочтениях Игумнова, его исторических и языковедческих познаниях и юмористических наклонностях (имена действующих лиц поэмы чаще всего представляют собой «перевертыши» фамилий: Вонмуги — Игумнов, Намкеб-Анибреш Елена — Бекман-Щербина Елена, Нишолов Скам — Волошин Макс, Сюнок — Колюс, Валселоб — Болеслав [Яворский], Аджедан — Надежда [Брюсова] и т. д.)⁹.

В сентябре 1928 года Игумнов, пользуясь затянувшимся отпуском, побывал, наконец, в Армении, единственной оставшейся ему неизвестной части Кавказа. Интерес к Армении, к армянскому народу, его культуре и искусству пробудился у него очень давно. Еще в бытность преподавателем Тифлисского музыкального училища РМО, он много слышал от своих тифлиских друзей о своеобразии и красочности природы Армении, о самобытности и красоте армянского искусства. Все это, естественно, вызывало у него желание познакомиться ближе с жизнью, бытом и культурой армянского народа. Но попасть в Армению в пору его молодости было не так уж просто: железной дороги, связывающей Тифлис с Эриванью, еще не было, поездка в Армению требовала значительного времени, и ему, прожившему в Тифлисе менее года и предельно занятому своей педагогической работой, осуществить это путешествие не удалось. Годы шли. Игумнов покинул юг, жил в Москве. Но Кавказ оставался для него «желанной страной». Можно сказать, что интерес к народам Кавказа никогда не исчезал из его сознания. В частности, по отношению к Армении он поддерживался общением с армян-

скими художниками Сарьяном, Татевосяном, Якуловым, перечислением сборников армянской поэзии и прозы, изданных под редакцией Брюсова и Горького, ознакомлением с краткой историей Армении, написанной Брюсовым, и, наконец, беседами с представителями армянской интеллигенции. И вот он в Армении. Восхищенный Араратом, гуляет по Еревану. Совершает загородные поездки, то короткие, то дальние. Встречается с Каргановым, от которого узнает много интересного. К сожалению, в Ереванской консерватории еще продолжают каникулы, и ему не удастся повидаться ни с кем из ее руководящих деятелей. Не получает он также сколько-нибудь значительных художественных впечатлений: музыкально-концертная жизнь в Ереване только зарождается. И все же, по его собственному признанию, эта первая поездка в Армению ему «много дала»; он «почувствовал армянскую природу и старику, впервые услышал образцы армянского фольклора» (5).

Возвратился Игумнов в Москву бодрым и полным новых творческих планов. Однако уже первые дни наступившего учебного года принесли ему немало разочарований. В консерватории все сильнее начало сказываться влияние РАПМ. Происходили события, которые никак не укладывались в художественном сознании Игумнова. Особенно пугали его примитивно агитационные взгляды на музыкальное искусство, нигилистическое отношение к классикам, неуважение к признанным мастерам культуры, отрыв от традиций. Он открыто стал на защиту Голованова, Гольденвейзера и Райского, которых обвиняли чуть ли не в проведении «антипролетарской линии». На одном из собраний в Малом зале консерватории, когда шла речь о так называемой «головановщине», он в смущении и недоумении лишь разводил руками, признаваясь, что «не понимает, что такое головановщина». Остались совершенно непонятными ему и раздававшиеся по адресу консерватории упреки, что в аспирантуру принимают людей, «не представляющих никакой ценности». «Как же так, — недоумевал он. — А Оборин, Гинзбург, Брюшков, Шацкес, Лукомский? А Цыганов, С. Ширинский, Гамбург, Платонов? А Половинкин, Старокадомский, Ферман? Неужели все они не представляют никакой ценности?» Игумнов защищает свою точку зрения и в специальной памятной записке заведующему отделом вузов Главпрофобра В. Потемкину, и в ряде небольших статей, и на различных собраниях, — защищает спокойно и ясно, будучи убежденным в своей правоте. Те, кому посчастливилось близко знать его в ту пору, помнят, что его трудно было превзойти в личной скромности, в высоком понимании своего долга, в

антипатии к полуграмотным рассуждениям об искусстве. Но как бы то ни было, многое в консерваторской жизни начинает его тревожить, тяготить. Все чаще подумывает он о том, чтобы сложить с себя обязанности ректора («Какое было бы счастье, если бы меня избавили от ректорской упряжки!»). И при первой же представившейся возможности, в мае 1929 года, он по собственному желанию, без сожаления расстается с административной работой.

Так заканчивается в его жизни еще один период, который он сам впоследствии охарактеризует как время, когда «в строе консерватории произошли значительные сдвиги в сторону большего соответствия его вновь выдвинутым революцией вопросам жизни» (1). А коллеги Игумнова, воздавая должное его заслугам, скажут об этом еще более определенно: то было временем решительных преобразований, ожививших работу консерватории и укрепивших ее престиж во всем мире.

Глава восьмая

У ЗАВЕТНОЙ ЦЕЛИ

1930-е годы — продуктивнейшее время в жизни Игумнова. Расширяется сфера его концертно-исполнительской деятельности, получает еще больший размах его педагогическая работа. Растет его популярность, приходят и прочная слава, незыблемое признание. Не так уж много осталось в живых людей, которые помнят Игумнова тех лет, его выступления на концертах, его открытые (коллективные) уроки, его полные метких суждений беседы — словом, всевозможные проявления его художественной активности. Воскресить сохранившиеся представления о нем — задача нелегкая, но благодарная.

Освобождение от «ректорской упряжки» позволило Игумнову полностью отдаться исполнительству и педагогике. Уже первый его большой концерт в Москве — 1 марта 1930 года — стал выдающимся музыкальным событием той поры. Отличаясь прежней свободой, живостью и лишь одному Игумнову присущим особым интимным характером, он свидетельствовал о новом, более глубоком подходе пианиста к исполненным произведениям

(Игумнов играл Сонаты e-moll op. 90 и c-moll op. 111 Бетховена, Фантазию C-dur Шумана), о растущем стремлении к более тщательной отделке и, главное, о более глубоком, близком современности подходе к проблемам интерпретации. Концерт как бы подтверждал слова самого Игумнова о том, что теперь он многое играет не так, как играл раньше, и что в этом сказывается влияние времени, укрепление связей с новой аудиторией, повышено критическое отношение к своей работе. Помимо всего прочего, он имел еще огромное воспитательное значение. Это был один из лучших концертов Игумнова и, пожалуй, один из лучших концертов, которые нам вообще когда-либо приходилось слушать, — словом, концерт, который запоминается на всю жизнь.

Однако рецензия, появившаяся на страницах журнала «Пролетарский музыкант» (издававшегося Российской ассоциацией пролетарских музыкантов) за подписью «Б. С.», отнюдь не придерживалась такой точки зрения; скорее она свидетельствовала о непонимании существа искусства Игумнова и явно предвзятом, порожденном духом РАПМ однобоком суждении о старых мастерах культуры. В ней, наряду с признанием того, что «Игумнов — артист крупного масштаба, уже давно сложившийся и создавший свою пианистическую школу», отмечалось, что «стиль его исполнения можно определить как стиль аристократической культуры», что основными чертами этого стиля являются «эстетизм, утонченность, созерцательность», а также «эмоциональная сдержанность, приводящая подчас к некоторой сухости». Больше того: в рецензии указывалось, что именно «в этом плане характерно стремление пианиста к выхолощенному, несколько затуманенному звуку и к тончайшему, почти бесплотному *pianissimo*». И в добавление ко всему говорилось, что игра Игумнова, хотя и производит «сильное впечатление», «по природе своей близка социально-ограниченному кругу людей», что «она носит интимно-рафинированный характер», что «в ней нет естественно-простого выражения чувств», что «она не будит энергию, не подымает волю слушателя, а, наоборот, склоняет его к пассивному состоянию самоуглубления», и т. д., и т. п. Самое большее, на что отваживался рецензент, это уклончиво признать, что «концерт 1-го марта знаменателен тем, что обнаружил известный отход К. Н. Игумнова от своего прежнего стиля»; что «в исполнении некоторых произведений явно чувствовались новые черты, не свойственные ранее Игумнову»¹.

Надо ли говорить о том, как тяжело переживал Игумнов столь несправедливое отношение к своему искусству, как непри-

тен и чужд был ему примитивно-вульгаризаторский тон рецензента. Вспоминается его болезненно-раздраженная реакция на эту рецензию. Он, который всегда на редкость терпимо относился ко всякой критике (даже к такой, которую относил к разряду «критических глупостей»), на этот раз был в состоянии крайнего возмущения. «Всю жизнь, — сетовал он, — я стремился к простоте и естественности, всю жизнь шел навстречу людям, и вот что получил в награду» (7).

Тяжело также переживал Игумнов и другие нападки РАПМ, участвовавшие в начале 30-х годов. Особенно раздражало его нежелание рапмовцев считаться с классическими традициями, нигилистическое отношение к прошлому, огульное охаивание Чайковского и Рахманинова, а заодно с ними и их исполнителей.

Неудовлетворенное душевное состояние усугубилось болезнью, неожиданно ворвавшейся в его жизнь. Как-то, выходя из консерватории, он упал — то ли из-за головокружения, то ли из-за толчка проезжавшей по улице Герцена извозчицей пролетки. Последствия падения были настолько серьезны, что его не решились сразу доставить домой, а перенесли на квартиру П. А. Ламма, который жил тогда в правом крыле консерваторского здания. Несколько недель пролежал Игумнов у Ламма. За ним заботливо ухаживали и сам хозяин квартиры, и его сестра, и его приемная дочь О. П. Ламм.

Поправившись и отдохнув летом в Алабино (под Москвой) у своего друга доктора М. М. Мелентьева, Игумнов с осени снова окунулся в привычную работу. Однако признаки того, что здоровье его пошатнулось, давали о себе знать: порой болела голова, беспокоили суставы, возросла утомляемость. Питая глубокое отвращение к телесным недугам, Игумнов старался не обращать на эти признаки внимания. С еще большей интенсивностью занимался он с учениками, много играл сам. За сравнительно короткое время последовал ряд концертных выступлений, завершившихся своеобразным концертом-отчетом в клубе писателей, где Игумнов исполнил произведения трех наиболее близких ему европейских композиторов — Бетховена (Соната с-moll ор. 111), Шопена (два ноктюрна и несколько мазурок) и Шумана (Фантазия C-dur).

После концерта состоялось публичное обсуждение исполнения. Выступали Мате Залка (впоследствии легендарный генерал Лукач, героически погибший в Испании), Аксенов, Корчмарев, Коган и другие. Это был первый опыт подобного рода критических обсуждений. Нельзя сказать, чтобы суждения их об искусстве Игумнова были слишком разноречивы. Все сходились на

том, что «Игумнов — большой художник, большой пианист», что он «обладает редкими художественными достоинствами», что игра его «доставляет подлинное удовольствие, наслаждение». Но, разумеется, были и расхождения во мнениях по частным вопросам, и подчас весьма значительные.

Наиболее строг к Игумнову, пожалуй, был Корчмарев. Отдавая должное исполнительскому мастерству Игумнова, продуманности и возвышенности его замыслов, артистическому обаянию, уважению к слушателям, Корчмарев вместе с тем указывал на академический характер и излишнюю сдержанность его игры («местами это недостаточно эмоционально», «местами слишком строго», «Игумнов не был бы Игумновым, если бы не играл академично»), на отсутствие в его репертуаре современных произведений («современных» не в том смысле, как их называют, а современных в отношении характера и фактуры») и, наконец, на излишнюю нервозность игры («местами суетливо, смазанно»). Аксенов подчеркивал, что Игумнов «в пределах своего собственного исполнительского стиля сумел передать стиль каждого композитора», что главное у него именно в этом, и «отдельные недостатки посему несущественны», что мы вправе «говорить не о мелких личных особенностях исполнителя, а о его стиле, который уже полностью выработан».

Коган также говорил о стиле игры Игумнова как о стиле вполне «определенном», но, в противоположность другим, утверждал, что стиль этот «не окаменел», что он продолжает «развиваться, изменяться, совершенствоваться». Отмечая то, что репертуар Игумнова «чрезвычайно большой и разнообразный», Коган указал на его романтическую направленность и в этой связи признал совершенно естественным и закономерным выбор Игумновым для творческого отчета «таких авторов, которые стоят ближе всего к творческой натуре исполнителя». Рассуждая, подобно другим, о стиле позднего Бетховена, о характере Фантазии Шумана и произведений Шопена, Коган сделал в адрес Игумнова несколько критических замечаний, из которых наиболее существенным было соображение о том, что проникновенность и выразительность игры, тонкость и тщательность отделки, столь характерные для Игумнова, подчас способствуют утрате ощущения единства, целостности развития, утрате ощущения единой напряженной воли, препятствуют четкому и ясно-му построению музыкального исполнения.

Мате Залка, воздерживаясь от вопросов, касающихся «музыкальной специфики» («не считаю себя достаточно грамотным в этом отношении»), говорил о том огромном воспитательном

значении, которое имеют подобного рода творческие отчеты — «музыкальные декадники» («мы занимаемся очень многими делами, но мало занимаемся музыкой»), что музыка — одно из важнейших средств человеческого общения, что слушать ее — особенно в таком высоком художественном исполнении, как исполнение Игумнова, — наслаждение, что необходимо систематически устраивать музыкальные декадники, «чтобы музыканты и писатели стали ближе друг к другу».

Игумнов, встреченный бурными аплодисментами, начал свое отчетное выступление со следующих слов: «Я первый раз говорю о себе и о своем исполнении. И очень жаль, что раньше у нас никогда не было таких творческих отчетов, и нам не приходилось обмениваться мнениями». И дальше, словно ставя все на свое место, сказал: «Я не могу трактовать Шопена как салонного композитора и решительно протестую против такой трактовки. Ближе всего мне исполнение Шопена Нейгаузом. Что касается других интерпретаций Шопена, то я действительно от них весьма далек». «Точно также я враг формалистического исполнения Шопена, не люблю, когда увлекаются только пианистической стороной дела».

«Говорилось относительно коды первой части Сонаты Бетховена. Она мне не удалась. Получилось так, что первая часть прекратилась, а не закончилась».

«Признаю, что нервозность в моей игре порой бывает. Но она отнюдь не является следствием моей художественной индивидуальности, а объясняется самочувствием. Я себя чувствовал сегодня неуютно: в зале жарко, публика сидит очень близко, трудно было сосредоточиться».

«Тем, кто считает меня окончательно сложившимся артистом, отвечаю, что я еще не сложился до сих пор и очень рад этому. Правы те, кто полагает, что я существенно меняюсь. За последние два года, думаю, я изменился больше, чем за последние десять лет, и еще больше, чем за предыдущие двадцать лет».

«Относительно выбора сегодняшней программы, — конечно, он не был случайным. Что касается Сонаты с-moll Бетховена и Фантазии C-dur Шумана, то они, наряду с Сонатой h-moll Листа и Сонатой h-moll Шопена, принадлежат к числу моих излюбленных вещей. Это вещи, с которыми я сжился и на исполнении которых, в сущности, „проделал“ всю свою музыкальную эволюцию».

«Мой взгляд на вторую часть с-moll'ной Сонаты Бетховена не совсем совпадает с известным представлением Бюлова о ней — что это нирвана. Я не чувствую в ней мертвой статично-

сти; она, по-моему, полна какой-то скрытой внутренней динамики».

«Григорий Михайлович Коган говорил, что у меня в исполнении бывает раздерганность. Мне кажется, что это не так. Мои стремления, особенно в последнее время, совсем другие. Вторую часть Фантазии Шумана попросту очень трудно слепить в одно целое. Она вся состоит из отдельных кусков, и я как раз стремлюсь, насколько возможно, сгладить эту разорванность. Я признаю и люблю романтику, но романтику архитектурно стройную».

Резюмируя свое выступление, Игумнов с подкупающей искренностью признался:

«В своем исполнении мне прежде всего хочется избежать какой бы то ни было статичности. Поэтому я являюсь сторонником свободного ритма. Вместе с тем мне отнюдь не хочется, чтобы этот свободный ритм расчленил исполняемое произведение на массу разрозненных кусков. Я стремлюсь к цельности исполнения, продуманности и четкости в его построении. И если я не бываю нервно настроен, то мне это удастся, разумеется, не всегда» (14).

Легко представить себе, что, при таких взглядах на исполнительство и высокой требовательности к себе, каждый концерт был для Игумнова борьбой с самим собой за приближение, хотя бы на шаг, к намеченной цели, к идеалу. А в такой борьбе неизбежны срывы, промахи, неудачи. Не раз уходил он после концерта неудовлетворенным, разочарованным, подавленным. И с еще большей энергией принимался на следующий день за работу. Он стремился к органичному сочетанию всех элементов исполнения в одно целое. Он пытался придать исполнению большую значимость, весомость. Да, он играл мягко и сдержанно. Но никогда мягкое спокойствие не переходило у него в бестемпераментную скуку. Да, у него, быть может, не хватало чувственного трепета. Но зато во всем у него сквозила поразительная ясность, проявлялась тонкость вкуса. Он не хотел и не дерзал вступать в область патетического, но зато был близок к спокойной мужественности, к простоте.

Игумнову всегда было свойственно высокое понимание исполнительского искусства. В 30-е годы оно в силу необходимости оформилось в стройную систему взглядов на цели, задачи и обязанности исполнителя. Он даже опубликовал статью, которую смело озаглавил «Проблемы исполнительства». «Пусть композиторы, — писал он в этой статье, — создают великие произведения, пусть музыковеды углубленно прорабатывают историче-

ские, социологические и педагогические вопросы, — без исполнителей, стоящих на должной высоте художественных и технических требований, вызвать музыку к реальной жизни невозможно». Он не питает ни малейших иллюзий относительно истинного положения исполнителей и их явно недостаточной работы над собой. «К сожалению, в недавнее время значение исполнителя умалялось (особенно резко это делалось в провинции), и если еще поднималась речь о создании созвучного эпохе стиля исполнения, то вопросы техники исполнения отменялись как неактуальные. Между тем детонирующий певец, фальшиво играющий скрипач, стучащий и задевающий за соседние клавиши пианист, даже при их полной идеологической сознательности, никого никогда не удовлетворяют и никакую жизнь в исполнение не вдохнут»². Он без обиняков говорит о том, как вредно противопоставление идейного содержания исполнения технике, пренебрежительное отношение к технической работе, получившее в ту пору известное распространение.

«Эта недооценка значения исполнительской техники на практике приводила часто к искажению по существу верных предпосылок, которыми пытались установить нужный стиль исполнения. Так, требуемые простота и органичность замысла подменялись примитивностью, ритмическая напряженность — нарочитой грубостью, звуковая насыщенность — форсировкой, искание нового подхода — некритическим отрицанием традиции, хотя бы и основанной на изучении текста, и т. д.»³. Своей исторической заслугой и заслугой своих товарищей он считает то, что им удалось воспрепятствовать широкому распространению данных тенденций. «К счастью, это течение, направленное к умалению роли исполнителя (особенно солиста), сейчас уже почти изжито, из-за кратковременного своего господства оно не успело причинить серьезного вреда. Последние слова я особенно подчеркиваю и на основании тридцатилетнего преподавательского опыта утверждаю, что оба наши музыкальные вуза (имеются в виду Московская и Ленинградская консерватории. — Я. М.), может быть, и не вполне достаточно в количественном, но далеко не плохо в качественном отношении готовили до последнего времени исполнителей и продукции своей не снизили»⁴.

1 мая 1933 года Игумнову исполнилось шестьдесят лет. Он мог бы при желании уже подвести некоторые итоги: значительная часть жизни оставалась позади. Но он не хотел этого делать, считая, что главное у него «еще в будущем». Никакого чествования, естественно, не было, однако появилось несколько юбилейных статей. Остановимся на наиболее интересных.

Статья Б. С. Пшибышевского носила вполне официальный характер. Ее автор, как известно, сменивший Игумнова на посту ректора консерватории, был человеком сложным, по-своему любившим музыку, но не всегда в ней разбиравшимся и к тому же находившимся в плену левацких установок. Он, конечно, не упустил случая сказать, что «мастерство Игумнова отличается чертами утонченной интимности», что у него имеются «элементы самодовлеющего любования звучанием» и что «было бы неправильно, если бы наша молодежь осваивала это искусство некритически». В то же время он должен был признать, что имя Игумнова неразрывно связано с русской музыкальной культурой, что в его лице мы имеем подлинно крупного мастера — исполнителя и педагога. Наибольший интерес, пожалуй, представляла характеристика исполнительского стиля Игумнова, хотя и в ней было немало спорного:

«Игумнов как пианист — совершенно исключительное явление. Правда, он не принадлежит к роду мастеров фортепиано, которые отличаются блистательной техникой, могучим звуком, оркестровой трактовкой инструмента. Игумнов принадлежит к пианистам типа Фильда, Шопена, то есть к мастерам, которые ближе всего подошли к специфике фортепиано, не искали в нем искусственно вызываемых оркестровых эффектов, а извлекали из него то, что труднее всего извлечь из-под внешней жесткости звучания, — певучесть. Игумновский рояль поет как редко у кого из современных больших пианистов. Можно смело утверждать, что в исполнении ряда произведений, например *Largo* симинорной Сонаты Шопена, второй части последней бетховенской сонаты, некоторых частей шумановской «Крейслерианы», ляминорного трио Чайковского и т. д. и т. д. Игумнов не найдет себе равных среди советских и западноевропейских мастеров. Замечательным туше, тончайшим мастерством педализации, четкой фразировкой и изумительной агогикой (настоящим шопеновским *rubato*) он добивается той выразительности и красочности, о которой так много говорил Шопен (судя по оставшимся заметкам и воспоминаниям его учеников)».

В статье отмечалась и эволюция исполнительского стиля пианиста. «Игумнов, — писал Пшибышевский, — один из тех подлинно больших художников, в творчестве которых не могли не отразиться гигантские социальные события в нашей стране. Он сам об этом неоднократно заявлял в своих публичных выступлениях. Эти сдвиги ярче всего нашли выражение в его трактовке Шопена. В последние годы Шопен — певец личных страданий и переживаний в исполнении Игумнова все больше и

больше уступает место Шопену — певцу подлинной национальной трагедии повстанческой Польши. Фадиез-минорный полонез Шопена в трактовке Игумнова, с его строгими тембровыми красками и неумолимым, размеренным ритмом, — это глубоко потрясающая поэма, насыщенная социально-трагическим содержанием. Знаменитый траурный марш в игумновском исполнении целиком лишен той надоедливой расслабленности и чувственности, столь характерных для огромного большинства исполнителей, и вызывает эмоции не субъективных переживаний, а больше общественной скорби. К. Н. Игумнову минуло 60 лет, но его творческий путь не завершен. То обстоятельство, что он все еще ищет новых путей своего исполнительства, ведущих к нам, ярче всего говорит о его большом таланте и творческом размахе»⁵.

В статье, написанной А. Б. Гольденвейзером, содержался ряд общеизвестных биографических фактов из жизни Игумнова и предельно краткая, но достаточно точная характеристика Игумнова-пианиста («Благородная простота исполнения и прекрасное владение фортепианной звучностью — наиболее типичные свойства его исполнительского искусства».) Большой интерес представлял абзац, посвященный Игумнову-человеку. «Будучи почти ровесником Константина Николаевича, — писал Гольденвейзер, — я всю жизнь, с ученических лет, прошел рядом с ним. Из многих ценных качеств Игумнова-человека я укажу на два, особенно мне дорогих: полное отсутствие рисовки и позы — благородная простота как в искусстве, так и в жизни — и редкая способность откровенно и просто говорить о своих — неизбежных в деятельности каждого — неудачах и ошибках»⁶. Глубоко верное суждение, не требующее каких-либо комментариев!

Несколько позже появилась статья, близкая по типу к музыкально-литературному портрету. Автором ее был Г. М. Коган. В ней отчасти развивались мысли, высказанные Коганом ранее на творческом вечере-отчете Игумнова в клубе писателей, отчасти содержалась полемика с утверждениями Пшибышевского, причем не столько с теми, с которыми следовало полемизировать, сколько с представляющимися нам бесспорными. Ценность статьи — в интересных обобщениях, касающихся исполнительского облика Игумнова, — прежде всего его связей с романтическим искусством⁷. Вывод автора был весьма близок к мыслям, высказанным Игумновым о себе на творческом отчете: нет конца художественной работе, «искусство из года в год как бы обновляется», «исполнительское развитие не прекращается»⁸.

Действительно, в то время Игумнов в сфере своей концерт-

ной деятельности по-прежнему шаг за шагом продвигается вперед. В дни своего шестидесятилетия, 11 мая 1933 года, он сыграл, в сущности, впервые в Москве (и, разумеется, впервые для себя) Четвертый концерт Рахманинова — сыграл на редкость одухотворенно, свежо и поэтично. А вскоре после этого дал ряд великолепных концертов (в Москве, Ленинграде, Тбилиси и других городах), свидетельствовавших о новой, художественно окрепшей и интеллектуально значительной трактовке произведений Бетховена, Шумана, Шопена, Листа. Все чаще программы его концертов приобретают монографический характер — сошлемся, например, на программы концертов 7 декабря 1934 года (Шопен), 17 января 1935 года (Шопен), 9 апреля 1935 года (Бетховен), 10 февраля 1936 года (Шопен). Или же составлялись по принципу двух-трех монографических отделений, как, например, в концерте 13 декабря 1933 года в Ленинграде (первое отделение — Бетховен, второе — Шуман, третье — Чайковский). Впервые в эти годы Игумнов дал концерт, целиком посвященный фортепианным произведениям Чайковского.

Насколько серьезным и значительным было переосмысление сочинений этих композиторов, особенно Бетховена и Шопена, можно судить хотя бы по отзыву критика, отнюдь не отличавшегося славословием: «Шопена Игумнов играет превосходно — это известно давно. Но Шопен звучал у него обычно сугубо „камерно“, комнатно, словно на фоне мягкой мебели и диванных подушек уютного „интерьера“. Теперь Игумнов как бы вынес многое из интерьера. Отнюдь не вульгаризуя шопеновскую лирику, не превращая ее в героическую патетику, не уничтожая ее специфической поэзии, он окружил ее воздухом, суровым пейзажем несколько листовского духа (в игумновском, а не банально-бравурном понимании последнего), на контрастном фоне которого скорбная лирика Шопена приобрела резкую рельефность, почти трагическую выразительность, в плане рахманиновской трактовки этого автора»⁹. Тот же критик писал и о «значительно окрепшей и посвежевшей „переработке“ бетховенских сочат»¹⁰.

Сам Игумнов в статье «О Шопене», написанной в 1935 году к столетию композитора, с предельной ясностью сформулировал свое отношение к Шопену и те художественные задачи, которые он ставил перед собой, исполняя Шопена, иными словами, «раскрыл» те пути, по которым у него шла «переработка» произведений Шопена. По его мнению, в интерпретации Шопена «прежде всего необходимы полная ясность и определенность плана» («надо точно знать, что

хотел сказать автор»), «рельефность образов»; далее чрезвычайно существенны «правильное понимание чувства ритма», «совершенное владение туше», «фортепианная инструментовка»; Шопена следует играть просто и искренне («без какой-либо аффектации и позы»), естественно, органично и в то же время ярко.

Равно отвергая как салонную, жеманную интерпретацию Шопена, так и бездушное виртуозное исполнение, не принимая ни сухое формалистическое исполнение, ни подчеркнуто эмоциональную игру, ни утонченно-импровизационное исполнение, Игумнов откровенно признавался, что на протяжении долготнейшей работы над Шопеном его отношение к исполнению шопеновских произведений существенно менялось, что он «в той или иной мере отдавал дань ложным тенденциям», речь о которых шла выше и «от которых он едва ли до конца освободился и теперь». «Только в результате долгого опыта, путем преодоления ошибочных увлечений и путем длительных исканий я пришел к выводам относительно задач, какие должен ставить перед собой исполнитель подлинного Шопена. Думаю, что решающее влияние на их уточнение оказало на меня впечатление от слышанного мной в ранней юности Ант. Рубинштейна. Его исполнение творений Шопена (да и других авторов) было полно несравненной и убеждающей простоты и не превзойденной никем эмоциональности»¹¹.

В полном разгаре находилась в 30-е годы и педагогическая деятельность Игумнова. Его высокая музыкальная культура, огромное личное мастерство, свободные от пут догматического доктринерства методы преподавания, редкая терпимость, чуткость к запросам молодежи привлекали в его класс все новых и новых учеников. Среди них было немало одаренных, талантливых пианистов, обладавших — пусть и не в равной мере — собственной индивидуальностью. На рубеже 30-х годов у него уже учились Я. Флиер, А. Иохелес, Ю. Сухаревский, А. Готлиб (его старший брат М. Готлиб незадолго до того окончил консерваторию по классу Игумнова), Т. Логовинский, А. Егоров, Ю. Муромцев, К. Сорокин, Г. Бубликов, автор этих строк и другие. Вскоре (после смерти Ф. М. Блуменфельда) в классе появилась М. Гринберг, затем Н. Мусинян, О. Бродская, Г. Динор, И. Ильин. Среди аспирантов заметно выделялся А. Дьяков. Примерно к середине 30-х годов в классе произошла еще одна смена поколений. Стали заниматься И. Михновский, К. Аджемов, В. Горышник, В. Эпштейн, А. Мытник, Ю. Венков. Несколько позднее пришли Б. Гольдфедр, Е. Эфрон, Е. Тимакин, М. Штерн,

Б. Фридман, М. Гершман, И. Белькова, К. Малхасян, Ш. Рохлина, Е. Калининская, А. Мгеброва, Ф. Бауэр, А. Франк, А. Шиканян и другие. В аспирантуре занимались А. Бицкий, Я. Киппен, Г. Лейзерович, Ф. Портной, Э. Хаскина, А. Штейнвиль. Нередко бывали в классе композиторы, обращавшиеся к Игумнову за советом или показывавшие ему свои произведения — Ю. Бирюков, Е. Голубев, Ю. Фортунатов. Пользовались его консультациями и воспитанники других профессоров — Я. Зак (во время болезни Г. Нейгауза), П. Серебряков (специально приезжавший из Ленинграда), В. Топилин и иные вполне сложившиеся пианисты. Позднее изредка советовался с ним Э. Гилельс.

Особенно блистательным было окончание консерватории Я. Флиером. В жизни консерватории той поры это было выдающимся событием. Все, кто присутствовал в январе 1934 года в Малом зале, были покорены. Надолго запомнилось исполнение Третьего концерта Рахманинова (Игумнов аккомпанировал своему ученику) — яркое, эмоционально насыщенное, проникнутое единым живым дыханием, виртуозно совершенное. Принимая поздравления своих коллег, Игумнов был растроган до слез. Ему это было вдвойне приятно, так как Флиер не был консерваторской «знаменитостью», а развивался у него в классе планомерно и нормально, пока не достиг высот исполнительского мастерства («для многих, — говорил тогда Игумнов, — это было неожиданностью, а я всегда считал такой органичный рост залогом больших успехов») ¹².

Дальнейшие выступления Флиера показали точность, правоту прогноза Игумнова. Вскоре Флиер получил первую премию на Втором всесоюзном конкурсе пианистов. Оценивая достижения своего ученика и по праву гордясь им, Игумнов писал, что у Флиера есть все данные к тому, чтобы стать выдающимся исполнителем: «Он может властно, горячо и эмоционально насыщенно заполнить „нотную запись“ живым содержанием, соблюдая законы исполнительской перспективы и проводя через все исполнение развитие основного замысла». И добавлял, мудро предостерегая его от возможной опасности: «Свой дар он обязан беречь, очищая его от вредных влияний. Работы впереди предстоит еще немало» ¹³.

Игумнова в те годы серьезно тревожило положение, в котором оказывались молодые исполнители после окончания консерватории, и он не раз откровенно говорил об этом:

«Окончательно артист формируется уже после вуза и потому обстановка, в которой это происходит, существенно важна. Какова же она? Артисту нужно руководство, нужна критика, а ни

того ни другого он не видит. Нет профессионального исполнительского объединения, нет никаких групп по поднятию исполнительской квалификации. Нет также и критической прессы. Правда, попадаются случайные рецензии, вызванные иногда непонятными причинами, но нужных и больных вопросов профессионального характера они не затрагивают, и, может быть, это к лучшему, так как музыкальная компетентность их авторов часто очень оспорима.

Что же делать молодому исполнителю при этих условиях? Где искать мерило своего музыкального роста? Остается оценивать качество своего исполнительства исключительно по выпадающему на его долю успеху. Много хлопают — значит, хорошо, мало — плохо, — и вот тут начинается скользкая тропа, идя по которой, натуры малоустойчивые быстро утрачивают лучшие вузовские навыки.

Наши концертные организации, сами того не ведая, способствуют этому явлению. Художественного руководства в них нет, и в конце концов хозяевами положения, особенно при провинциальных поездках, являются администраторы — немусыканты, вносящие свои прежние привычки частных предпринимателей в большое государственное дело. На зеленую молодежь (да и не только на нее!) эта атмосфера действует отрицательно. Погоня за успехом — вот что начинает наполнять жизнь артиста. Искусный администратор подливает масла в огонь. Ведь лестно иметь афишу с фотографией и не всегда проверенными выдержками из критических отзывов, лестно получить там же рядом с фамилией какой-либо эпитет, пока еще не заслуженный или даже слегка фальсифицированный. Мало-помалу молодой исполнитель усваивает всю эстрадную премудрость, законы которой из наблюдения над психологией „публики” выведены администратором... Некоторые из молодых артистов как-то противостоят этим соблазнам успеха и муссированной известности, но нередко приходится видеть потускнение того или иного дарования, приобретение дурных замашек то в сторону салонной чувствительности, то в сторону пустого виртуозничания. Иногда мы наблюдаем даже полную деградацию, хотя и скрашенную ложным блеском, приобретенным сомнительным путем известности»¹⁴.

Считая необходимым не только обратить внимание общественности на затруднительное положение молодежи, но и активно содействовать коренному его изменению, Игумнов вносит несколько конструктивных предложений, кстати, не потерявших своего значения и по сей день: 1) организовать профессиональное объединение исполнителей, 2) создать квалифицированную

музыкальную критику, которая уделяла бы достаточное место обсуждению художественных и профессионально-технических сторон исполнения, 3) создать в филармонии руководство музыкальными кадрами, 4) преодолеть пережитки частного музыкального предпринимательства, 5) учредить при вузах для особо одаренной молодежи академический класс (по некоторым специальностям), задачей которого явилось бы художественное совершенствование и накопление репертуара¹⁵.

Не удивительно, что Игумнов горячо поддерживал организацию *Meisterschule* при консерватории: он видел в этом практическое осуществление одного из своих предложений. Именно в *Meisterschule* окрепло и отшлифовалось мастерство Я. Флиера, М. Гринберг, А. Иохелеса, И. Михновского и других его талантливых учеников. Приветствовал он также введение в программы фортепианного отдела обязательного изучения различных стилей, расширение репертуарных списков за счет современной музыки, организацию внутриконсерваторских прослушиваний для выявления лучшего исполнения того или другого произведения с последующим обсуждением результатов прослушивания.

Разумеется, не проходили мимо внимания Игумнова и теневые стороны работы консерватории. Он далеко не всегда соглашался с теми экспериментами, которые нет-нет да проводились время от времени в ее жизни. Особенно настораживали и беспокоили его появившиеся в начале 30-х годов тенденции к умалению роли и значения педагога в учебной работе, пренебрежение к сложившимся годами индивидуальным формам обучения, неоправданное излишнее вмешательство студентов в учебные дела. Ему казалось совершенно недопустимым, чтобы студенты бесцеремонно вмешивались в оценку экзаменационных работ. «Подумать только, — говорил он, — они вносят предложения одно нелепее другого, и им никто не возражает» (7). Вот почему он всеми силами стремился положить конец ненормальным условиям работы, сложившимся в консерватории в начале 30-х годов: забота о воспитании высококвалифицированных музыкантов-исполнителей была его кровным делом.

В 1935 году Игумнов возглавил одну из четырех кафедр фортепианного факультета. В ее состав вошли: Л. Н. Оборин, Л. Г. Лукомский, Я. В. Флиер, Б. М. Берлин, М. Я. Сивер, Я. И. Мильштейн. Работа ее — как художественно-исполнительская, так и научно-методическая — быстро получила широкое признание. Особенно заслуживает быть отмеченным цикл исторических концертов из произведений русских композиторов, проведенный силами студентов и аспирантов кафедры в 1937/38

учебном году. Его значение в жизни консерватории трудно переоценить¹⁶. Имели место и выездные концерты студентов и аспирантов, в частности — концерты класса Игумнова в Ленинграде.

Ни годы, ни расширение круга обязанностей в связи с организацией кафедры никак не влияли на отношение Игумнова к ученикам. Его забота о них по-прежнему находит отражение во многих письмах и беседах. Одному из своих учеников он советует более рационально использовать время для домашней работы, другому рекомендует не питаться «в заведомо плохой столовой», третьего трогательно утешает в постигшем его горе. И ученики, чувствуя эту постоянную, повседневную заботу своего профессора, отвечают ему тем же. Они стараются сделать для него все, что в их силах. Они относятся к нему не только с глубочайшим уважением, но и с удивительной сердечностью. За глаза его ласково называют «Костя», «наш Костя», «болеют» за него, вместе с ним переживают его удачи и неудачи (а их порой бывает немало) в концертах. Словом, они живут с ним одной жизнью — не формально, а по существу.

1930-е годы были богаты интересными концертами. Исполнялось много новинок советской музыки, которые неизменно привлекали внимание Игумнова. Он не пропускал ни одной премьеры симфоний Мясковского (причем некоторые из них ходил слушать не только в концертах, но и на репетициях), неоднократно слушал Пятую симфонию Шостаковича, постоянно бывал на концертах, где исполнялись фортепианные произведения советских композиторов. Внимание его особенно привлекли прелюдии Шостаковича, отдельные пьесы Хачатуряна, Сюита из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева. С восторгом принял он сказку Прокофьева «Петя и Волк», считал, что это одно из лучших произведений для детей, которые он когда-либо слышал. Из концертировавших в Москве советских пианистов он больше всех любил слушать Софроницкого: превыше всего ставил он в игре пианиста поэзию и вдохновение.

Среди иностранных гастролеров он заметно выделял А. Корто, Артура Рубинштейна, О. Клемперера, Э. Клейбера, М. Андерсона, Е. Бандровску-Турску. Но относился к ним достаточно строго, как взыскательный художник, и строже всего — к пианистам. Он всегда судил по-своему, не считаясь с установившимися мнениями: в оценке художественных явлений он был свободен от какой-либо предвзятости — неизменная жажда новых впечатлений сочеталась у него с внутренней независимостью.

Показательна в этом отношении его рецензия на московские концерты Корто — она может служить образцом объективного,

точного и обоснованного суждения об искусстве французского пианиста: «Альфред Корто — один из крупнейших мастеров мировой эстрады, глава пианистов Франции, исполнитель, педагог и методист, впервые в советское время выступил в Москве. И вполне понятен тот интерес, который вызвали его концерты. Своеобразный художник, прежде всего ищущий интересного замысла, музыкант большой культуры, Альфред Корто имеет свой художественный облик и идет своим путем.

Он — артист, равно чуждый как стихийному порыву, так и внешнему виртуозному блеску. Он несколько рационалистичен, у него эмоциональное начало находится в подчинении у разума. Искусство его изысканно, иногда непросто. Звуковая палитра его не очень обширна, но привлекательна, его не тянет к эффектам фортепианной инструментовки, его интересует кантилена и прозрачные краски, он не стремится к насыщенным звучаниям и наилучшие стороны своего таланта проявляет в области лирики. Ритмика его очень свободна, его очень своеобразное *rubato* иногда нарушает общую линию формы и делает трудно уловимой логическую связь между отдельными фразами. Альфред Корто нашел свой собственный язык и на этом языке пересказывает знакомые произведения великих мастеров прошлого. Музыкальные мысли последних в его переводе часто приобретают новый интерес и значение, но иногда они оказываются непереводаемыми, и тогда у слушателя возникает сомнение не в искренности исполнителя, а во внутренней художественной правде интерпретации. Это своеобразие, эта пытливость, свойственные Корто, будят исполнительскую мысль и не дают ей успокоиться на общепризнанной традиционности. Однако подражать Корто нельзя. Принимая его безоговорочно, легко впасть в «изобретательство». Большая часть программы трех его концертов была исполнена с тонкостью первоклассного художника, но некоторые моменты в его игре несомненно дискуссионны. Приезд Корто — большое событие, и в памяти слышавших его сохранится образ мыслящего и тонкого художника, пренебрегающего внешней виртуозностью, лишенного напускной эмоциональности и имеющего свое собственное художественное я»¹⁷.

Столь же проницательна была его оценка Артура Рубинштейна. Воздавая должное блистательному таланту пианиста, его живости, многогранности, захватывающей эмоциональности, он вместе с тем находил в его игре известную долю прямолинейности, а порой и грубоватости. Но это не мешало ему восторгаться его исполнением Шопена и Листа и ставить его в пример своим ученикам.

Необычайно сильное впечатление произвела на него Мариан Андерсон, особенно в Шуберте («Ave Maria», «Девушка и смерть») и в негритянских песнях. Он долго не мог забыть ее пения. Также высоко ценил он искусство Евы Бандровской-Турской, бывал на всех ее концертах, а один раз даже отменил занятия в классе, чтобы пойти послушать ее в «Лоэнгрине». В оперу он вообще ходил редко. Можно насчитать лишь несколько спектаклей, которые он посетил в те годы: «Ивана Сусянина», возобновленного в Большом театре с новым либретто С. Городецкого, «Даиси» в исполнении приехавшего на Декаду грузинского искусства Тбилисского оперного театра, «Пиковую даму» в постановке Мейерхольда (эта постановка ему решительно не понравилась, и он критиковал ее за несоответствие сценического действия музыке Чайковского).

В драматических театрах он бывал тоже сравнительно немного. Отмечал игру Коонен, особенно в «Федре». С интересом смотрел «Даму с камелиями» у Мейерхольда. Посещал некоторые спектакли Малого и Художественного театров.

К впечатлениям от театральных постановок примешивались более спокойные, но не менее значительные впечатления от прочитанных книг. Ему стали еще дороже произведения Диккенса и Лескова. Все выше ценил он Бунина. Иное он читал впервые, иное открывал для себя заново. Он постоянно возвращался к «Фаусту» Гёте, не раз восторженно говорил об этом произведении с учениками. «Разговоры Гёте с Эккерманом» одно время были его настольной книгой. С интересом перечитывал он Э. Т. А. Гофмана, особенно «Серапионовых братьев» и «Записки Кота Мура». Он увлекся достоинствами и других, более новых писателей: прочел Т. Манна, М. Пруста, А. Жид. Из советских писателей заметно отличал М. Пришвина, которого особенно любил за его неизменную любовь к природе («Колобок», «Родники Берендея», «Кашеева цепь» и другие). Но, быть может, сильнее всего влекло его к Востоку. Он наслаждался Саади, в частности его «Бустаном», любил читать стихи армянских ашугов.

Продолжалось и творческое общение Игумнова с художниками. Особенно окрепли его дружеские связи с Нестеровым. Последний был большим любителем музыки, в молодости дружил с Шаляпиным и Собиновым, позднее с Обуховой и Держинской. Из инструменталистов заметно отличал Игумнова, — не потому ли, что Игумнов игрой своей напоминал ему великих певцов? Жили они в 30-е годы на одной улице (Сивцев-Вражек), почти напротив и, естественно, будучи хорошо знакомыми, порой бы-

вали друг у друга. Обоим было свойственно искать в искусстве сокровенное, жизненно ценное, благородное, и самую трудную работу превращать в живое дело. Игумнов издавна любил живопись Нестерова. Вспоминается, как весной 1935 года автору этой книги вместе с Игумновым довелось быть на выставке работ Нестерова в Музее изобразительных искусств. Долго ходил Игумнов по выставке, восторгаясь портретами Нестерова, и с особым, теплым чувством сказал: «Как это живо, свежо, оригинально». Сохранилось несколько писем Нестерова к Игумнову, свидетельствующих о творческих контактах двух больших художников:

«Дорогой Константин Николаевич! — пишет Нестеров 3 июня 1936 года. — Поздравляю Вас с днем Вашего Ангела, шлю сердечные пожелания здоровья и благополучия. Если Вы будете свободны, если у Вас будет время и охота, не будете ли Вы у меня 5-го июня (день моих именин), и, быть может, тогда Вы осуществите свое намерение? (Бетховен). Искренне Ваш Мих. Нестеров» (19).

Двумя годами позже — 16 июня 1938 года — Нестеров пишет: «Дорогой Константин Николаевич! Если у Вас сегодняшний вечер свободен, не зайдете ли к нам (от 9 до 11^{1/2} ч.). Хотел бы показать Вам новый портрет, только что оконченный мной. Быть может, встретите кого-нибудь из общих знакомых. Уважающий Вас Мих. Нестеров» (19).

Летние месяцы Игумнов проводил то под Москвой, то на юге. Под Москвой жил в Алабино, Апрелевке, Манихино, кратковременно бывал и в других местах. Врачи уже не всегда разрешали ему ездить на юг. Но он по-прежнему всеми силами стремился к морю или в горы. И как только ему удавалось — осуществлял свое намерение. Побывал он в те годы в Красной Поляне, Теберде (на Домбае), Нальчике (Адыл-Су), в горах Грузии и Армении. Его манили горные вершины, он мечтал о крутых перевалах, «откуда открываются редкие по красоте виды». Даже скверное самочувствие (а оно порой бывало) не останавливало его от горных экскурсий: они словно обновляли его, доставляя ему «ни с чем не сравнимую радость». В его письмах нередко встречаются фразы: «сердце ведет себя хорошо», «хожу легче, чем раньше», «местность отличная» и т. д.

Ранней осенью 1934 года он специально совершил поездку на озеро Севан в Армении. Она надолго осталась в его памяти, как и неожиданная встреча на улицах Еревана с Мартиросом Сарьяном, хорошо знакомым ему еще по дореволюционной Москве. Результатом этой встречи явился оригинальный портрет,

написанный художником в исключительно короткий срок. Сам Сарьян рассказывает об этом так: «В сентябре 1934 года я неожиданно встретил К. Н. Игумнова на одной из ереванских улиц. Оказалось, что он специально приехал из Москвы, чтобы полюбоваться красотой Севана, и только что вернулся из поездки к высокогорному озеру. Узнав, что он думает остаться в Ереване еще на несколько дней, я предложил написать его портрет и сразу получил согласие. Тут же мы отправились ко мне в мастерскую... Портрет был закончен в один сеанс; по моему, мне удалось передать не только внешнее сходство, но и характер Игумнова как человека и музыканта. Константин Николаевич остался доволен портретом, но возражал против того, что я изобразил его с несколько взъерошенными волосами. Он считал, что это „не в его стиле“, а мне, напротив, казалось, что волосы, растрепавшиеся за время поездки на Севан, придают его облику известную динамичность. Я сказал, что потом „причешу“ портрет, но, каюсь, оставил его в первоначальном виде»¹⁸.

Каждый раз, возвращаясь из своих летних странствий, Игумнов с обновленными силами садился за рояль и принимался за работу. Его концертные обязательства с годами все более расширялись и требовали от него, уже переступившего рубеж шестидесятилетия, все большего и большего напряжения сил. Достаточно сказать, что на протяжении четырех лет (1936—1939) он провел серию великолепных монографических концертов (Бетховен, Шопен, Лист, Чайковский), большая часть которых состоялась уже не в Малом зале консерватории (как это обычно прежде бывало), а в Большом зале консерватории и в Колонном зале Дома союзов. В эти же годы он впервые (10 апреля 1939 года) исполнил в СССР Рапсодию на тему Паганини Рахманинова (дирижер — Элиасберг) и дал 1 декабря 1939 года в Колонном зале Дома союзов — во время очередной декады советской музыки — концерт с программой из сочинений Мясковского (цикл пьес «Воспоминания»), Шапорина (Andante из Первой сонаты), Ан. Александрова (Третья соната) и Половинкина (Шесть постлюдий, впервые исполненных по рукописи). Внимание слушателей привлек также его концерт в Большом зале консерватории 7 мая 1939 года. В концерте этом принимали участие Д. Ойстрах и С. Кнушевицкий, исполнившие вместе с Игумновым — во втором отделении — Трио a-moll Чайковского; в первом отделении Игумнов играл сочинения Танеева (Прелюдия F-dur), Метнера («Соната-воспоминание» a-moll op. 38) и Скрябина (Экспромт Fis-dur op. 12, три мазурки из op. 25, Поэма Fis-dur op. 32, четыре этюда из op. 8 и op. 42, Соната-

фантазия ор. 19). Нередко выступал Игумнов и в ансамблях с певцами. Надолго запомнились его камерные концерты с К. Дорлиак и И. Козловским¹⁹. Исполненный с последним цикл «Любовь поэта» Шумана был впоследствии записан на пластинку; он дает ясное представление о своеобразном, тонком, на редкость чутком и обаятельном мастерстве Игумнова-ансамблиста.

По-прежнему Игумнов часто исполнял в концертах «Крейслериану» Шумана, Сонату h-moll Листа, Сонату h-moll Шопена и поздние сонаты Бетховена, стремясь кое в чем снова «переосмыслить» излюбленные им произведения. И его настойчивые попытки в этом направлении порой приводили к поистине великолепным результатам. Особенно это относится к «Крейслериане» Шумана и Сонате h-moll Шопена.

Но, быть может, наибольшей исполнительской заслугой Игумнова являлось то, что ему удалось к концу 30-х годов возродить на концертной эстраде фортепианные сочинения Чайковского. Именно с этого времени они все чаще начинают появляться в концертных программах Игумнова, а с его «легкой руки» — и в программах других пианистов.

Принято считать, что Чайковский всегда был в центре внимания Игумнова-исполнителя. Что касается крупных сочинений Чайковского, преимущественно оркестровых и камерных (например, Концерта b-moll, Трио a-moll), то это действительно было так. В отношении же сольных фортепианных сочинений Чайковского, быть может, за исключением Сонаты G-dur, это не совсем верно. Сам Игумнов признавался, что он стал часто играть сольные фортепианные сочинения Чайковского лишь со второй половины 30-х годов и сетовал на косность установившихся взглядов на фортепианное творчество Чайковского. «Судьба Чайковского — фортепианного композитора, — писал он в статье «О фортепианных сочинениях Чайковского», — совсем не похожа на судьбу Чайковского — автора симфоний, опер, балетов, камерных и вокальных сочинений. В то время как все остальные виды его творчества получают все большее и большее распространение и встречают живой отклик у театральной и концертной аудитории, — фортепианные произведения Чайковского, кроме Первого (b-moll'ного) концерта да еще трех-четырех пьес, издавна приобретших популярность в домашнем музицировании, не находят себе места ни на концертной эстраде, ни в педагогической практике. Только в последние годы замечен некоторый перелом, и надо надеяться, что столетие со дня рождения Чайковского заставит пианистов пересмотреть свое отношение к его фортепианному наследию»²⁰. Причину этого

Игумнов отчасти усматривал в «некоторой косности взглядов пианистов», установивших «определенный стандарт» в оценке фортепианных произведений Чайковского, «фортепианности» и «нефортепианности» их фактуры («она лишена изящества, подчас угловата, лишена виртуозного элемента»), отчасти — причем в значительно большей степени — в той судьбе, которая постигла фортепианные сочинения Чайковского. «Вскоре после смерти Петра Ильича, — писал Игумнов, — в общественной жизни стали все больше сказываться настроения, вызвавшие в начале XX века расцвет символизма. Молодые музыканты, складывавшиеся в этой атмосфере, невольно начинали чувствовать себя отчужденными от Чайковского — с его простотой, реализмом, с его ясным мышлением. Внешняя форма его фортепианных пьес не вызывала у них специфически-пианистического «аппетита», а сущность этих пьес стала ускользать от их внимания. В те годы восходила звезда Скрябина, говорившего более изысканным языком и вносившего в свое творчество, наряду с мечтательностью, приподнятый, не без позы, пафос, а позже эротизм, туманную символику. Это было яркое, но диаметрально противоположное Чайковскому — и по содержанию, и по форме изложения — явление, увлекшее за собой большинство пианистов и породившее своего рода фанатизм. Высшая точка этого увлечения приходится на 1912—1917 годы.

После Октябрьской революции символические течения гаснут, в музыкальном творчестве исчезает аффектация и возрождается чувство реальной действительности. Почва для „возвращения” к Чайковскому расчищается, и этому в высокой мере способствует живое признание его творчества широкой, массовой аудиторией. С тех пор интерес к Чайковскому вообще возрастает, а в последние годы и фортепианное его творчество расценивается иначе, чем 35 лет назад»²¹.

Трудно переоценить всю значимость совершенного Игумновым поворота в концертной практике. Он не только пробудил интерес к фортепианным сочинениям Чайковского у широких кругов слушателей, но и сумел, как справедливо отмечала критика, «со всей решимостью и убежденностью большого музыканта и исполнителя» разбить тот «заговор молчания» пианистов вокруг фортепианного творчества Чайковского, который сложился на протяжении многих лет.

«Посвятив ряд *Clavirabend*'ов целиком произведениям Чайковского, — писал один из критиков, — К. Н. Игумнов доказал, насколько значительна, ценна и самобытна эта часть наследия великого композитора. С мастерством подлинного художника-

интерпретатора он убедительно и ярко раскрыл перед слушателями глубокое проникновение композитора в сущность фортепианного стиля, блеск и разнообразие фактуры, замечательную идейно-эмоциональную содержательность. И тот напряженный интерес, с которым аудитория следила за вдохновенной интерпретацией бессмертных произведений Чайковского, показал, что эти концерты нельзя расценивать иначе, как крупное музыкальное событие»²².

Другой критик отмечал в исполнении Игумнова «свойственное подлинно большому художнику чувство меры, исключительное благородство и тонкость нюансировки (в особенности в пределах игры *piano*), мастерство педализации, а главное — глубокое и искреннее перевоплощение в поэтические образы исполняемой музыки», что и «позволило Игумнову подняться в интерпретации Чайковского до исключительных высот исполнительского мастерства»²³. Писали также, что «глубокое художественное чутье и безупречный вкус» помогли Игумнову избежать «трафаретности и шаблонности», что «чувство формы не покидает пианиста даже в моменты предельной импровизационности исполнения», что «теплота и интимность никогда у него не переходят в сентиментальность», и т. д.

Игумнов сумел уловить ту особенную простоту и правдивость, которая свойственна великому русскому искусству, — «правдивость Толстого, Чехова, Серова, Горького», — ту самую правдивость, которая «живет и дышит в музыке Чайковского» и «должна быть душой его исполнения». Об этом хорошо сказал один из самых чутких музыкантов — современников Игумнова — Г. Нейгауз: «Несмотря на крайнюю доступность музыки Чайковского, исполнение ее требует соединения стольких разнообразных черт у толкователя, что никак нельзя назвать его легким. Кроме глубочайшей эмоциональности, сколько тут нужно легкости, грациозности, силы и мягкости звучания, сколько хорошего вкуса и чувства меры. Наши лучшие певцы создали неувядаемую традицию исполнения Чайковского... Из пианистов — Игумнов знает тайну исполнения Чайковского, как никто. Иные пианисты проявляют большую виртуозность и браваду (вспомним хотя бы блестящее исполнение Артуром Рубинштейном Концерта b-moll), но никто не дает такой звуковой картины, той простой и задушевной интонации, полной невыразимого очарования, как Игумнов»²⁴.

Разумеется, все это не могло произойти сразу, а явилось следствием многолетней артистической деятельности Игумнова, его неизменной любви к русской музыке. Годами воспитывал он

в себе культуру исполнения произведений русских композиторов и действительно достиг на этом пути замечательных результатов: «традиции забвения» русских классиков был положен конец.

Глава девятая

НА СКЛОНЕ ЛЕТ

Начало 40-х годов оказалось исключительно плодотворным для Игумнова. Уже 4 января 1940 года он играл в Ленинграде Рапсодию на тему Паганини Рахманинова в сопровождении оркестра под управлением Элиасберга (первое исполнение в Ленинграде), а в конце января уехал в длительную гастрольную поездку по южным городам. Выступал в Тбилиси, Баку, Ростове-на-Дону — и повсюду с огромным успехом. На эстраде чувствовал себя много лучше, чем раньше, легко находил контакт с аудиторией. «В первый раз, — писал он Гольденвейзеру из Тбилиси, — я в своей жизни за две недели сыграл пять концертов и убедился, как быстро исчезает чрезмерное волнение при частых выступлениях»¹. Об успехах Игумнова в южных городах, в частности в Баку, сообщал Гольденвейзеру и Гедике, концертировавший там в ту пору: «В Баку я играл почти одновременно с дядей Костей, и фамилии нас обоих красовались на улицах Баку. Мы не ударили в грязь лицом и поддерживали честь Московской государственной консерватории. Играли мы с большим успехом, и фамилии наши, очевидно в воздание наших заслуг, подвергались значительному удлинению и, я бы сказал, некоторой амелиорации. Выглядели они следующим образом: дяди Костина — Игумновуи, и моя — Гедикенин. Это, по-моему, неплохо»². В дни концертов Игумнов получил приятное известие из Москвы. Ему, вместе с несколькими другими старейшими профессорами Московской консерватории, была присуждена *honoris causa* ученая степень доктора искусствоведения. «Поздравляю с докторским званием, — писал Игумнов в том же письме Гольденвейзеру, — и жалею, что ты все время мерзнешь в Москве. Правда, погода в этом году и в Тбилиси не очень важ-

ная, но все-таки не морозная»³. Это поздравление он в равной мере мог бы отнести и к самому себе: степень доктора была присуждена им одновременно.

1 марта 1940 года в Большом зале Московской консерватории состоялся юбилейный концерт Игумнова и его чествование в связи с сорокапятилетием артистической и сорокалетием педагогической деятельности. В первом отделении концерта Игумнов играл Рапсодию на тему Паганини Рахманинова, во втором отделении выступали его ученики — Оборин, Флиер, Михновский и Иохелес (Гринберг не смогла принять участия в концерте из-за гастрольной поездки). Концерт начался, как и все другие концерты того времени, в девять часов вечера и затянулся вместе с чествованием далеко за полночь. В прессе ко дню юбилея появились статьи учеников Игумнова — Оборина («Советское искусство»), Флиера («Известия»), Мильштейна («Советская музыка») ⁴. Игумнов получил множество поздравительных телеграмм и писем. Среди них были приветствия от старых друзей, коллег, учеников, знакомых и, наконец, просто посторонних лиц. Все они свидетельствовали о глубоком уважении и подлинной любви, которые вызывал к себе Игумнов, и раскрывали, каждое по своему, его связи с различными людьми — в прошлом и настоящем. Вот некоторые из них:

«Из горячего Парагвая шлю сердечный привет. Поздравляю большого художника, глубокоуважаемого Константина Николаевича. Старейшая ученица Наташа Секерина» (19).

«В Вас, непрерывно и так плодотворно работающем на пользу искусства, мы видим носителя лучших традиций Московской консерватории, идущих от Николая Григорьевича Рубинштейна и Чайковского и переданных Вам учителем Вашим Сергеем Ивановичем Танеевым» (Вас. Яковлев, 19).

«Многоуважаемый Константин Николаевич, вчера случайно прочла в „Советском искусстве“ статью Оборина о Вашем юбилее, и поползли в памяти воспоминания о Вашем отзывчивом отношении к нашим начинаниям — устройству вечеров в память Льва Николаевича и проч. Воспоминания также сейчас особенно дороги — сейчас, когда так недавно ушел из жизни Иван Иванович (Горбунов-Посадов. — Я. М.), с которым вместе мы прожили и проработали более 40 лет. Спасибо Вам за эту отзывчивость, помощь и за то наслаждение, которое доставляла столько раз Ваша замечательно тонкая, чуткая игра. Желаю долгие годы жить и работать. Е. Горбунова-Посадова» (19).

«Дорогой Константин Николаевич. Сердечно поздравляю Вас с Вашим юбилеем — 45-летием музыкальной деятельности. Та-

кое же число насчитывают дружеские отношения с Вами мои и нашей семьи, о чем я всегда вспоминаю с особым удовольствием. Преданный Вам Сергей Толстой» (19).

«Сколько радости выносил я, наблюдая расцвет Вашего исполнительского дарования; сколько сильнейших впечатлений вынес я из Вашего класса; сколько хороших, глубоких переживаний давало мне общение с Вами, как мягким и благородным человеком!» (Гр. Прокофьев, 19).

«Дорогой Константин Николаевич! В конце 90-х годов в одном из концертов Саратовского отделения РМО выступил приезжий пианист — молодой, высокий, с длинным лицом и выпуклым лбом. В числе прочих пьес им были исполнены несколько прелюдий Рахманинова. Они ошеломили и увлекли не только меня — тогда ученика Музыкального училища, — но всю аудиторию. Они потрясли, нам казалось, привычные рамки музыкального мышления, открыли новые горизонты пианизма. Этим концертантом были Вы. Для меня и местной музыкальной молодежи это выступление Ваше явилось сдвигом в наших музыкальных устремлениях и исканиях. О Вашей музыкальной деятельности сказано и будет сказано много значительного и большого. Позвольте мне сегодня с благодарностью и симпатией вспомнить об этом давнем случае Вашей артистической юности. Ваш Ан. Дроздов» (19).

«Дорогой Константин Николаевич! Прежде всего хочу поздравить Вас, пожелать Вам еще долгой и такой же прекрасной деятельности, как и до сих пор, и особо поблагодарить Вас, пользуясь этой юбилейной датой, и за то, что Вы дали лично мне. Константин Николаевич, моя и Ваша исполнительские натуры слишком различны, и я всегда чувствовала, что это не раз давало Вам повод думать о тщетности Ваших педагогических усилий в отношении меня. Несмотря на свою относительную молодость и незрелость по сравнению с Вами — я осмеливаюсь думать иначе. Благородная и сдержанная простота Вашего искусства, отсутствие всякой аффектации, чистота отношения к искусству, крепкое пианистическое мастерство — все это передано Вами мне с подлинным педагогическим тактом, без насилия, без навязчивости. Оно существует, продолжает развиваться и давать свои результаты и теперь, когда я уже стала работать вполне самостоятельно. Только форма, в которой проявляются все эти черты, — иная, моя форма, соответствующая моим возможностям и моему характеру. Благодарю Вас и обещаю Вам сохранить чистыми от всяких побочных целей эти черты настоящего искусства, а также передать их тем, кто, быть может,

будет учиться у меня... Крепко Вас обнимаю, желаю всего наилучшего. Муся Гринберг» (19).

Но, быть может, самую большую радость доставило Игумнову письмо его брата — Сергея Николаевича Игумнова, который был свидетелем его первых детских выступлений и с которым у него было много общего во взглядах на жизнь и на искусство.

«Милый Костя! Получил сведения о праздновании твоего юбилея... Вообще я не очень-то благоволю к юбилеям: почти всегда они подернуты, а то и совсем проникнуты формальным отношением, этикетным, раздутым славословием, часто имеющим в виду не столько юбиляра, сколько постороннюю ему цель, агитацию через него, и очень редко бывают изящны. Из больших, широких юбилеев я знаю, кажется, только один захватывающий, увлекавший... да очень немного маленьких, в тесной дружеской среде, теплых, искренних. Твой юбилей принадлежит, очевидно, к таким исключительным — теплым и в то же время широким, всеобщим. Я не знаю текста приветствий тебе, но по всему видно, что среди них много было искренних слов, выражений самых теплых чувств. А при таких условиях оглядка на пройденный путь на юбилейном привале, да еще такой длинный и многодеятельный, да еще постоянно освещавшийся своеобразным светом определенной, цельной личности, имеет большое значение как в общественном отношении, для других, так и для самого юбиляра. Такая оглядка показывает итоги прожитой жизни, ее достижения, которые за повседневными хлопотами и мелочами часто недооцениваются, теплые отношения, вызванные со стороны других, благодарные воспоминания. И все это не может не давать удовлетворения и ободрения. Очень рады мы с Олей проявлению к тебе такого теплого отношения и горячо целуем и обнимаем тебя» (19).

К сожалению, та «оглядка на пройденный путь», о которой писал брат Игумнова, была совсем кратковременной. Уже через два дня после юбилейного торжества Игумнов с полной отдачей занимался в классе с учениками, 7 марта выступал в смешанном концерте. 12 марта в Малом зале консерватории он давал концерт из произведений Бетховена — пятый в цикле семи концертов, посвященных Бетховену. Исполнялись сонаты *f-moll* op. 2 № 1, *E-dur* op. 14 № 1, *cis-moll* op. 27 № 2, *E-dur* op. 109, *c-moll* op. 111, на *bis* — первая и третья части Сонаты *d-moll* op. 31 № 2. 20 марта этот концерт был повторен в клубе Московского университета. 5 апреля он играл в Большом зале консерватории Концертную фантазию *G-dur* Чайковского в сопровождении оркестра под управлением Лео Гинзбурга (в этом же концерте

Ойстрах исполнял Концерт D-dur Чайковского для скрипки с оркестром). 10 апреля Игумнов выступал в Воронеже с программой из произведений Чайковского (Романс op. 5, Вальс op. 40, «Вечерние грезы», Юмореска, Ноктюрн, Соната G-dur, «Времена года»), 10 мая — в Большом зале Московской консерватории — участвовал в юбилейном концерте по случаю столетия со дня рождения Чайковского (исполнялась первая часть Трио — совместно с Д. Ойстрахом и С. Кнушевицким), 11 мая играл в заключительном концерте цикла из десяти симфонических концертов, посвященных творчеству Чайковского (Концертная фантазия в сопровождении оркестра под управлением Мелик-Пашаева).

Его энергии как будто нет предела. В начале июня мы видим его в Ленинграде, где он принимает государственные экзамены в консерватории, затем он, возвратясь в Москву, дни и ночи занимается со своими студентами, готовя их к экзаменам; в конце июня он снова в Ленинграде на дополнительных государственных экзаменах. Летом, после кратковременного отдыха (поездка на пароходе из Москвы в Уфу и обратно), он приступает к работе над задуманной книгой о своем творческом пути и готовит несколько концертных программ. Осенью и ранней зимой он дает ряд интереснейших монографических концертов, в том числе великолепный концерт 15 октября в Большом зале консерватории из произведений Листа (Полонез c-moll, «На Валленштадтском озере», «Пастораль», «Au bord d'une source», Экспромт Fis-dur, «Во сне», Соната h-moll, «Bénédiction de Dieu dans la solitude», «Погребальное шествие», Колыбельная, «Три забытых вальса», Этюд f-moll, «Пейзаж», «Шум леса»), 31 октября — в Малом зале консерватории — концерт из произведений Шопена (Полонез cis-moll, Ноктюрн H-dur, Мазурка h-moll, Баллада As-dur, Соната h-moll), 13 декабря — в Большом зале консерватории — концерт из произведений Бетховена (Соната D-dur op. 10 № 3, Соната c-moll op. 111, Соната f-moll op. 57).

1941 год он начинает с такого же артистического подъема. Он снова играет сонаты Бетховена (в двух концертах), произведения Шопена, Листа и, наконец, 20 мая дает впервые в жизни монографический концерт из произведений Шуберта (Четыре экспромта op. 90, Четыре экспромта op. 142, Andantino с вариациями в обработке Таузига и Песни в обработке Листа). «Ведь было время, — признался он после концерта, — когда об этом нельзя было и подумать; а теперь как хорошо слушают такую программу». Одновременно он записывает на тонфильм «Крейслериану» Шумана и подготавливает к записи несколько сонат

Бетховена. Но последнему уже, увы, не суждено было состояться.

22 июня фашистская Германия вероломно напала на Советский Союз. Началась неслыханная по своей жестокости война. Жизнь Игумнова, как и других советских людей, резко изменилась. Еще накануне вечером он слушал вместе с автором этих строк — в Доме ученых, где тогда находилась одна из студий звукозаписи, — свою запись «Крейслерианы», отбирал варианты, планировал дальнейшие записи. 22 июня он об этом уже не может и думать. Ученики застают его сидящим на ступеньках застекленной террасы, выходящей во двор его дома, в тяжелом раздумье: что ждет его Родину впереди? Какие испытания выпадут на ее долю? Как сложится его жизнь и жизнь близких ему людей? Ведь ему уже немало лет... В первые же дни войны многие ученики его уходят в армию и в народное ополчение. Некоторым из них (А. Дьякову, К. Шотниеву, Ю. Венкову, Т. Левиту, Г. Бубликову, А. Бицкому) так и не суждено было вернуться домой: они отдали свою жизнь за Родину.

Консерватория перестраивала работу с учетом обстоятельств военного времени. Вскоре Игумнову сообщили о решении Советского правительства эвакуировать большую группу деятелей искусства, в том числе и его самого, на юг. Несмотря на тяжелое положение страны, правительство проявляло огромную заботу о мастерах культуры. Вместе с другими (Прокофьев, Мясковский, Гольденвейзер, Шапорин, Грабарь, Качалов, Ламм, Ан. Александров, Фейнберг) он уезжает в Нальчик, где живет до ноября 1941 года, лишь изредка концертируя в других городах. Затем в середине ноября — опять-таки по решению правительства — он переезжает в Тбилиси. Здесь жизнь его становится более деятельной. Он много играет, дает сольные концерты (20 декабря 1941 года — Бетховен, Мендельсон, Шопен, Шуберт—Лист, Лист, 18 января 1942 года — Шопен), участвует в симфонических (Второй концерт Рахманинова) и камерных концертах, выступает в госпиталях, преподает в школе-десятилетке, дает консультации в консерватории. Порой бывает на музыкальных «посиделках» у Ламма, куда многие композиторы, в том числе Прокофьев и Мясковский, приносят что-нибудь «новенькое» и это «новенькое» играют. Живет, как все, терпя лишения, с твердой верой в полный разгром врага. Все чаще думает о судьбе своих учеников, сражающихся на фронте. Тяжело переносит смерть близких ему людей, особенно Д. Н. Ушакова, с семьей которого сроднился. Пытается писать кое-что для задуманной книги, но не в силах сосредоточиться. Стремится на

время совсем отойти от педагогики, но не может себе этого позволить. Впрочем, обо всем лучше расскажут его тогдашние письма, адресованные разным лицам: они дают ясное представление не только о том, как он жил, но и о чем он думал, на что надеялся, к чему стремился. За повседневными делами встает человек, выполняющий свой долг. В личном проявляется общественное.

Нальчик, 14 сентября 1941 года (автору этой книги): «Я живу здесь уже больше месяца. Устроили нас неплохо, хотя лично я живу в гостинице, а не в доме отдыха. Там не было отдельной комнаты, ну я и пошел на лишний расход. Работать самостоятельно приходится немного — затруднение с инструментом и еще более того — с занятостью помещения. Бывают коллективные концерты, часть которых оплачивается. Выступал 4 раза в Нальчике и в Орджоникидзе, куда нас возил Павел Павлович Коган. В общем живу по теперешнему времени неплохо. Скучновато без определенного дела, без привычного окружения и без инструмента. Ну, да лучшие-то времена наступят же!» (18).

Тбилиси, 28 марта 1942 года (З. Г. Крашенинниковой): «Я уже 4 месяца живу в Тбилиси, в общем можно сказать, хорошо. Некоторые неполадки в счет теперь брать нельзя. В комнате у меня рояль, и я могу заниматься по желанию. Имел 1½ сольных концерта, одно симфоническое, 3 концерта-лекции в консерватории, один концерт в Ереване. Предстоят здесь три полных концерта и один или два в Баку. Играл в этом году лучше обычного» (18).

Тбилиси, 20 апреля 1942 года (автору этой книги): «Меня пока никакая материальная беда не постигла. В Москве на квартире благополучно. Но вот вчера прочел известие о кончине Д. Н. Ушакова, который в октябре был эвакуирован в Ташкент вместе с частью Академии наук. Жили они там не плохо, но здоровье его не клеилось, и теперь умер. Вероятно, его свела в могилу грудная жаба, под влиянием неблагоприятной для таких больных сырой зимы принявшая грозное течение. Жаль его очень как человека и как старого друга. Характеризовать его, по русскому выражению, можно так: „правильный был человек”. Именно правильный, и я совершенно за 20 с лишком лет не могу заметить в нем какой-либо неправильности. Бедная Александра Николаевна, у которой неполадки со зрением все продолжают. Вообще тяжело им придется на чужбине. Их ведь там, считая ребенка, 5 человек. Как они будут выпутываться, боязно думать. Да и по возвращении в Москву как сложится их жизнь и как

это отразится на моем укладе, трудно представить. Правда, в свете современной войны всё это частности и личные мелочи, но все же раздумье они не могут не вызывать.

О своей жизни плохого сказать ничего не могу. Квартира, если не считать несколько отдаленного ее расположения, у меня хорошая. Живу я у Шиканьяновской учительницы профессора Вирсаладзе. В комнате рояль. Могу заниматься сколько хочу. Питаться приходится в ресторане (полчаса ходу в гору). Становится жизнь все дороже, и базар часто пустует. Со времени приезда много довольно выступал. Было у меня 2 Klavierabend'a, затем $1\frac{1}{2}$ концерта (Шопен), выступление в симфоническом (2-й Рахманинов), 3 концерта-лекции (Шопен, Чайковский, Шуберт). Был еще в Эриване (2 полуконцерта). Вероятно, в мае буду в Баку. Вообще в исполнительской сфере у меня кое-какие находки, и вообще играю гораздо лучше, чем раньше. То, что я не занимаюсь педагогикой уже 10 месяцев, очень хорошо отразилось на мне — и самообладание очень окрепло, и эстрадная нервозность совсем исчезла. Посещаемость концертов невысокая. Жаль иногда, что аудитория чужая по духу и по музыкально-культурному уровню. Кроме исполнительства последний месяц пришлось все-таки сдать и немного заняться педагогикой. Есть у меня консультационные часы (5 часов) в десятилетке и с аспирантами (2 часа)...

Если бы теперь мы могли работать над заказанной монографией, я бы, вероятно, оказался более к этому подготовлен. Однако приняться за изложение творческого пути что-то не удастся, так как больше влечет к исполнению, а не к воспоминаниям, которые иногда теперь тягостны» (18).

Тбилиси, 20 мая 1942 года (автору этой книги): «Живу я благополучно, временами отношусь ко всему философски, временами ною и отдаюсь воспоминаниям... 1 мая у меня были гости — Мясковский, Нечаевы, Ламм и архитектор Рыльский. Угощать, кроме вина, было нечем. Мясковский сыграл свои новые фортепианные вещи, показавшиеся мне (может быть, виновато исполнение) не очень яркими и уступающими его новой симфонии-балладе, которая превосходна. Вспоминался мне этот день год назад. Как тогда все было просто, ясно и не вызывало никаких забот. Последнее время я опять погружаюсь охотно в сочинения Листа (Andante lacrimoso, Кипарисы, Фонтаны и даже виртуозные этюды — „Feu follet” и „Мазепа”). Во мне как будто отстоялось нечто более определенное в моих эстетико-интерпретационных взглядах, и если бы мы были вместе, то, пожалуй, тебе бы не пришлось тянуть меня на аркане, чтобы

пытаться вовлечь меня в работу. Однако сам я все же ничего не делаю для осуществления задуманной работы...

Здесь много играл Фейнберг. Сыграл в консерватории „Wohltemperiertes Klavier“, а теперь проводит Бетховена. Последнего он играет лучше Баха, но все же это очень какой-то странный Бетховен — без мощи, без настоящей трагедии, немного домашний. Медленные части порою вполне удаются, но иногда случается и налет сентиментальности. В общем, не мой это идеал. Недавно слушал 5-ю симфонию Шостаковича (Гаук — и хорошо!). Очень нравится мне это сочинение, еще больше, чем прежде. На днях будут играть „Фауста“ Листа» (18).

Тбилиси, 26 мая 1942 года (З. Г. Крашенинниковой): «Ваше представление о том, что вследствие моего отъезда в музыкальной жизни Москвы обнаружилась пустота, явно преувеличено. Я склоняюсь к мысли, что мои идеалы в искусстве становятся чуждыми и остаются близкими небольшому числу любителей музыки. Радио, кино, грампластинки понемногу разрушают то, что мне представляется существенно ценным в исполнительстве.

В половине апреля я играл программу из Бетховена и Листа и остался доволен, так как это было одной из моих удач, случившихся со мной за всю жизнь. Таких удач было, думаю, не более пяти, учитывая постепенный мой рост как исполнителя. В феврале и марте состоялись три концерта-лекции (Шопен, Чайковский, Шуберт и Лист). Прошли они удачно (в консерватории), и даже в первой программе я довольно содержательно „разговаривал“. Сейчас исполнительская работа окончилась. Немного — без восторга — занимаюсь педагогикой, больше для того, чтобы иметь „обязанности“. Живу по-прежнему благополучно. Жизнь и здесь стала неизмеримо труднее. Как долго здесь проживем мы, неизвестно. Не перебросили бы нас к осени в Саратов, где находится часть консерватории! Эта перспектива меня (при сохранении здесь настоящего положения) прямо удручает. Впрочем, ведь сейчас расчеты строить трудно. Ведь, может, и Москва окажется для нас доступной осенью. К чему же тогда Саратов?» (18).

Тбилиси, 4 июня 1942 года (автору этой книги): «...я ничего, кроме игры на рояле, в сущности, не делаю. Умственно, вероятно, одичал. Очень благодарен за сведения обо всех, сообщенные тобою. Вот не знаю еще, что с Бубликовым. Здесь сейчас Флиер. Завтра его первый концерт...» (18).

Тбилиси, 4 июля 1942 года (В. А. Киселеву): «Я был очень рад получить от Вас вест. Письмо Ваше шло ко мне почему-то

дольше обычного. Я его получил в конце апреля, а потом сам мешкал с ответом. Во-первых, у меня скопилось много раньше полученных и не отвеченных писем, а во-вторых, надеялся, что Вам пошлю свои печатные программы. Последнего сделать не удалось и потому я Вам на отдельном листке сообщаю их в рукописном виде. Я по своей небрежности и рассеянности и для себя не сохранил их в напечатанном виде.

В Тбилиси мы переехали из Нальчика 20 ноября. Здесь я устроен вполне хорошо по нынешнему времени, особенно в отношении комнаты и занятий (рояль в комнате в моем распоряжении). Занимаюсь почти бесперебойно. Свобода от педагогических занятий сделала то, что я стал лучше слышать музыку и как-то с большей свежестью воспринимать даже заигранные произведения. На мой взгляд, начавшийся еще года полтора назад сдвиг в моей игре сейчас определился и дал ощутимые достижения — и музыкальные, и технические. Это меня радует, но, к сожалению, здесь не с кем поделиться и услышать подтверждение того, что мне представляется достигнутым и — у меня — новым. Публично я играл довольно много. С конца февраля пришлось все же согласиться на кое-какую педагогическую работу, в большинстве своем мне не подходящую (детская десятилетка и два аспиранта), и я убедился, что эта деятельность мне уже пресытила до отказа.

Предыдущие строки написаны больше месяца назад, но тот отъезжавший в Москву человек, с которым я хотел послать письмо, уехал раньше моего предположения, и письмо осталось неотосланным. Затормозила отчасти моя слабеющая память, никак не уточнявшая некоторые детали концертных программ.

А потом началась экзаменационная суетня, выбившая меня из душевного равновесия. Сейчас посылаю письмо с академиком Рыльским. Пишу бегло, не хочу долее медлить. Программы дошла потом, а теперь чувствую себя скверно физически (да и морально — нудно) и отправляюсь в поликлинику. Не знаю, в чем дело, начало ли на мне сказываться резкое похудение, вызванное почти полным отсутствием жиров и сахара (а также и мяса), или просто старая машина стала сдавать, только я себя чувствую изношенным. Апатия, усталость — вот что заступило место того настроения, которое заставило меня писать то, что я писал в начале этого письма. Есть маленькая надежда, впрочем, что мое состояние обусловила безумная жара, стоявшая с 25 июня по 2 июля. Сейчас стало легче... Когда увидимся? Хочется скорее, но что-то пока не приметно ускорения темпа радостных событий» (18).

Из Тбилиси Игумнов, преодолевая общее недомогание и усиливающуюся депрессию, пишет Рахманинову, с которым не находился в переписке свыше тридцати лет. Это письмо представляет для нас особый интерес как свидетельство внутренней близости Игумнова-художника к Рахманинову, неизменно пытливого интереса и любви к его творчеству.

«Уважаемый Сергей Васильевич! — писал Игумнов. — Вы, вероятно, будете очень удивлены, увидев мою подпись: ведь я имел с Вами письменные сношения только во время написания Вами Первой сонаты, то есть лет 35 назад. Сейчас я пишу потому, что при недавнем исполнении мной Вашего Второго концерта мне живо вспомнилось, как я его играл под Вашим управлением в Керзинском кружке русской музыки. Тому без малого 40 лет, а свежесть свою концерт вполне сохранил и неизменно повсюду вызывает у слушателей живой отклик. И вот в грозную годину неслыханной жестокой войны мне захотелось послать Вам мой самый горячий привет. Вам, как автору, творчество которого на его родине высоко ценят и к новым сочинениям которого проявляют большой интерес. Только этим последним и вызвано то мое своеволие, в котором я Вам сейчас покаюсь. Дело в том, что я играл в Москве с оркестром в эти годы Ваш Четвертый концерт и рапсодию и ради этого решился, не имея возможности получить печатный оркестровый материал, снять без разрешения копии оркестровых голосов с маленьких партитур. Особенно горячо была принята рапсодия; Четвертый концерт принят несколько холоднее. Я приписываю тому, что, как мне теперь ясно, я не до конца уяснил себе некоторые темпы и характер отдельных эпизодов. Если бы Вы простили мне мой своевольный поступок и дали бы мне хотя бы метрономические указания основных темпов всех трех частей, то этим Вы меня несказанно обязали. При работе над рапсодией я мог сверяться с записью Вашего исполнения, но пластинки Четвертого концерта в Москве нет.

Пишу я Вам из Тифлиса, куда вместе с некоторыми московскими деятелями искусства я приехал несколько месяцев тому назад, когда начались налеты на Москву. Здесь я немного лечу свои подагрические явления и работаю; созданы хорошие условия для нашей работы. Все мы сохраняем бодрость и уверены в непременном освобождении нашей родины от немецких насильников. Не буду долго злоупотреблять Вашим вниманием и прошу принять от меня пожелания всего доброго. Ваш К. Игумнов» (5)⁵.

Тревоги и волнения в Тбилиси — оставаться ли еще на месте

или ехать в другие города — продолжались недолго. События на фронтах войны летом 1942 года определили судьбу эвакуированной группы. Было решено отправить ее в более далекие от полей сражений районы — республики Средней Азии. В конце августа пришлось собираться в путь. Предстояло утомительное путешествие — сначала поездом до Баку, затем морем до Красноводска и далее — опять поездом — к месту назначения. Но на вокзале в Ереване, где поезд стоял совсем недолго, встречавшие группу армянские музыканты (К. С. Сараджев, Г. С. Домбаев и другие) уговорили Игумнова остаться в их городе. Можно представить себе состояние Игумнова, стоявшего в растерянности на перроне и глядевшего вслед удаляющемуся поезду, который увозил его коллег, а в багажном вагоне — и некоторые его вещи. Ему не пришлось сожалеть о своем решении. Армения встретила его радушно, и месяцы жизни в Ереване были, пожалуй, наиболее благоприятными для него в период эвакуации. Конечно, многое его еще тревожило и волновало. Он не знал, правильно ли он поступил по отношению к семье Ушаковых, которая ждала его в Ташкенте. Порой он сомневался в характере и объеме своей педагогической работы. Его не удовлетворяла полностью и исполнительская деятельность. Наконец, его все более и более начинали беспокоить события, происходившие в Московской консерватории, — та обстановка, которая сложилась осенью 1942 года в Саратове, где находилась одна часть консерватории, то положение, которое определилось в Москве, где в ноябре месяце 1942 года начала учебный год другая часть консерватории во главе с ее новым директором В. Я. Шебалиным, и, разумеется, то положение, в котором оказалась эвакуированная на юг группа профессоров консерватории. Вот некоторые его письма того времени, свидетельствующие о его кровной заинтересованности в делах родного ему учреждения.

Ереван, 8 ноября 1942 года (автору этой книги): «Действительно, возникает подозрение, что фактически Московская консерватория в полном ее составе не существует. Она распылилась. Как ее собрать, где, когда и кому? Быть может, выезд из Москвы в августе 1941 года ее директора оказался роковым? Я не осуждаю его, но решение комитета было непродуманно. Также не продумали и происшедшее сейчас расселение нашей группы. Сейчас, очевидно, устроены только я и Гольденвейзер (он в Ташкенте). Группа — большинство, — уехавшая во Фрунзе, с Мясковским во главе, там оказалась в крайне тяжелом положении. Что касается меня, то я внешне устроен, да и дело

кое-какое имеется. Занимаюсь в консерватории с 12 человеками — из них 10 учились в Москве. В числе их и Арно (Бабаджанян. — Я. М.), сделавшийся еще и композитором. Сам я занимаюсь для себя часа три в день. Пока еще не выступал. Концертная жизнь здесь довольно вялая. За этот год я как будто набрел на кое-что новое в своем исполнении или, вернее, кое-что уточнил в своих намерениях. К сожалению, здесь у меня рояль гораздо хуже, чем в Тбилиси. Он исключительно неподатлив из-за преувеличенной длины рычага клавиши, идущего к молоткам. Заниматься можно, ну а играть затруднительно и даже иногда мучительно. Есть еще одно обстоятельство, меня очень тревожащее: я до сих пор еще не получил тюк с вещами, нотами и книгами, находившийся в общем багаже. Его должны были получить в Баку и переслать в Ереван. Об нем нет ни слуха, ни духа. Телеграммы в Баку остаются без ответа, а ведь там было все, что мне дорого. Там была рапсодия Рахманинова, все его концерты и прелюдии, весь Бетховен, много позднего и среднего Листа и т. д. Не знаю, может быть, все это и найдется, но боюсь, что напутали при отправке и ноты уехали неизвестно куда. При теперешнем сложном положении это могло легко случиться...

Что я в Ереване — это пока для меня хорошо, но нет-нет да мучает мысль, что надо было ехать к Ушаковым и Леоновым (семья родной сестры Игумнова. — Я. М.). Я им в Ташкенте был бы пужен. Жизнь у меня здесь спокойно-размеренная. Кое с кем познакомился из мира научной профессуры, был в опере, смотрел „Риголетто“, премьеру „Сусанина“ и „Лебединое озеро“. Пожалуй, последнее мне было всего приятнее. Находясь дома, отдаюсь воспоминаниям и далеким, и близким. Это и грустно, и приятно. Оживает то, что ценил, и особенно то и те, кого недооценил» (18).

Ереван, конец декабря 1942 года (В. Н. Аргамакову): «Хочется знать, как Вы живете, как налаживается работа в консерватории. Напишите, при каких обстоятельствах совершилось затмение Александра Борисовича? Были ли этому событию спутниками какие-либо космические явления? Или просто он сам ушел? Или его ушли? Я не оплакиваю его уход, но не могу не отметить, что это событие завершает историю старой Московской консерватории, ее физиономия меняется. Будем надеяться на хорошее. Живу я благополучно, но не весело» (18).

Ереван, 6 марта 1943 года (В. В. Нечаеву): «Шлю Вам привет из Еревана, где благополучно существую уже полгода. Жаловаться мне не приходится. Устроен хорошо, сыт. Минусы, ко-

нечно, есть. Музыкальной жизни нет, и для исполнительской работы в филармонии нет сочувственной атмосферы. Опять сделался педагогом *par excellence* [по преимуществу]. Очень хочется знать, как Вы живете, что делается в консерватории. Я писал многим, но пока никто не ответил. Надеюсь теперь на Вас, так как недавно узнал, что Вы в Москве. Где Ламм? Что Мясковский? Надеюсь, что к осени переберусь в Москву. Ноты свои я, наконец, получил — не без хлопот и только в конце января. Напишите, пожалуйста» (18).

Из московских друзей и коллег Игумнова раньше других откликнулся Гедике, которому Игумнов писал дважды — в январе и феврале 1943 года. Но, по-видимому, его первое ответное письмо Игумнов получил с большим опозданием; во всяком случае, как это явствует из приведенного выше письма к Нечаеву, Игумнов еще в начале марта не знал подробностей о делах московской группы консерватории. «Дорогой дядя Костя, — писал Гедике 9 февраля 1943 года, — письма Ваши от 19 января и 5 февраля я получил вчера. Постараюсь вкратце рассказать Вам о наших консерваторских делах. 2 ноября 42 года по распоряжению В. М. Молотова возобновились у нас занятия на всех курсах. На место Александра Борисовича (Гольденвейзера. — Я. М.) был назначен комитетом В. Я. Шебалин, заместителем его — Нариманов (служащий комитета). Иван Иванович Любимов вновь сделался ученым секретарем дирекции, а я, будучи при Любимове художественным руководителем консерватории, был назначен деканом и руководителем кафедры фортепиано. Я всячески отказывался от этой непосильной нагрузки, но в конце концов согласился занять это место временно, точнее говоря, до Вашего приезда, так как назначение меня и явилось следствием Вашего отсутствия теперь в Москве. Но я твердо надеюсь, что в апреле Вы приедете к нам, и я смогу отказаться от этой обузы (для меня)... Теперь, что же сказать в общем о наших делах: дело в том, что, как и в прошлом году, предопределяет ход событий хозяйственная часть, а она-то как раз куда и не годится. Водопровод и канализация замерзли, топлива нет, и мы все живем не очень-то культурно (чтобы не сказать еще резче)... Ведь в классе у меня температура ниже нуля, а когда подтапливают изредка маленькую печурку, то хотя чернила и оттаивают, но играть на фортепиано совершенно невозможно. Все концерты, как в Малом, так и в Большом залах отменены. Будем сидеть и ждать весны. Приехал В. Нечаев и начал вести камерный класс и, кроме того, заручившись согласием Кухаркова и его заместителя А. А. Николаева, начинает рабо-

тать в качестве профессора класса спец. фортепиано, причем Гр. Гинзбург дает ему ряд своих учеников, считая В. Нечаева из ряда вон выходящим педагогом. Посмотрим результаты! Живу я с семьей в тяжелых условиях (у меня в комнате, где стоят рояли, температура —5°, а в другой +3). Руки болят. Сидим в шубах и ждем тепла, если только доживем» (19).

В конце октября 1942 года, находясь в Ереване, Игумнов узнал о смерти М. В. Нестерова. Незадолго до того он получил из Москвы от своих домашних письмо, в котором рассказывалось о том, что в его комнате для тяжело больного Нестерова 10 октября 1942 года был устроен концерт. Пела Обухова, аккомпанировал ученик Игумнова Сахаров. Концерт этот состоялся по желанию самого Нестерова, высоко ценившего искусство Обуховой и пожелавшего услышать перед отъездом в больницу ее пение. «Вчера, — писал Игумнову 11 октября 1942 года Л. А. Доможиров, муж Н. Д. Ушаковой, — впервые за время Вашего отсутствия в Вашей комнате был концерт (все это время она служила складом продовольствия Варваре). Н. А. Обухова решила доставить удовольствие Вашему приятелю Нестерову М. В. (он стал теперь стар, его даже до нашего дома везли на машине). У меня просили разрешения устроить эту встречу у Вас. Я дал согласие, и вот в нашем „мертвом доме“ раздались голоса. Были Кеменов, Корин и его брат, Пашенная, остальные мне не знакомые люди — в общем человек двадцать. Надежда Андреевна и Матвей были, конечно, на большой высоте (19).

Так суждено было Нестерову, глубоко растроганному исполнением Обуховой, проститься с музыкой в комнате своего давнего друга. Уже через день после концерта он был отвезен в Боткинскую больницу, где вскоре скончался.

В эти дни Игумнов все чаще думал о судьбе близких ему людей, и больше всего — о своем брате. Тяжелые предчувствия не оставляли его. И действительно, как он узнал впоследствии, его брат умер 25 октября в оккупированном немцами Харькове. Ушел из жизни человек, который был свидетелем его детских и юношеских успехов, который в свое время так много значил для него. Бережно хранил у себя Игумнов листок, переданный ему вдовой, с последним предсмертным стихотворением брата. А в дни своей болезни вспоминал его строки: «Пожил долго, знать, довольно, надо умереть!..» С чувством щемящей тоски признавался он в одном из писем (от 3 апреля 1946 года) Е. А. Озеровой: «Не знаю, писал ли я Вам, что мой брат, застрелявший в Харькове, прожив в немецкой оккупации больше года, попал под немецкую машину, и хотя ушибы были как будто не

угрожающие, все же через неделю скончался. Ему уже было 78 лет. Это — ушел из жизни последний человек, которому, как и мне, была дорога и близка наша патриархальная лебедянская жизнь» (18).

По-прежнему Игумнова волновал вопрос о создании книги, посвященной его жизни и творчеству. С одной стороны, он понимал всю важность создания такой книги («Я, — писал он автору этих строк 15 марта 1943 года, — последнее время стал думать, что она нужна как след моей художественной жизни и что без нее я уйду из мира, ничем не оправдав своего существования»). С другой — сомневался, насколько она будет уместна и нужна в условиях продолжающейся войны. «В современную тяжелую полосу жизни, — писал он в том же письме, — как-то не удастся мне почувствовать, что исследование о моей художественной и педагогической деятельности сейчас может найти искренний отклик у окружающих: одни поглощены трагическими явлениями разрушения гитлеровцами культуры и материальной и умственной, другие заняты вопросами повседневных нужд, третьи стремятся в мутной воде поймать рыбу и лично „устроиться“, — согласись, что в это время как-то совестно занимать внимание своей особой и как бы расписываться в признании ценности своей деятельности. Правда, до последних дней у меня проявлялся проблеск надежды, что к осени кошмар войны ослабеет, но сейчас что-то опять стало на душе смутно, и кто знает, придется ли мне возвратиться к сентябрю к своей работе в Москве» (18).

Тревожили его и все более настойчивые намерения окружающих провести в Ереване широкое чествование его по случаю семидесятилетия со дня рождения. «За последнее время, — сообщал он в том же письме, — надвинулось неожиданное мною предположение устроить здесь чествование меня в связи с наступающим 70-летием, причем по этому поводу снеслись с Москвой и как будто вопрос принципиально там одобрен. Мне это совсем не по душе, и хотелось бы отказаться — уж очень не время для этого. Да и место здесь все же не свое, хотя и ждут московских представителей» (18). Предполагалось, что в Ереван приедут Шебалин («обязательно»), Оборин и, быть может, еще несколько близких Игумнову учеников. Но обстоятельства военного времени, по-видимому, воспрепятствовали этому, и чествование, состоявшееся лишь в июне, приняло местный характер. О его программе Игумнов сообщал в письме от 30—31 мая 1943 года: «Через две недели предстоит празднование мое. Восторга не чувствую. Программа такова: 1) заседание с концерт-

ным отделением — Танеев. Антракт из „Орестейи“, Чайковский. Концерт b-moll (я) и Спендиаров — Марш из „Алмаста“; 2) вечер (дня через два) учащихся у меня (Гамбарян, Амбакумян, Апресова, Авдалбекян, Бабаджанян); 3) еще через два дня — мой Clavierabend. Программу еще не определил, и вообще этот концерт состоится в зависимости от погоды. С празднованием запоздали. Пока погода приемлемая, но через 2½ недели возможна адская жара» (18). О том же писал он несколько позднее (в письме от 14 июня 1943 года) Л. Н. Оборину, благодаря его за юбилейную статью, опубликованную в «Советском искусстве»⁶: «Я очень был растроган ею, хотя и не могу не признать, что она очень преувеличивает мои свойства. Мне радостно, что ты отметил многое, что мною руководило на моем музыкальном пути, и думаю, что в основном ты не ошибся, но только несколько сгустил краски... Да, вот и докатился я до восьмого десятка, а все как-то думалось, что жизнь еще далеко не прожита. Торжества еще никак не начнутся, мешает то это, то другое. Теперь установлено, что все произойдет между 21 и 26 июня: 1) заседание и концерт Чайковского, 2) выступление моих и твоих учеников (Амбакумян, Апресова, Бабаджанян, Гамбарян, Авдалбекян), 3) мой сольный концерт со III опусом и сонатой Листа во главе. Конечно, будут кормить. Все это не очень радует, и хлопотно, и жарко, хотя пока погода не тягостная» (18).

Чествование состоялось по полной программе. Оно утомило Игумнова, но вместе с тем и принесло ему, вопреки ожидаемому, много бодрящей радости. Было проявлено столько внимания и открытого выражения любви к нему, что нельзя было не растрогаться. Пришло множество людей — и знакомых, и незнакомых, — пожелавших приветствовать его. Было получено свыше ста телеграмм. Президиум Верховного Совета Армении наградил его Почетной грамотой.

Разумеется, Игумнов сожалел, что никто из ожидавшихся москвичей не смог приехать в те дни в Ереван. И не только потому, что ему было бы приятно их увидеть. Но и потому, что тем самым отпадала возможность личного, живого контакта с московской группой консерватории. «От живых людей, — откровенно признавался Игумнов, — уяснилась бы больше обстановка в Московской консерватории. Из письма Гедике она что-то не представляется обнадеживающей. Многое ему не нравится так же, как и мне, и есть пункты, по которым по возвращении придется спорить» (18).

Радостное настроение всегда способствует улучшению здоровья. Так было и у Игумнова. Еще весной он чувствовал себя

совсем плохо, болел гриппом, «раскис и физически и душевно». Но уже к июню почувствовал себя словно обновленным: «Сейчас, — писал он 31 мая 1943 года, — ожил, хотя юности не обрел, но „жив еще Курилка“. С удовлетворением отмечал он удачу своей второй концертной поездки в Тбилиси («опять там дважды хорошо играл; один раз снова Второй концерт Рахманинова с Гауком — отлично аккомпанировал и не мешал играть — и сольную программу»), а также плодотворность своей педагогической работы в Ереванской консерватории. «Мое воспоминание, — скажет он впоследствии, — о работе с десятью пианистами (Амбакумян, Авдалбекян, Арутюнян, Апрезова, Бабаджанян, Гамбарян, Мхитарян, Петросян, Поповян, Тер-Гевондян) самое отрадное. Все они очень одаренные люди, некоторые же имеют первоклассные данные. Двое из них очень талантливые композиторы — Бабаджанян, Арутюнян. Работали они прекрасно, и мой классный концерт, устроенный в связи с моим 70-летием в июне 1943 года, по своему качеству был равен лучшим вечерам Московской консерватории»⁷. Чувство восхищения вызывают у него победы советских войск летом 1943 года, в частности разгром танковой армады Гитлера на Курской дуге. И, разумеется, под впечатлением этих «решающих событий» и по мере укрепления своих сил он все чаще начинает подумывать о возвращении в Москву.

Но, как всегда, перед принятием определенного решения у него появляются сомнения и колебания. «Не скрою, — пишет он Оборину в цитированном выше письме, — что меня страшит холод и отсутствие света, при котором вся работа совершается на холостом ходу. Правда, Ушаковы как будто или уже в Москве, или в пути, так что в квартире не будет пусто, но это еще не обеспечивает тепла, а я стал зябок, да и старческие подагрические явления имеют место. Далее, меня страшит путь. Один я ехать не в состоянии, необходим спутник. С другой стороны, очень мешкать с возвращением также не очень разумно». И добавляет: «За эти два года я многое уяснил себе, очень, по-моему, вырос и технически и музыкально. Хотелось бы поделиться этим в Москве и с эстрады и путем слова. Это заставляет думать о Москве, не говоря уже о желании видеть близких людей». К концу августа решение о возвращении в Москву у него окончательно созрело. Но как сложится и когда осуществится возвращение — ему еще было неясно. Во всяком случае, в письме к директору Московской консерватории В. Я. Шебалину от 14 августа 1943 года он писал: «Дорогой Виссарион Яковлевич! Я недавно отправил Вам письмо, в котором вскользь касался

вопроса о моем возвращении. Пользуясь поездкой Долуханяна, пишу Вам по этому поводу подробнее, не очень надеясь, что предыдущее письмо Вами получено. Во мне зреет решение, что пора возвращаться в Москву. Мне нужно Ваше прямое мнение по этому поводу и по поводу срока приезда. Мой отъезд отсюда здесь будет встречен в консерваторских кругах как катастрофа. Так как я обещал педагогам после каникул провести несколько бесед, то в случае Вашего положительного решения вызвать меня для занятий все же хотелось бы эти беседы провести и уехать отсюда числа 20—23 октября. Поэтому раньше ноября я бы не смог вернуться. Как меня ни пугает дорога, все же я стосковался и чувствую, что пора домой и что в этом главная причина, что последний месяц чувствую себя снова физически неважно. Некоторые бывшие студенты Московской консерватории и сейчас со мной работавшие очень интересуются, возможен ли принципиально их вызов в Москву? Не откажите в ответе и на этот вопрос. В ожидании скорого ответа желаю всего доброго и успеха в работе» (18).

К октябрю вопрос о вызове Игумнова в Москву был решен положительно. Он провел несколько бесед и консультаций с ереванскими педагогами и собрался в дорогу. 27 октября 1943 года он писал Крашенинниковой: «Пишу Вам из Еревана, вероятно, в последний раз, так как рассчитываю к ноябрю месяцу быть в Москве... Домой еду с удовольствием, хоть и жаль расставаться с югом» (18).

В первых числах ноября Игумнов после более чем двухлетнего отсутствия вернулся в Москву. И сразу же, чуть ли не на второй день после приезда, приступил к занятиям в классе. Вскоре начались и концертные выступления. Уже 18 ноября он играл с оркестром Концертную фантазию G-dur Чайковского, 20 ноября исполнил сольную программу из его же произведений — в концертах к пятидесятилетию со дня смерти Чайковского. Затем дал *Clavierabend* из произведений Шопена и Рахманинова. Во второй половине сезона он неоднократно выступал в камерных концертах. Так, 30 января, 6 и 12 февраля 1944 года он сыграл с Кнушевицким Сонату Рахманинова аккомпанировал Лисициану романсы Рахманинова и сам исполнил двенадцать прелюдий Рахманинова. 21 апреля 1944 года он играл вместе с Ойстрахом и Кнушевицким Трио a-moll Чайковского, аккомпанировал Н. Д. Шпиллер (романсы Танеева) и сам исполнял пьесы Антона Рубинштейна (Экспромт F-dur op. 16, Третья баркарола g-moll op. 50, Четвертая баркарола G-dur, Прелюдия d-moll op. 75, Полонез es-moll op. 118 № 6)⁸.

Вообще в ту пору у него еще более возрос интерес к русской музыке, и не только к Чайковскому, Рахманинову, Скрябину, с которыми он, можно сказать, прошел через всю жизнь, но и к таким авторам, как Аренский и Антон Рубинштейн. Пьесы последнего он все чаще стал включать в программы своих концертов и давать играть своим ученикам.

Русскую музыку он чувствовал и передавал удивительно тонко и глубоко. Все, кто слушал тогда Игумнова в концертах, находились под обаянием его игры. Она приобрела какие-то новые, с трудом поддающиеся определению черты. Казалось, что талант Игумнова составляет одно целое с исполняемой музыкой. Не было ничего нарочитого, аффектированного, вычурного, ничего надуманного, поверхностно виртуозного, неестественного. И в то же время все было осмысленно, мастерски сделано, отшлифовано в деталях. Редко в ком еще встречался столь органичный сплав естественности, строгости и содержательности выражения, лаконизма и цельности замысла, умной фразировки, искусного звукоизвлечения, тончайшей педализации.

Мечта каждого большого пианиста — играть с той мерой мастерства, чтобы средства, применяемые им, казались незаметными и ничем не заслоняли от слушателя воссоздаваемые в игре авторские мысли и образы. Так стремился играть и Игумнов. Но ему это удалось далеко не сразу и не во всем. Лишь на склоне лет — и прежде всего в интерпретации русской музыки — обрел он необходимую свободу, непринужденность исполнения, способную передать не только мысль, но и непосредственность чувства, музыку чувства. На всем сыгранном им в ту пору лежала ясно различимая печать обаятельной личности исполнителя, его неповторимого художественного облика.

Глава десятая

В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

Война закончилась. Жизнь начала постепенно входить в мирную колею. Игумнов, несмотря на ухудшившееся здоровье (весной 1945 года он болел, жаловался на боли в сердце), был полон новых планов. Его концертные выступления, педагогическая и музыкально-общественная деятельность получали все

более широкое признание. 14 июля 1945 года он — в связи с пятидесятилетием концертно-исполнительской деятельности — был награжден орденом Ленина. Годом позже, 27 июня 1946 года, ему была присуждена Государственная премия первой степени.

Получая эти награды, Игумнов понимал, что они его ко многому обязывают, что играть он должен еще лучше, чем раньше. И действительно, концерты, которые он дал на протяжении двух послевоенных концертных сезонов — 1945/46 и 1946/47 годов, — представляли исключительно большой художественный интерес. Достаточно сказать, что в них были исполнены такие шедевры игумновского репертуара, как Соната c-moll op. 111 Бетховена, Соната b-moll Шопена, «Крейслериана» и Фантазия C-dur Шумана, Соната G-dur Чайковского. Кроме того, им были сыграны сонаты f-moll op. 2 № 1, D-dur op. 10 № 3, B-dur op. 22, cis-moll op. 27 № 2, d-moll op. 31 № 2, e-moll op. 90, E-dur op. 109, As-dur op. 110 Бетховена, Соната b-moll и Фантазия Шопена, «Времена года» Чайковского (полностью), Соната-фантазия op. 19 Скрябина, множество мелких пьес Шуберта, Мендельсона, Шопена, Чайковского, Антона Рубинштейна, Аренского, Скрябина, Рахманинова, ряд камерных сочинений.

Конечно, не все эти концерты были на одинаковой высоте. Кое-что в них не до конца удалось Игумнову, кое-где были срывы, технические неполадки. Сказывался возраст, подчас мешало излишнее волнение. Но были среди них концерты, которые бесспорно должны быть отнесены к числу лучших исполнительских достижений Игумнова. Это прежде всего концерт из произведений Антона Рубинштейна и Чайковского, данный 22 февраля 1946 года в Большом зале Московской консерватории, и концерт из произведений Бетховена, данный там же 14 января 1947 года.

О первом из них можно было говорить лишь в самых высоких тонах. Уже давно Игумнов не играл столь вдохновенно и совершенно. Что-то глубоко самобытное сквозило в каждом исполненном им произведении. Казалось, что все было просто, понятно и в то же время — неповторимо. Подражать ему, в сущности, было невозможно: так играть мог только он один — художник со своим внутренним миром, своей техникой, своими секретами формы и колорита, своими приемами, своими профессиональными тайнами.

Сама программа концерта была необычной. Если фортепианные сочинения Чайковского в ту пору, хотя и нечасто, появлялись на концертной эстраде (имеем в виду произведения для одного фортепиано, а не для фортепиано с оркестром, кото-

рые, разумеется, игрались чаще), то сочинения Антона Рубинштейна — не будем кривить душой — были совсем забыты. Их никто не играл. Ими никто не интересовался. К тому были основания: среди произведений Антона Рубинштейна много слабых, расплывчатых по форме, банальных по содержанию. Да и в лучших его творениях далеко не все удачно. Но все же в них во многом есть и мысль, и фантазия, если угодно, и мелодическое богатство, а главное — импровизационность и благородная пианистичность изложения, предоставляющие исполнителю широкое поле для сотворчества. Игумнов тонко почувствовал это. Он вдохнул в пьесы Рубинштейна жизнь. Он придал им характер благородства и значимости даже там, где они грешили легковесностью. Все у него так или иначе было направлено к этой цели: талант, мастерство, сила воображения, звуковая палитра.

Даже в первых двух исполненных пьесах — «Меланхолии» g-moll op. 51 и Прелюдии d-moll op. 75 — где еще заметно чувствовалась сдержанность, столь характерная для Игумнова в начале концерта, — эти качества проявились в полной мере. Далее следовали великолепно исполненные Ноктюрн Ges-dur и Четвертая баркарола G-dur. В последней особенно привлекало безупречное изящество взбегающих и ниспадающих терций и секст: прозрачные по звучности, как бы мерцающие, они создавали полную иллюзию легкой игры волн. Но, быть может, наиболее сильного впечатления Игумнов достиг в Шестой баркароле c-moll. В ней не было ни спокойной созерцательности, ни любовного упоения более ранних баркарол. Колорит здесь был сумрачный, холодный. Восхищали отдельные детали исполнения — широкое дыхание первой темы, безнадежно тоскливой, проникнутой какой-то скрытой тревогой, тремолирующие сексты и терции — словно предвестники «наступающей бури», кульминация — «с резкими порывами ветра и рокотом волн», на редкость продуманная градация звучаний. Не было ничего неоправданного: все наступало в свое время.

В трех последних пьесах первого отделения Игумнов показал, что чем значительнее и тоньше шкала настроений исполнителя, тем шире и значительнее поэзия его искусства. Целая пропасть, например, отделяет меланхоличное *Andante con moto* (из Второго акростиха) от безмятежного Экспромта F-dur — легкой, грациозной, непритязательной пьесы пасторального типа, или Экспромт F-dur — от мрачного, трагичного Полонеза es-moll, написанного Рубинштейном незадолго до смерти и, по его собственному признанию, проникнутого настроением похоронного марша. И все же каждое из этих произведений нашло себе соот-

ветствующее место в «шкале настроений» пианиста и было передано им правдиво, сильно и точно.

Чайковскому было посвящено второе отделение концерта. Не без основания Игумнов считался лучшим исполнителем этого автора, а этот автор — лучшим, точнее — одним из лучших в его репертуаре. Трудно было себе представить, чтобы тонкость исполнения могла быть доведена до более высокой степени совершенства. Еще труднее было представить большую правдивость и искренность чувства. Какому из исполненных во втором отделении произведений следовало отдать предпочтение? Не знаем. Пленительно-прекрасны были Вариации F-dur, трогательны в своей наивности и еле уловимой грусти «Нежные упреки»; буквально с гипнотической силой (говорим это без преувеличений) действовала звуковая статика Колыбельной (ор. 72) — пьесы, которая может быть причислена к лучшему, что написано Чайковским для фортепиано. И, наконец, Соната G-dur, столь часто исполнявшаяся Игумновым и столь знакомая в его интерпретации слушателям. Быть может, в ней и были кое-какие технические огрехи, но кому до них дело, если в ней было главное — и непосредственность душевной тревоги, и спокойное раздумье, и торжественность ликования, и нежная интимность, и напряжение борьбы, и очарование тишины, — словом, сама жизнь во всем своем разнообразии, со всеми своими радостями и печалью, необъятная и неисчерпаемая жизнь. Каждая из пьес, исполненных на bis — Колыбельная (в обработке Пабста), Вальс fis-moll, Ноктюрн из музыки к «Снегурочке» Чайковского, «Богемская полька» и Третья баркарола Рубинштейна, — представляла собой шедевр исполнительского искусства.

Но самое существенное заключалось в том, что весь концерт воспринимался как одно законченное произведение. Он впечатлял не только отдельными исполненными в нем пьесами, но и всем своим составом, всей своей атмосферой. В нем не было ничего мелочного, ничего быющего на эффект, ничего деланного, фальшивого, нарочитого¹. И не случайно сам Игумнов, крайне строгий и придирчивый к своей игре, в письме к Озеровой от 3 апреля 1946 года, жалуясь на свое физическое самочувствие, писал: «играть пока могу и даже в феврале дал концерт, который могу считать едва ли не лучшим в жизни» (18).

О втором концерте, посвященном Бетховену, хотелось говорить в не менее возвышенных выражениях. Сколько здесь было простоты, непосредственности, целомудрия и благородства! Сколько нового! Каждая соната, каждая часть, каждый эпизод,

столь знакомые слушателям по многим исполнениям разных пианистов, в том числе и по прежним исполнениям Игумнова, давали нечто иное, по сравнению с привычным. Все было просто, понятно и в то же время — непостижимо: талант пианиста составлял одно целое с исполняемой музыкой. Правда, самое начало концерта, казалось, не сулило ничего хорошего, не открывало ничего особенного. Первая часть Сонаты D-dur op. 10 № 3 была даже сыграна бледно, вяло, ordinarily. Но чем дальше играл Игумнов, чем ярче и определеннее становились его намерения, тем больше захватывал он своим исполнением. Уже во второй части сонаты он был поистине на недостигаемой высоте. С первых же аккордов, как бы поддерживавших величаво-печальное движение восьмых в мелодии, все находилось в его власти. Скорбные интонации, прорывающиеся патетические вздохи, внезапные контрасты, нарушающие спокойное течение мелодии, — все служило для раскрытия замысла — глубокого, человеческого. Поражали легкость и непринужденность третьей и четвертой частей этой сонаты (ни одной лишней подробности, заслоняющей мелодический рисунок!). Не меньше впечатляли тонкость речитативов первой части, а также звуковое совершенство второй и третьей части Сонаты d-moll op. 31 № 2 (особенно финальное Allegretto, словно сплетенное в исполнении Игумнова из звуковых, прозрачных паутинок). Но вершин выразительности и мастерства Игумнов достиг в Сонате c-moll op. 111, и прежде всего во второй ее части. Чудесно было передано тончайшее кружево звуков, как бы обволакивающих тему ариетты: то тема выплывала у пианиста из совсем бесплотных, словно повисших в воздухе трелей, то всплывала в каком-то потоке звучаний, — она росла, видоизменялась, местами становилась богаче по колориту, местами бледнее. В этой бесконечно тянувшейся ленте звуков было нечто прямо-таки волшебное.

Есть пианисты, которые превыше всего ценят яркость красок. Стиль их, подчас раздражающе блестящий, уснащенный тысячами контрастов и эффектов, в конце концов надоедает. Игумнов был далек от таких пианистов. Больше того; прямо противоположен им. Он никогда не раздражал и не пресыщал. В его простом, прозрачном стиле заключалось поразительное спокойствие — спокойствие мудреца (иные принимали это свойство за холодность, чопорность, сухость, но как далеко было их мнение от истины!). Игра Игумнова — и это особенно было заметно в этом концерте — трогала до глубины души. До каких бы эффектов утонченного искусства она ни доходила, чувствовалось, что она естественна и правдива. Ничто не нарушало этого чудесного

ощущения простоты и спокойствия, ничто не закрывало темными полосами горизонт исполненных произведений: то было настоящее, умудренное долгой жизнью искусство.

Несмотря на все возрастающую известность, награды и почести (в конце 1946 года он, в связи с восьмидесятилетием Московской консерватории, получает еще звание народного артиста СССР), Игумнов к старости становился все скромнее. Он всегда старался остаться в тени, не выпячивать себя. Всеобщее преклонение перед ним не отвлекало его от выполнения повседневных обязанностей.

Занимался он сам в ту пору чаще всего вечерами после часового предвечернего отдыха. Начиная занятия с гамм и упражнений, причем иногда играл их довольно продолжительное время. Затем учил пьесы, предназначенные для очередного выступления. В день концерта программу обычно не играл, предпочитая заниматься другими вещами; разумеется, отдыхал и немного гулял. Былой выдержки, когда в день концерта он мог по несколько часов работать в консерватории с учениками, а вечером вдохновенно играть на эстраде, у него уже не было. Здоровье становилось все хуже, и ему приходилось с этим считаться.

По-прежнему много сил отдавал он работе с учениками. Изменились лишь часы его занятий. Он стал приходить в класс не с самого утра, а часов в 11—12 и находился в консерватории до 4-х, а иногда и до 5 часов. Состав класса был весьма сильным. Некоторые ученики последовали за ним в Москву из Еревана (А. Бабаджанян, М. Гамбарян, А. Амбакумян, А. Авдалбекян, М. Мхитарян), некоторые вернулись из других городов (Б. Давидович, О. Бошнякович, Г. Богино), иные поступили к нему вновь (Н. Штаркман, Д. Серов, К. Блюменталь, Э. Монозон, Р. Атакишиев, Т. Амираджиби, Р. Бакст, Н. Минчин, Э. Файнштейн). Какое-то время была его аспиранткой Р. Тамаркина, перешедшая к нему в класс от Гольденвейзера. Занимался он с большим увлечением, порой проявляя неисчерпаемое терпение. Всеми средствами Игумнов стремился передать свой опыт другим. Этим объясняются более частые в эти годы беседы с учениками, встречи для творческих разговоров с людьми, интересовавшимися его искусством, его педагогической работой, и даже выступления с методическими докладами (что обычно он вообще не любил делать). Наибольший интерес, пожалуй, здесь представляют несколько бесед со студентами консерватории, ряд встреч с психологом Б. Тепловым, Гр. Прокофьевым, А. Вичинским и другими сотрудниками лаборатории специальной психологии Института психологии², выступления с докладами «Мой

творческий путь» и «Мои исполнительские и педагогические принципы».

Доклад «Мой творческий путь» был сделан 14 января 1946 года на музыкальном собрании в Государственном Центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки, посвященном пятидесятилетию его исполнительской и педагогической деятельности. Его значение состояло в том, что впервые Игумнов попытался разбить свой творческий путь на определенные периоды, а также вкратце охарактеризовать наиболее важные переломные моменты в своей художественной жизни³.

Доклад «Мои исполнительские и педагогические принципы» был сперва сделан Игумновым 13 ноября 1946 года в Малом зале Московской консерватории на одном из вечеров фортепианного факультета, посвященном восьмидесятилетию Московской консерватории, а затем повторен 30 декабря 1946 года в Ленинградской консерватории на открытом заседании Кабинета истории и теории исполнительского искусства. Собственноручно написанный Игумновым конспект этого доклада был опубликован (посмертно) в журнале «Советская музыка» со вступительной статьей, добавлениями и комментариями автора этих строк⁴.

Продолжалась и работа по созданию будущей книги (начатая еще в предыдущие годы), которую сам Игумнов называл «работой по подытоживанию выводов моей педагогической и исполнительской деятельности». В эту пору он придавал ей первостепенное значение; ему хотелось закончить ее, как он сам говорил, «до наступления финала жизни».

Много сил и внимания уделял Игумнов также редакторской работе. Именно в последние годы у него возник смелый замысел создания многотомной «Антологии русской фортепианной музыки». Был составлен подробный проспект издания, привлечены к работе над ним Ан. Александров, Ламм, Оборин, Сорокин, Мильштейн. К сожалению, издание не удалось осуществить полностью в том виде, как оно было задумано Игумновым. Но все же были опубликованы полное собрание сочинений для фортепиано Скрябина в трех томах (под редакцией К. Н. Игумнова, Я. И. Мильштейна, Л. Н. Оборина), избранные сочинения для фортепиано Антона Рубинштейна в двух томах (под редакцией К. Н. Игумнова), полное собрание сочинений для фортепиано Рахманинова в пяти томах (под редакцией П. А. Ламма), полное собрание сочинений для фортепиано Лядова в двух томах (под редакцией П. А. Ламма), избранные сочинения для фортепиано Чайковского в восьми выпусках (под редакцией Я. И. Мильштейна и К. С. Сорокина). В основу редакционной работы

был положен принцип, сформулированный Игумновым: «Как можно ближе к авторскому тексту, как можно меньше отсебятины».

И все это происходило в то время, когда физическое самочувствие его оставляло желать лучшего, когда оно, по его же собственным словам, являло собой «довольно пеструю картину, в которой все объединяется постепенным постарением». Его связи с окружающими день ото дня становились все более и более затрудненными, ограниченными. К тому же, как он сам писал Озеровой, «многие ушли из жизни, и взамен их осталась пустота» (18).

Летом 1946 года Игумнов, быть может впервые, по-настоящему почувствовал груз старости. Жаловался на боли в ноге, тяжесть в голове, на общее недомогание. Внутренняя сила, с которой он всегда сопротивлялся нездоровью, казалось, была на исходе. Но она все еще удерживала его, вопреки всем внешним воздействиям, в состоянии душевного равновесия. Впрочем, его все больше и больше начинало угнетать одиночество. Хотя он и жил в любви и согласии с Ушаковыми и чувствовал себя в их доме, как родной («без них я, вероятно, пропал бы при сложности быта»), и хотя у него были верные старые друзья и преданные ученики, все же он был один. Семьи у него не было, и он сознавал, что жить ему осталось недолго.

Правда, новый 1947 год он встречал с надеждой на лучшее. Предстояло немало интересных концертных выступлений, планировались записи, в том числе Сонаты c-moll op. 111 Бетховена. Да и со здоровьем дело как будто налаживалось. Первая половина года прошла более чем успешно. Широкий резонанс имели концерты, особенно из произведений Бетховена в Большом зале Московской консерватории 14 января и 16 апреля 1947 года (сонаты f-moll op. 2 № 1, D-dur op. 10 № 3, B-dur op. 22, cis-moll op. 27 № 2, d-moll op. 31 № 2, e-moll op. 90, E-dur op. 109, As-dur op. 110, c-moll op. 111). На зачетах превосходно играли ученики. В конце июня Игумнов уехал в Ереван на государственные экзамены и, несмотря на утомительное расписание (ежедневно свыше десяти часов экзаменов) и трудные климатические условия, провел их сравнительно бодро. В письме к З. Г. Крашенинниковой из Еревана от 10 июля 1947 года он сообщал: «Прилетел я сюда отлично, не испытав ни малейшей неприятности, и здесь тотчас же окунулся в экзаменационную гущу, проводя ежедневно на экзаменах утро (10—3) и вечер с 7 часов. Вчера закончили. Надоело порядком, тем более что ничего очень радостного не было. С первой возможностью

вылетаю в Москву, вероятно 14-го. Здешний климат в эту пору я выношу не очень хорошо, хотя в общем чувствую себя прилично. Убедился, что в июне ездить сюда не стоит, и потому, если будут звать в дальнейшем, непременно откажусь. Из здешних радостей укажу абрикосы, которые уже на исходе, а после них наступит голодное время до персиков и винограда. Слышал я, что в Москве погибают от жары, и хочу надеяться, что к прилету погода похолодает» (18).

Лето 1947 года Игумнов провел в Тарусе у доктора М. М. Мелентьева. Ему хорошо жилось, о нем заботились. И все же нет-нет — нотки грусти проскальзывают в его письмах. «Я, — сообщал он в начале августа Крашенинниковой, — уже более двух недель нахожусь в Тарусе. Доехал я сюда с полными удобствами и здесь обстановлен заботливо. Из здешних благ в изобилии пользуюсь красной и черной смородиной. Землянику и клубнику не застал, малины мало, вишен нет. Живу однообразно и бессодержательно. Погода была неустойчивая, но сейчас как будто наладилась. Заниматься своим делом еще не начал, так как самочувствие у меня посредственное, — отдал маленькую дань гриппу, и все еще тупая голова. Понемногу гуляю, но далеко не ходил и ограничивал себя в оба конца километра на 4. Видно уже, как встарь, не походишь. Очень долго засиживаться не думаю, разве только погода установится и самочувствие улучшится... Да, забыл сказать — я позирую молодой художнице — Крандиевской — дочери скульптора и племяннице писательницы. Как будто где-то получается. Этот портрет будет ее дипломной работой (18).

Осенью Игумнов еще раз побывал в Ереване на дополнительных госэкзаменах. Вернулся он в Москву больным, в скверном настроении. Перемогаясь, ходил в класс, с большими усилиями заставляя себя заниматься с учениками. Он стал заметно хуже слышать, одряхлел, почти перестал посещать концерты. Даже в своей педализации, являвшейся верхом совершенства, он начинал сомневаться, не доверял до конца себе, просил перед выступлением проконтролировать со стороны ее действие.

3 декабря 1947 года, уже совсем больным, с температурой, Игумнов давал концерт в Большом зале Московской консерватории, которому суждено было стать его последним концертом, его лебединой песней. Перед концертом он очень волновался, был почти невменяем. В программу концерта входили сочинения Бетховена (Соната D-dur op. 10 № 3), Шопена (Соната h-moll), Лядова (Прелюдия h-moll op. 11, Вариации на тему Глинки) и Чайковского («Страстное признание» — исполнялось в первый

раз, по рукописи, Соната G-dur); на bis были сыграны «Вечерние грезы», «У камелька» Чайковского, «Музыкальный момент» cis-moll Шуберта, Экспромт F-dur Антона Рубинштейна, Колыбельная Чайковского—Пабста. Исполнение Игумнова было вдохновенным, но неровным. Кое-где он срывался, забывал, путал; технически не все удавалось (по его собственному признанию, «пальцы не слушались»). Но многое по силе и искренности выражения было сыграно им поистине замечательно, с редкой одухотворенностью.

На следующий день после концерта он еще пытался работать. Пришел в класс. Но вскоре его покинул. 6 декабря в 11 часов утра предстояла запись на грампластинку Баркаролы Рахманинова, «Страстного признания», Колыбельной и «На тройке» Чайковского. Но эту запись он вынужден был отложить на 10 декабря. Вечером 6 декабря он все же играл в Центральном Доме работников искусств несколько пьес из «Времен года» Чайковского. 7 и 8 декабря он в основном провел дома, надеясь на улучшение здоровья. 9 декабря зашел в класс, но не занимался. То было его последнее посещение консерватории, профессором которой он состоял почти полвека. 10 декабря он порывался идти на запись, но уже не смог. Пришлось лечь в постель.

Болезнь быстро прогрессировала. Уже в середине декабря она приняла затяжной характер. Врачи уклончиво называли ее «тяжелой», избегая более сильных выражений. Игумнов старался держать себя в руках. Лишь изредка прорывались у него пессимистические нотки: «У меня сейчас нет никаких желаний; это плохой признак». Или: «Пожил долго, знать, пришла пора...» С каждым днем он все более худел, превращаясь в высушенного, как мумия, человека. Цвет лица заметно изменился, стал землисто-желтым. Вид его производил удручающе-тяжелое впечатление. Он ослабел настолько, что в руках с трудом держал ложку, карандаш. В начале марта 1948 года уже было ясно, что болезнь его смертельна. 7 марта его навестил директор консерватории В. Я. Шебалин. Было принято решение поместить больного в клинику. 10 марта в присутствии Н. Д. Ушаковой, В. Я. Шебалина и автора этих строк состоялся консилиум (профессор Владос, доктора Кост и Анохина). Положение Игумнова было признано крайне тяжелым, если не сказать — безнадежным. Почти каждый день к нему приходили друзья, коллеги, близкие ученики. Но эти посещения скорее походили на прощание с дорогим человеком, чем на встречу с ним. 19 марта Игумнова, исхудавшего до неузнаваемости, обессиленного до крайности

сти, отвезли в Боткинскую больницу, где он 24 марта около 4 часов дня, скончался, находясь в полном сознании.

27 марта при огромном стечении народа в Большом зале консерватории состоялась гражданская панихида. Его гроб упал в живых цветах и зелени. Венки от правительственных и общественных организаций, от музыкальных учреждений, от друзей, почитателей, учеников... Почти вся музыкально-художественная Москва пришла проститься со своим любимым пианистом. В почетном карауле беспрестанно сменялись музыканты, артисты, ученые, общественные деятели, друзья, коллеги, ученики. Речи сменялись музыкой, музыка — речами. Многие плакали, не стесняясь выражения своих чувств. В тот же день на Новодевичьем кладбище состоялись похороны. При свете заходящего весеннего солнца гроб с его телом был опущен в могилу, вырытую рядом с могилами Николая Рубинштейна, Танеева и Скрябина.

В консерватории ко дню похорон был выпущен специальный бюллетень, посвященный Игумнову. В нем содержались коллективные статьи членов его кафедры (Оборина, Флиера, Мильштейна, Егорова, Тамаркиной, Эпштейна) и студентов его класса, статьи Гольденвейзера, Гедике, Цыганова, В. Ширинского, Борисовского, С. Ширинского и рабочего сцены Малого зала, неизменного «спутника» всех концертов Игумнова, В. В. Румянцева⁵.

30 марта в Малом зале консерватории состоялся концерт студентов класса Игумнова, намеченный еще при его жизни. Малый зал, вероятно, еще не видел на своих студенческих концертах подобного скопления публики. Пришлось прекратить доступ в зал, который был уже за полчаса до начала концерта заполнен до отказа. В концерте, открывшемся речами декана фортепианного факультета В. В. Нечаева и автора этих строк и продолжавшемся до двенадцати часов ночи, играли Бабаджанян, Давидович, Штаркман, Бошнякович, Гамбарян, Серов, Моносзон, Блюменталь. Почти все номера имели огромный успех у весьма искушенной публики. Через несколько дней после концерта встал вопрос о судьбе класса Игумнова. Студенты класса выразили единодушное желание сохранить его полностью как самостоятельную единицу — под руководством Я. Мильштейна и при отдельных консультациях Л. Оборина. Хотя жизнь впоследствии и внесла некоторые коррективы в этот план, одобренный, кстати, дирекцией консерватории, большая часть студентов осталась ему верной и окончила консерваторию как бы от лица своего покойного профессора.

Скорбь об Игумнове была глубоко искренней. В его лице

музыкальный мир и особенно Московская консерватория потеряли не только большого музыканта, но и настоящего человека. Он был в полном смысле этого слова совестью Московской консерватории, причем в такое время, когда она не раз находилась на перепутье.

Его жизнь свидетельствовала о напряженной пытливой работе, о непрестанных исканиях, о высоком понимании искусства. Его художественные устремления всегда лежали в области общественной, а не узко эгоистической, личной. Не для того он играл и учил играть других, чтобы себя славить, а для того, чтобы славить людей, быть им полезным. Скромный, благородный, на редкость простой и отзывчивый, Игумнов не был способен и к тени обмана ни перед самим собою, ни перед другими. Если он играл неудачно, то никакие похвальные слова не могли поколебать его неудовлетворенности: свои недостатки он признавал поразительно точно. Если другие, в том числе и его ученики, играли неудачно, то он никогда не кривил перед ними душой. Ученики это знали, ценили и понимали, что иначе он поступать не мог. Свою деятельность Игумнов рассматривал прежде всего как выполнение общественного патриотического долга. И он действительно, в высоком значении этого слова, служил людям, служил искусству до последних минут своей жизни, безраздельно отданной горячо им любимой Родине.

Часть вторая

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ
ИСКУССТВО
И ПЕДАГОГИКА

Глава одиннадцатая

ТВОРЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Каждый крупный художник имеет свое творческое кредо, свои более или менее осознанные взгляды на природу и особенности искусства. Игумнов не является в этом отношении исключением. Но было бы тщетно и бесполезно искать в оставленном им богатейшем художественном наследии какую-либо систему в узком, догматическом смысле этого слова, являющуюся чем-то абсолютно определенным и неизменным. Такой «системы» у него никогда не было, да и не могло быть. Вся жизнь его была наполнена неуклонным движением вперед, непрерывным совершенствованием своего искусства, а вместе с тем и постоянным обновлением художественных средств и приемов. Ни на одну минуту он не переставал учиться сам.

«Моя педагогика, — говорил он, — теснейшим образом связана с моей исполнительской практикой, а последняя, конечно, не раз изменялась, менялись вкусы, менялась окружающая обстановка, среда — политическая, общественная, литературная. И все это не могло не отражаться на средствах воплощения» (10).

«Жизнь вносит коррективы в художественные взгляды. Новое содержание — новые средства»¹.

И действительно, Игумнов обладал необыкновенно настойчивой, целеустремленной натурой. Талант его разворачивался неуклонно, последовательно, непрерывно. Прошли молодость, зрелость, наступила старость, а казалось, все еще не было конца его развитию. Лишь очень немногие смогут сказать о себе так, как сказал Игумнов в день сорокапятилетия своей исполнительской деятельности: «Только теперь я начинаю понимать, как надо играть на фортепиано. До сих пор я в сущности больше пробовал, размышлял, искал». О том же самом писал он и в своих письмах в годы войны (см. главу 9). Острым чувством неуспокоенности были проникнуты и заключительные слова его доклада на торжественном вечере фортепианного факультета, посвященном восьмидесятилетию Московской консерватории.

Как бы подытоживая всю свою художественную деятельность, он сказал тогда так: «Мой исполнительский и педагогический путь был сложен и извилист; взгляды мои на пианистическое искусство неоднократно менялись. Лишь в 30-х годах я пришел к тем принципам, которых придерживаюсь сейчас, причем вполне осознал и „нашел“ себя совсем недавно. Изменится ли что-либо в будущем, угадывать не стану, но возможно, что кое-что станет иным» (10)². И, наконец, еще более поразительная фраза, сказанная им за несколько дней до смерти: «Хочется жить, ведь так много еще осталось несделанного» (7).

О чем свидетельствуют все эти признания Игумнова? Прежде всего о его редкой скромности, строгости и взыскательности, о смелой, беспощадной самокритике, о непреклонном стремлении к новым достижениям, об отсутствии какого бы то ни было тщеславия и самоуспокоенности. Игумнов хорошо знал не только свои достоинства, но и недостатки и никогда не утешал себя в интересах собственного возвеличения тем, что у других они тоже есть. Наоборот, он открыто говорил о своих погрешностях и вечно был занят их исправлением, он настойчиво шлифовал, совершенствовал свое искусство. Каждая ошибка была для него уроком, каждая победа — ступенью к дальнейшему совершенствованию. Там, где другие удовлетворялись достигнутым и останавливались в своем росте, он шел дальше. Как истинный, большой артист и педагог, он никогда не довольствовался сделанным, не успокаивался на добытых результатах, как бы благоприятны они для него ни были. В своей пианистической работе он исходил не только из существующего, имеющегося в наличии, но и из того будущего, к которому страстно и упорно стремился. В нем не было ничего неподвижного, окаменелого, он постоянно, говоря словами его любимого писателя Лескова, «перedefеливался» и не «перedefеливаться» не мог.

Именно поэтому Игумнов никогда не мирился с догматизмом, начетничеством, доктринерством. Живое искусство для него никак не укладывалось в систему удобных и раз навсегда установленных правил и рецептов. В такой системе все дано готовым, как бы застывшим, а между тем пианистическое искусство, как и жизнь, не есть что-то раз навсегда данное и неподвижное; оно растет, развивается; оно — непрерывно, и изучение его не имеет предела. Правда, сложившаяся система дает известные преимущества — Игумнов это понимал. С ней и проще, и легче. Она удобна для практического использования. В ней всё известно. Но как раз благодаря своей определенной, замкнутой форме, удобной для ремесленно-ограниченной практики, такая система

легко становится самоцелью. И это тормозит художественное развитие пианиста, делает его неполноценным.

«Чем больше я живу, — говорил Игумнов в кругу своих учеников, — тем больше убеждаюсь в том, что вообще нет какой-то одной догматической системы, которой следовало бы придерживаться на протяжении всей жизни. Все изменчиво, все подвижно, так зачем же здесь держаться за что-то неизменное и застывшее... Когда я слышу о пианистах, нашедших „систему“, мне постоянно вспоминаются слова Листа: „Хорошая вещь система, но я никогда не мог найти ее“. И добавлял: „В каждой системе, как бы широка она ни была, есть нечто ограниченное, узкое; искусство же пианиста столь многообразно, что так же, как и природа, как жизнь, не терпит определенных рамок“. Вспоминаются еще слова, сказанные им по адресу одного молодого пианиста, будто бы обретшего какую-то „истинную“ систему и не желавшего ни о чем другом даже слышать: „Мне искренне жаль его. Человек, который полагает, что он дошел до чего-то неизменного, пригодного всегда и для всех, теряет главное: он останавливается в своем росте“» (7).

Сам Игумнов всегда упорно отрицал в своих приемах работы наличие какой-либо одной определенной, замкнутой, застывшей раз навсегда системы. В свое «оправдание» он порой ссыался на опыт некоторых крупных художников, в частности Нестерова. Как-то, рассказывал он, у Нестерова спросили о том, как он пишет свои картины, всячески допытывались, каков его творческий метод. А Нестеров совершенно спокойно и просто ответил: «Беру палитру, кисти, краски, смешиваю нужные краски и начинаю писать, так вот и пишу». «Нечто подобное, — добавил Игумнов, — происходит и у меня. Никакого способа, системы или рецепта у меня нет» (7).

И действительно, педагогика Игумнова заключалась не в одинаковости приемов, а в их многообразии. Если он и создал свою систему, школу, то не одну. В сущности он только то и делал, что перерастал созданное им. Его единственная настоящая система — это движение вперед. Своим лучшим ученикам он так и говорил — берите у меня то, что вам нужно, и развивайте дальше то, что стало вашим достоянием.

Разумеется, Игумнов не был противником систематизации, известного порядка в пианистической работе. Он отдавал должное в этом отношении, например, Бузони, считая его «умнейшим» пианистом: не соглашаясь с его системой, он видел в то же время ее определенные достоинства. Но он все же был скорее на стороне Гофмана, который постоянно предостерегал пиа-

нистов: «Не упражняйтесь систематически или „методически“...»³. Ибо для него, как и для Гофмана, «систематичность — смерть непосредственности, а непосредственность — истинная душа искусства». Он, кстати, не раз ссылаясь на замечание Гофмана, который как-то в ответ на фразу, произнесенную собеседником: «Моя новая учительница говорит, что слово „метод“ действует ей на нервы», — сказал: «Слова вашей учительницы заставляют меня думать, что вам посчастливилось в выборе педагога»⁴. Когда у Игумнова допытывались, чем же он руководствовался в своих поисках, каким пользовался компасом, он полушутя, полусерьезно, но с глубоким значением отвечал: «искал, как грибы».

Значит ли это, что у Игумнова не было определенной линии в искусстве? Значит ли это, что у него не было твердых убеждений? Нет, нисколько! Его развитие, его искания — это не беспорядочное шатание из стороны в сторону: он знал, где «искать грибы». Это — искания, закономерно вытекающие из его общего мировоззрения. Это искания большого, совестливого и принципиального художника, бесконечно требовательного к себе. Главное для Игумнова заключалось в живом ощущении творческого процесса, в живом методе. Он всегда стремился выявить в музыке определенное содержание, лично ощущая его, связывая его с жизнью. Он всегда стремился мыслить ясно, логично и просто, быть правдивым, естественным в своих намерениях и чувствах, не поддаваясь мелочным стремлениям к внешнему виртуозному блеску, внимательно слушать самого себя и через строгий самоконтроль воспроизводить в точности все намеченное, приводить в соответствие свои технические средства с исполнительским замыслом.

Можно смело сказать, что как бы ни изменялся Игумнов в частности, он в основном всегда оставался верен этим принципам жизненно правдивого, органичного исполнительского искусства, верен самому себе. У него, несомненно, была своя определенная линия в искусстве. В нем подлинно жила та великая реалистическая традиция, которая позволила русским музыкантам завоевать всенародное признание и любовь. Он никогда не поддавался моде, берег драгоценное классическое наследие для будущих поколений. И с годами реалистическая направленность становилась у него все более и более ясной, четкой, уверенной. Отвергая систему как неизменную сумму взглядов, правил и рецептов, он в то же время всем своим вдохновенным трудом утверждал ее как творческий метод самовоспитания. Он мог бы сказать о себе словами Гёте, что если бы бог захотел подарить

ему систему, то он отказался бы от этого подарка и предпочел бы готовой истине — труд ее отыскания, готовым рецептам — упорный поиск, сомнения и, наконец, уверенность как результат окончательной проверки. Он решительно и твердо шел по пути высокого, не знающего предела в своем развитии мастерства.

Глава двенадцатая

АВТОР И ИСПОЛНИТЕЛЬ

Те, кто читал или просматривал известный конспект Игумнова «Мои исполнительские и педагогические принципы», опубликованный в журнале «Советская музыка» (1948, № 4), вероятно, помнят, что сам Игумнов начинает изложение своих взглядов с проблемы «Автор и исполнитель». Случайно ли это? Конечно, нет. Для него, как и для каждого подлинно крупного исполнителя и педагога, эта проблема является центральной, исходной, как бы определяющей собою всё остальное в сложном и многогранном процессе исполнения.

Как же ставит эту проблему Игумнов? В чем видит он основные трудности к ее разрешению?

Прежде всего он подчеркивает значение творческого элемента в исполнительском искусстве. Он считает односторонним, а стало быть, и недостаточным тот взгляд, согласно которому все дело заключается в том, чтобы быть послушным, безинициативным передатчиком авторской воли. По его мнению, исполнитель — это не адвокат, не поверенный в делах автора, не пассивный, бесцветный посредник.

«Исполнитель, конечно, посредник, но посредник творящий. Исполнитель прежде всего творец. Это у нас подчас игнорируется. Рассуждают так: композитор — это всё, он полновластный хозяин, а исполнитель — это своего рода приказчик. Неверно! Исполнитель — не приказчик, не раб, не крепостной... Без него музыка, записанная в нотах, мертва. Исполнитель вызывает ее к жизни...» (10).

В свете этого становится очевидным, что Игумнов должен был отрицать — и действительно категорически отрицал — рабскую подчиненность исполнителя автору, арифметическую точ-

ность, не согретую живым чувством. Он понимал, что там, где такое бездушное исполнение имеет место, не может быть и речи о подлинном творчестве. А труд исполнителя он всегда считал трудом самостоятельным, творческим; он был убежден, что исполнительское искусство живет не только отраженным светом, но и своим собственным, что оно не только пользуется готовым, чужим, но и создает нечто новое, свое. Музыкальное произведение, по его мнению, «безгранично» по отношению к исполнителю: сколько исполнителей, столько в нем оказывается и «планов».

В сущности, он был одним из самых придирчивых исполнителей: скрупулезно, с разных сторон выверял он авторский текст, его понятность, доходчивость, психологическую остроту. К текстологическому анализу у него всегда присоединялись требования идейные, эмоционально-образные, настойчиво направляемые им к автору.

Из этого, конечно, никак не следует, что Игумнов сколько-нибудь недооценивал значения точного воспроизведения авторского текста. Напротив, он постоянно подчеркивал, что изменения в тексте никогда не идут на пользу произведению. Ученики Игумнова хорошо знают, что для него было несносно умышленное выставление себя на показ посредством произвольного прибавления и искажения отдельных нот и нюансов, что он не признавал фактурных переделок и всякого рода выдумок, равносильных, по его мнению, трюкачеству и фальсификации. В классе, например, он постоянно говорил: «Не надо делать того, чего нет у автора». Или: «умнее автора все равно не будешь». Или: «Надо оставаться верным авторскому тексту». «Надо всегда стараться понять, почему у автора обозначен именно этот оттенок, а не другой, нельзя придумывать и делать все, что взбредет в голову». Или еще: «Исполнение никогда не должно превращаться в борьбу исполнителя с автором... Тот исполнитель, который больше думает о себе, чем об исполняемом, не настоящий исполнитель». «Нельзя менять замысел автора» (12). Он всегда шел при создании и воплощении авторского замысла не от своих внешних данных, а от авторского текста, ища настойчиво средств приспособить себя к исполняемому произведению.

В истолковании авторского текста он не переносил ничего туманного, путаного, нарочито усложненного и очень опасался недомолвок, затрудняющих восприятие слушателей. Его пугал не только отдельный неясный эпизод, но и роковое влияние этого эпизода на все дальнейшее развитие исполнительского замысла.

Не терпел он также всевозможных редакторских исправлений и добавлений, чаще всего лишь затемняющих подлинный текст автора, который ему всегда был необходим, чтобы добраться до главной, сокровенной мысли исполняемого произведения. Не случайно, например, он весьма настороженно относился к таким распространенным в его время редакциям, как редакция Клиндворта сочинений Шопена. Он признавал, конечно, несомненную заслугу Клиндворта в отношении известного очищения текста от накопившихся опечаток и неточностей голосоведения, но решительно отказывался видеть в его издании правильное понимание существа шопеновских творений. Он считал, что «исправления и улучшения» Клиндворта зашли слишком далеко и привели в ряде случаев к прямому искажению авторских намерений, к затемнению авторских мыслей. Аналогично оценивал он и усилия тех редакторов, которые в силу своей основной установки сознательно шли на искажение текста. Особенно опасна, по его мнению, эта установка в тех случаях, когда редактор по-своему талантлив. Тогда субъективная интерпретация и произвольные изменения становятся академической традицией, и последняя тем сильнее, чем ярче личность редактора. «Я, — говорил он, — всегда опасался тех посредников, которые стоят между исполнителем и автором, — иными словами, всякого рода „пояснительных“ редакций. Все это, может быть, и необходимо в какой-то момент обучения, но если хочешь сам хорошо работать, то нужно обращаться к самому автору. Пускай я ошибусь, но, по крайней мере, я сам буду в этом виноват, пускай меня за это и судят. А когда смотришь на произведение чужими глазами, — всегда неприятно. Поэтому надо создать какой-то кружок или общество „Защиты авторов от редакторов“, так же, как и общество „Защиты писателей от режиссеров“. Стоило бы, право, такие общества создать, потому что все эти редакции — вещь опасная». «Нельзя, — добавлял он, — „смотреть всегда из чужой квартиры“, нельзя „мириться“ с узаконенными искажениями авторского замысла». «Зачем это нужно, — говорил он, имея в виду нашумевшую постановку Мейерхольда, — в „Пиковой даме“ вместо Зимней канавки давать набережную Зимнего дворца? Ведь у Чайковского не написано — „набережная Зимнего дворца“. Зимняя канавка — это уютное, интимное место, а набережная — совсем другое. Это больше подходило бы к какому-нибудь роману Достоевского. К тому же Мейерхольд в „Пиковой даме“ вставлял чуть ли не стихи Блока и вообще переделывал текст. Это — совершенно ни к чему» (8).

Таким образом, по мнению Игумнова, главная задача редак-

тора заключается в том, чтобы сохранить сущность произведения и авторские ремарки в неприкосновенности и сделать их ясными для понимания, а это возможно лишь при любовном и бережном отношении к автору, при глубоком изучении его стиля. Исполнительское творчество должно приводить не к искажению авторских намерений, а к наиболее полному постижению и раскрытию их, то есть к жизненному воссозданию авторского замысла.

Неприятие объективизма, пассивности и натурализма в исполнении вовсе не означало у Игумнова защиты исполнительского самоуправства и произвола. Оно лишь свидетельствовало о постоянном стремлении рассматривать авторский текст как материал для исполнительского творчества.

Если пользоваться терминологией самого Игумнова, то авторский текст — это как бы своеобразный «архитектурный чертёж», разгадка и выполнение которого выпадает на долю исполнителя. Иногда эта «разгадка» дается сравнительно легко — там, где мысль автора прочерчена ярко, остро; иногда же на неё уходит масса силы и времени.

Игумнов никогда не следовал слепо авторским ремаркам, не обеднял своей фантазии формальным, поверхностным выполнением содержащихся в тексте указаний. Он всегда стремился понять, что за ними скрывается, чем они продиктованы, то есть творчески пытался раскрыть их внутренний жизненный смысл. Ему, например, недостаточно было установить, что вот здесь следует играть *crescendo* и *forte*, а там *diminuendo*, *piano* и т. п.; ему важно было установить самый характер этих оттенков, их взаимоотношения по силе, времени и качеству звучания. «Главное затруднение, — говорит он, — состоит не столько в том, чтобы выполнить вообще все музыкальные обозначения — *f*, *p*, *crescendo*, *diminuendo* и т. п., сколько в том, чтобы выполнить их в определенной мере, пропорции и в определенном характере». И это, конечно, не случайно. Ибо только в процессе сознательного исполнительского творчества и могла заключаться разгадка того «архитектурного чертежа», который, по мнению Игумнова, всегда намечен автором и по которому исполнитель должен строить все здание исполнения, начиная от фундамента и кончая мельчайшими деталями.

Может показаться странным: почему Игумнов говорит о «разгадке» «авторского чертежа» в то время как «чертеж» этот налицо и написан автором черным по белому. Но так кажется только с первого взгляда. Ведь помимо того, что исполнителю всегда приходится разгадывать и воссоздавать образно-психоло-

гическую канву произведения и наметать схему, план самого процесса исполнения, ему подчас приходится разгадывать и уточнять отдельные детали текста. Вопрос о точной передаче авторского текста не так прост, как это многим представляется. Все требуют безупречного выполнения авторских указаний, но далеко не все понимают, что чаще всего пианисты имеют дело уже с искаженным авторским текстом. Во-первых, существуют разночтения в различных изданиях, причем мы обязаны этим не только редакторам, но и самим авторам, которые подчас допускают те или иные варианты. Во-вторых, в тексте всегда возможны типографские опечатки, и этим опечаткам никак нельзя поклоняться. В тексте имеются и описки автора, следы явной небрежности и поспешности записи. Да и сама запись отражает лишь один из возможных авторских вариантов исполнения. Разобраться во всем этом и правильно понять подлинное намерение автора — дело трудное; оно требует большой подготовительной работы. Каждый исполнитель имеет бесспорное право на исправление недочетов и описок авторского текста, а также на выбор вариантов; но пользоваться этим правом приходится крайне осторожно, так как оно легко ведет к всевозможным заблуждениям.

Следовательно, сколько бы ни уверяли нас в обратном, проблема текста существует, и играть точно по автору не так уж просто. Тем более что многие искажения подлинного текста стали уже давно традиционными и бороться с ними нелегко. Трудность перед пытливым исполнителем возникает буквально на каждом шагу. Нотный текст музыкального произведения представляет собой совокупность знаков, обозначающих высоту звуков, их метроритмические соотношения, темп, динамические и агогические нюансы, артикуляцию, фразировку, педализацию и т. п.; причем лишь в очень немногих изданиях эти знаки выражают авторские намерения с полной определенностью и точностью. Вот почему даже при искреннем желании быть абсолютно точным легко в каком-то отношении впасть в прегрешения и при этом оставаться в заблуждении относительно истинной причины их. «Разгадка» авторского чертежа — первая и важнейшая обязанность исполнителя. «Нельзя просто заучивать текст произведения; следует прежде всего хорошо разобраться в нем» (7).

В этом свете также становится ясным, почему Игумнов проводил различие между терминами «играть» и «исполнять». Первый был для него синонимом ремесленного, бездумного, подражательного подхода к делу; второй означал творчество, ак-

тивное созидание. Нередко, например, после концерта того или иного пианиста от него можно было услышать такую фразу: «Что ж! Игра сегодня была, а исполнения не было». Или: «Ну вот и сыграл»¹. Не подлежит сомнению, что все это являлось осуждением внешне корректного, благополучного, подчас даже блестящего, но внутренне опустошенного, ничего не говорящего, «нетворческого» исполнения, которое Игумнов за его пассивный, нетворческий, бесцветный характер определял как «пищу без витаминов».

Всячески подчеркивая творческий элемент исполнения, Игумнов в то же время предостерегал от опасности произвольной, непродуманной импровизационности. Подобная импровизационность, по его глубочайшему убеждению, чужда советскому художнику, не отвечает строю его мыслей и чувств. «Каждая эпоха подсказывает художнику свой стиль исполнения. Наша эпоха требует прежде всего от исполнителя большой ясности, точности (но отнюдь не переходящей в сухость), органичности в толковании композиторского замысла. Импровизация означает расплывчатость. Я являюсь противником импровизационности в трактовке музыкального произведения. Если у меня есть некоторое увлечение колоритом, то отнюдь не в ущерб выпуклости и четкости рисунка исполнения. Исполнитель прежде всего должен думать о ясности, выпуклости формы, последовательной логичности толкования замысла композитора»².

В этой связи Игумнов решительно и резко возражал против декадентских, модернистских положений, выдвинутых в 20-х и 30-х годах некоторыми буржуазными писателями, художниками и музыкантами; в них утверждался примат импровизации над точным, продуманным истолкованием композиторского замысла. В частности, с позиций советского художника Игумнов подверг критике одну из статей А. Жида, в которой провозглашалась необходимость особого, утонченно-импровизационного истолкования произведений Шопена. По мнению Игумнова, далеко не всякая импровизационность соответствует намерениям Шопена. Сочинения Шопена как раз отличаются совершенной ясностью плана, кристальной четкостью формы, определенностью целого и деталей. И было бы кощунством не учитывать всё это при их интерпретации.

Резюмируя свои мысли по этому поводу, Игумнов писал: «Не думаю, чтобы затуманенность и туманность художественных намерений исполнителя, игра несколько замедленная, расплывчатая, как бы подыскивающая один звук к другому... отвечала бы творческой сущности Шопена. Я боюсь, что такое понимание

Шопена может легко привести к приглушенному, салонному исполнению»³.

Следует заметить, что салонное, жеманное исполнение Шопена, как и бездушное виртуозное исполнение, Игумнов органически не выносил, не принимал. К двум самым нежелательным типам исполнения Шопена он не случайно относил «Шопена молодых девиц» (то есть преувеличенно чувствительное, манерное, изломанное исполнение Шопена) и «Шопена виртуозов» (то есть исполнение, основанное на внешних бессодержательных эффектах, а также на формально-техническом воспроизведении текста). И тот и другой тип исполнения для него были равно неприемлемы, ибо они в одинаковой степени «уродовали Шопена». Вот что писал он об этом: «Шопен „молодых девиц“. Здесь преобладают чрезмерная чувствительность, салонная женственность. О такой манере исполнения, с художественной стороны малоценной, можно было бы и не говорить, если бы она, к сожалению, не имела распространения и не встречалась даже среди профессионалов-пианистов... Шопен „виртуозов“. Нельзя ссылаться здесь на определенность, точность и убежденность исполнения... в данном случае вернее было бы говорить не об определенности художественной передачи, что едва ли стоит осуждать, а о скудости замысла, прикрываемой внешней уверенностью и блеском. Одни из исполнителей этого типа подходят к своей задаче сугубо формалистически; другие трактуют Шопена подчеркнуто эмоционально, с большой дозой ложного пафоса и болезненного надрыва; третьи, напротив, выхолащивают эмоциональное содержание шопеновских произведений и центр тяжести переносят на блестящее техническое исполнение. Всем пианистам этого типа, несмотря на их иногда полную противоположность друг другу, присуще одно общее: непонимание творческих замыслов Шопена. Поэтому ни один из этих типов исполнения нас удовлетворить не может»⁴.

Разумеется, Игумнов был далек от недооценки импровизационного элемента в работе пианиста. По его мнению, этот элемент несомненно играет в исполнительском искусстве известную роль, но он всецело подчиняется направляющему сознанию исполнителя; отправной точкой в работе исполнителя является глубоко продуманный замысел, а не поверхностная, необдуманная импровизационность.

Из сказанного достаточно ясно видно, сколь мудро и органично разрешал Игумнов проблему «Автор и исполнитель». С одной стороны, он решительно отрицал нетворческое исполнение, рабскую подчиненность исполнителя автору, то есть от-

вергал механический подход, объективизм в исполнении. С другой — категорически возражал против исполнительского произвола, импрессионистской расплывчатости, непродуманной импровизационности, то есть против неоправданного субъективизма в исполнении. Он постоянно учил исполнительскому творчеству по ясному, конструктивно-четкому плану, основанному прежде всего на том, что написано в нотах. Он видел это творчество не в искажении действительности, не в уходе от автора, а в том, как исполнитель прочувствовал, как осознал и выразил авторский замысел, то есть видел творчество исполнителя в правдивом раскрытии авторского «чертежа», в своеобразном исполнительском зодчестве, связанном в конечном счете с жизнью. Он всегда напоминал о том, что надо учиться у жизни, у природы, идти от «зерна», «сердцевины» исполняемого произведения.

Вместе с тем он также говорил, что «мысли и чувства исполнителя должны течь, как вода из родника, непосредственно от души», что выдумывать вредно («это всегда расхолаживает»), что исполнение должно быть «искренним» и «находить себе дорогу к сердцам людей», что если «оно не трогает», то «не стоит о нем много и говорить» (7)⁵. Словом, он был постоянно исполнен чувства и искания правды, превыше всего ценил в искусстве скромность, простоту.

Глава тринадцатая

МУЗЫКА — ЖИВАЯ РЕЧЬ

Творческий подход к исполняемому произведению был органически связан у Игумнова с тремя важнейшими особенностями его художественного метода.

К первой из них следует отнести постоянное стремление рассматривать музыку как живую речь, как своеобразный язык, «неоценимый, прежде всего, в качестве проводника мыслей и чувств». Вот что, например, неоднократно говорил Игумнов в последние годы жизни: «Сейчас у меня такой взгляд на исполнение, на музыку: я хочу, чтобы музыка была прежде всего жи-

вой речью... Я думаю, что всякое музыкальное исполнение есть связный живой рассказ, интересный, развивающийся, в котором все звенья связаны друг с другом, все контрасты закономерны»¹.

«Да, музыка — это язык! „Иностранный“ язык, который очень трудно изучить. На этом языке написаны поэмы, рассказы, стихи. Задача исполнителя — рассказать эти поэмы и стихи и сделать это связно, логично, чтобы органично сочетать в одно целое все звенья» (7).

При таком понимании исполнительского искусства Игумнов, естественно, главным средством музыкального выражения считал интонацию. Именно на интонацию, как средство выявления психологического характера музыкальной речи, и было направлено его внимание. Он прямо говорил, что «основным при изучении музыкального произведения считает интонацию», что от «умения передать интонационный смысл произведения» во многом зависит содержательность исполнения. Как это следует понимать? Да так, что вне исполнительского интонирования для него не существовало подлинно ценного и значительного воспроизведения авторского замысла, что вне интонирования исполнительский рассказ превращался для него в пустую, полную сбивчивых мыслей и фраз игру, то есть становился бессодержательным. По его мнению, только интонирование раскрывает отдельные «душевные оттенки», отдельные черточки наших переживаний; оно помогает «произнести» те «слова», которые составляют «язык музыки» и которые нужно определенным образом строить и столь же определенным образом произносить. Таков подлинный путь к осмысленному исполнению на фортепиано.

Не случайно Игумнов придавал столь большое значение выявлению так называемых «интонационных точек» фразы, связности и выпуклости отдельных мотивов. Он говорил, например, в одной из бесед: «В этой связности музыкальной речи самая трудная задача — найти выделяющиеся интонационные точки. Тут можно планировать по-разному. Можно сделать так, что выйдет все очень логично, а все-таки будет „не то“... Интонационные точки — это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе центральные узлы, на которых все строится. Они очень связаны с гармонической основой. Теперь для меня в предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой все тяготеет, к которой все как бы стремится. Это делает музыку более ясной, слитной, связывает одно с другим» (8).

Связь «интонационных точек» с гармонической основой подчеркивалась Игумновым неоднократно; так же часто говорил он и о «центральной интонационной точке». Например: «Нужно

прежде всего искать верную интонацию, как бы мала ни была фраза, она должна быть выразительной». «Движение музыки чаще всего волнообразно: всегда есть точка (или точки), к которой стремятся подняться другие звуки и от которой опускаются третьи». «В каждой фразе есть известная точка, которая составляет как бы логический центр фразы. Это — смысловое ударение» (7).

Примечательно, что Игумнов советовал «выявлять» «интонационные точки» не столько с помощью акцентов, сколько посредством специальной оттяжки и увеличения длительности звучания. Акценты, по его мнению, предполагают известную внезапность возникновения звука, толчок, интонационные же точки, особенно в кантилене, предполагают большую длительность. Чуть-чуть передержать и усилить интонационно важную ноту исполнитель просто обязан; это способствует ее выделению без нарушения плавного течения мелодии и придает исполняемой фразе «своеобразный речевой характер». Иногда, впрочем, Игумнов рекомендовал выделять интонационно важную ноту фразы и с помощью внезапного *pianissimo*.

Именно потому, что пианисты часто не представляют себе «кульминационной точки», к которой должна стремиться фраза, в их исполнении нет подлинного движения — «они топчутся на месте», «задерживаются на отдельных звуках», «разрывают фразу на части». Тщательно работая с учениками над созданием логики мелодического движения, Игумнов настойчиво добивался, чтобы каждая фраза представляла собой единое органическое целое, а не ряд разрозненных звуков. «Куда стремится фраза?» «Где ее кульминация?» — Подобные вопросы постоянно возникали у него в процессе работы. «Надо прямо идти к цели, когда играешь, а не застревать по пути!...» Однажды, когда ученик играл в классе Скерцо E-dur Шопена и тема среднего эпизода (*Più lento*) распадалась у него на ряд двутактов, Игумнов сказал: «В первый раз такое исполнение еще допустимо, хотя оно все же плохо, но когда тема повторяется, то она становится для слушателя просто невыносимой. Здесь нужно мыслить более крупными построениями» (12).

В свете сказанного проясняется не только понятие особых «интонационных точек», как бы составляющих логический центр, вершину, кульминацию фразы, но и понятие «живого дыхания», «связности и раздельности слогов», «знаков препинания», словом, всего того, что обычно применял Игумнов в своем искусстве фразировки и о чем постоянно говорил своим ученикам, показывая в классе то или иное место произведения.

Много внимания Игумнов, естественно, уделял в связи с этим исполнению лиг. Он решительно возражал против механического, шаблонного подхода к ним, то есть такого подхода, который обязательно связывает с окончанием лиги снятие руки и цезуру. По его мнению, лиги нередко следует понимать как смены смычка в пределах единой фразы. Между лигами подчас должна быть не цезура, а, напротив, грань, как бы объединяющая две части фразы: это способствует «широкому мелодическому дыханию», связывает отдельные мотивы и фразы в одно органическое целое. А связь фраз между собой Игумнов всегда считал одной из важнейших задач, стоящих перед исполнителем: «Исполняя музыкальную фразу, никогда не следует забывать, что перед ней и после нее обычно стоят другие фразы, с которыми она должна быть согласована. Если фраза не будет соответствовать своим соседям и станет не в меру самостоятельной, то это неизбежно приведет к фальши в общем мелодическом движении, нарушит органическую связь музыкальной речи» (7).

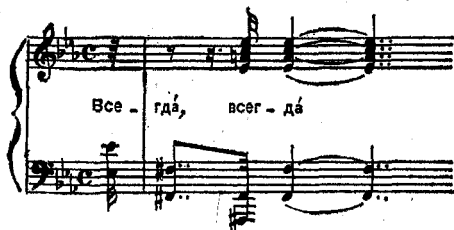
Таким образом, исполнение лиг не должно приводить к раздроблению дыхания; никогда не следует исполнять последнюю из нот, стоящих под одной лигой, при помощи снятия руки, если на то нет специального указания автора, — эту ноту лучше всего исполнять посредством особого уменьшения силы звука. Фразировка исполнителя должна быть столь же естественной, непринужденной и плавной, как человеческое дыхание.

Чтобы объяснить ученикам интонационный характер фразы и помочь им найти в ней правильные, художественно оправданные точки тяготения (ударения), Игумнов нередко прибегал к своеобразной мелодической подтекстовке. Так, однажды, когда у ученика не получалось следующее место из Концерта еs-moll ор. 4 Ляпунова, он сказал ему: «Произнеси фразу: „Смотри, какой я бедный“». И у ученика быстро все пошло на лад:

Ляпунов. Концерт еs-moll ор. 4



Или, объясняя как-то ученикам вступление к Сонате с-moll ор. 111 Бетховена, Игумнов заметил: «Тридцатьвторые должны быть здесь сыграны слабее длинных нот; вспомните слово всегда — вы же не говорите „всегда“, а „всегда“!»:



К таким же своеобразным приемам подтекстовки прибегал он, показывая тему Ариетты из Сонаты op. 111 Бетховена: «бúдь готóв», «бúдь здорóв» или «тёнь лесóв», «пыль векóв», скандируемые на одну восьмую, одну шестнадцатую и пунктированную четверть. Это, в сущности, перекликается с приводимыми Т. Манном в «Докторе Фаустусе» (романе, который Игумнов, разумеется, не мог прочесть) словосочетаниями «сúнь небёс», «бóль любвú», «бúдь здорóв», «жúл да бúл» и т. д.

Еще заметнее этот принцип интонационной выразительности сказывался при исполнении пьес, написанных на определенный поэтический текст, например переложений песен Шуберта. В этом случае Игумнов решительно требовал от учеников не только знания поэтического текста, но и умения использовать его при исполнении соответствующей фразы.

Приведем ряд замечаний Игумнова, высказанных им в разное время и по разному поводу на занятиях в классе: они помогут уяснить и конкретизировать сказанное выше о фразировке.

«Одна фраза рождается от другой последовательно, органично, в определенной пропорциональности; один звук вытекает из другого: последующий звук не рождается, если предыдущий не умирает, — особенное внимание — снятию вовремя пальцев с клавиш!» «Снимать руку постоянно вместе с окончанием лиги — ошибочно; конец лиги далеко не всегда означает точку; он означает и точку с запятой, и просто запятую, и не должен обязательно сопровождаться снятием руки». «На вершине фразы во все не обязательно делать акцент; можно просто приподнять палец несколько выше, а затем без толчка опустить его; необходимая сила звука тогда будет естественно достигнута». «Не следует излишне мудрить; если я буду думать о каждом слоге, то лишь окончательно запутаюсь в словах».

«Ужасно въелась теперь фразировка из-за такта. Во многих случаях она противоестественна и ведет к искажению авторских намерений». «Мы все развращены затактом и из-за пристрастия

к нему потеряли ощущение сильной доли. А между тем это ощущение крайне важно». «Один мотив вплетается в другой, как цепочка», «надо снять заборчики».

«Хорошая фразировка связана с гармонической основой; надо чувствовать каждую тональность, отдавать себе отчет в каждом тональном повороте, в каждой цепи модуляций». «Надо понимать не только то, что есть фразы, но и то, что есть мысли, которые этими фразами выражаются».

«Не очень люблю слово „фразировка“. Предпочитаю порой говорить вместо него „мелодический контур“, „рисунок“» (7, 12).

Бесконечно разнообразны встречающиеся в музыкальных произведениях фразы. Также бесконечно разнообразны и приемы их исполнительского воплощения. Но во всем этом многообразии есть единство, есть одна руководящая нить, которой в конечном счете подчиняются все прихотливые частности. Это — знаменитое «правило неправильности» — *tempo rubato*. В искусстве Игумнова оно играло исключительную по значимости роль. Он видел в нем одно из основных выразительных средств, способствующих достижению жизненности, пластичности и декламационности исполнения. Он считал, что это средство помогает исполнителю вырваться из «тисков размеренности». Вместе с тем он прозорливо предостерегал от опасности преувеличенного *rubato*, которое легко может свести на нет все усилия исполнителя и превратить в карикатуру его лучшие намерения.

В самом деле, Игумнов всегда считал, что *rubato* только тогда хорошо, когда оно естественно, непреднамеренно, когда в нем нет резких сдвигов и изменений, то есть когда оно подобно ускорениям и замедлениям безыскусной человеческой речи. Обычно подобное *rubato* регулировалось у него своеобразным законом компенсации — «сколько взял взаймы, столько и отдал», то есть небольшие ускорения внутри одной фразы и в ряду фраз часто вели к эквивалентным замедлениям и наоборот.

Это значит, что вольность темпа должна быть не внешняя, а внутренняя, как бы порожденная душевным волнением исполнителя. Автор, выписывая мелодию ровными длительностями, в сущности дает исполнителю право найти тот подлинно «свободный» ритм, который присущ характеру данной мелодии. Дело ума и вкуса исполнителя — понять и прочувствовать то, что невозможно выразить на бумаге.

Игумнов подчеркивает, что именно в подобных, едва заметных, основанных на «взаимной компенсации» изменениях соотношений длительности — изменениях, не поддающихся строгому учету, — в умении найти «живое ритмическое дыхание», сказыва-

вается художественная индивидуальность исполнителя, то особенное, что он вносит в исполнение. Ритмический порядок является изнутри, а не извне; его определяет ум, чувство и вкус исполнителя. Если исполнитель не в состоянии почувствовать этот «порядок», если он не ощущает, как живые, все отклонения от метра и все промежутки между нотами, словом, если он не творит ритм изнутри, а лишь механически, чисто внешне воспроизводит текст, то исполнение его всегда будет мертвым: оно никогда не сможет передать весь трепет богатой и сложной жизни художественного произведения.

Искусство логично развертывающейся музыкальной речи было самым тесным образом связано со второй особенностью художественного метода Игумнова, с понятием так называемого «горизонтального мышления» или «слушания». Это понятие он не раз обосновывал и развивал в своих беседах. Вот что, например, он говорил осенью 1946 года на торжественном заседании фортепианного факультета Московской консерватории: «Для того чтобы все звенья исполнения-рассказа были согласованы между собой, для того чтобы контрасты были закономерны, необходимо уметь горизонтально мыслить, необходимо каждую интонацию, каждое гармоническое звучание рассматривать не в отдельности, как самодовлеющее, не смаковать его, а иметь в виду его функциональное значение, рассматривать его в общей связи и, исходя из этого, придавать ему тот или иной характер. Надо всегда иметь в виду все предыдущее и последующее, надо слушать и слышать каждую деталь в присущем ей значении, в связи с предшествующим и последующим» (10).

По мнению Игумнова, такое «горизонтальное слушание» обеспечивает непрерывность, связанность исполнения-рассказа; оно освобождает его от вялости, рыхлости, неопределенности, помогает избежать манерности, излишнего подчеркивания подробностей, отвлекающих внимание слушателей от главного. «Горизонтальное слушание» как бы дает нам звуковую ткань в движении, выявляет переходы одних элементов в другие. Оно помогает найти также правильное ощущение движения, помогает овладеть тем особым «чувством ритма», которое объединяет в одно органическое целое планомерные отклонения от основного темпа произведения. Наконец, оно позволяет нам точно определить этот основной темп. «С возрастом, — признавался Игумнов, — у меня все сильнее развивается способность слышать музыку больше в горизонтальном направлении, чем в вертикаль-

ном». Быть может, в чем-то Игумнов здесь проигрывал (особенно в способности «четко выделять каждый отдельный звук»), но выигрыш был куда больше, чем проигрыш.

«Горизонтальное слушание» одинаково необходимо как в процессе подготовительной работы, так и при исполнении на эстраде. Разница лишь в величине и степени интенсивности звукового представления, а также в степени напряжения воли, от чего в конечном счете зависит наше умение «горизонтально слушать», а стало быть, и «горизонтально мыслить».

Это умение является одним из основных условий, как считал Игумнов, подлинного овладения языком музыки; оно равнозначно умению передать самое движение музыкальной ткани. Не случайно в черновом плане конспекта «Мои исполнительские и педагогические принципы» Игумновым был намечен пункт: текучесть². Именно в протекании, в горизонтальном развитии видел он существеннейшую особенность музыки.

Определение основного темпа Игумнов относил к числу труднейших задач, стоящих перед исполнителем. Он полагал, что метрономические обозначения сплошь и рядом мало что дают исполнителю и далеко не всегда бывают понятны. Что, собственно говоря, они означают: основной ли средний темп произведения, от которого в процессе исполнения возможны отклонения в ту или другую сторону? Наиболее быстрый темп, встречающийся в произведении? Наименьший темп? Игумнов даже считал, что разные композиторы могли по-разному понимать метрономическое обозначение темпа. Одни, например, могли обозначать метрономом темп наименьший, который вовсе не обязателен для всего произведения в целом. Другие, напротив, могли указывать темп наибольший (так иногда поступал Шуман). Отсюда следовал решающий вывод, что метрономические обозначения темпа чаще всего бывают условны, относительноны. К тому же для того, кто с помощью «горизонтального слушания» может проникнуть в дух исполняемого, они вряд ли нужны (ибо такой исполнитель сможет верно определить темп исполняемого произведения и без помощи метронома); для того же, кто не в состоянии постичь существа исполняемого, обозначения темпа все равно бесполезны. Естественно, что Игумнов крайне отрицательно относился к занятиям с метрономом. Он считал, что такого рода занятия «под метроном» пагубны для пианиста, что они сковывают его и отдают во власть бездушного метра.

Однако, не считая необходимым математически цифровое

исчисление темпа, он всегда ратовал за установление основной доли движения, то есть за выявление метрической единицы движения — четверти, восьмой и т. д., — которая уже не должна быть делима на более мелкие единицы и которая в конечном счете определяет скорость движения. В этом отношении он всецело следовал по пути Антона Рубинштейна, как известно, указывавшего в своих произведениях лишь основную долю движения и обычно не обозначавшего ее цифрой. Такой подход к произведению представлялся Игумнову наиболее справедливым и наиболее соответствующим принципу творческого исполнения³.

Установление основной метрической единицы движения позволяло ему осознать живую «ритмическую пульсацию», определить то «направляющее движение», которое как бы пронизывает собою все исполняемое произведение. Без внутреннего ощущения «направляющего движения», «пульса», в основе которого лежат то четверти, то восьмые, то шестнадцатые и т. п., по его мнению, невозможно органичное, подлинно живое исполнение.

Особенно большое значение придавал Игумнов сохранению единого стержня — основного среднего темпа произведения. Он считал, что в истинно художественном исполнении этот темп, несмотря на все встречающиеся по пути отклонения, должен ясно «чувствоваться на протяжении всего сочинения» и в конечном счете оставаться благодаря «справедливой компенсации» без заметного ущерба. «Средний темп необходим» — так говорил он. И прибавлял к этому: «всего же более необходимо чувство ритма, позволяющее объединить в органическое целое планомерные отклонения от основного темпа и заставляющее всегда своевременно возвращаться к основному темпу» (7).

Он всегда решительно возражал против необоснованных и преувеличенных изменений основного среднего темпа. «Исполнению особенно вредит неправильное определение основного темпа произведения и необоснованное изменение его. Именно раздробление темпа чаще всего приводит к нарушению цельного впечатления от исполнения; оно столь же антихудожественно, как и равнодушное отбивание такта. Верное, свободное от механичности выражение может и должно быть достигнуто без чрезмерных отклонений от основного темпового стержня произведения» (7).

Показывая как-то в классе Рапсодию h-moll Брамса, он со свойственной ему проницательностью заметил: «В последнее время вошло в моду избегать единого темпа в исполнении произведения. Часто строят план интерпретации по принципу контраста: один кусочек играют быстрее, другой медленнее и т. п.

А между тем русские пианисты времен Антона Рубинштейна так не играли. Я помню, как крайне недоумевал Танеев, когда д'Альбер произвольно и резко изменил темп во второй теме первой части сонаты „Appassionata” Бетховена. Помню, как всех удивляло чрезмерное вольное обращение с темпом Бузони в ряде произведений Шопена. Не хочу сказать, что никогда нельзя менять темп пьесы; кое-где это вполне уместно, и надо, и необходимо. Но нельзя возводить изменение темпа в принцип и нарушать авторский замысел. Если замысел един, то его нельзя дробить» (12).

Игумнов не одобрял также чрезмерно больших *ritù mosso* и *tempo mosso*, не оправданных логикой музыкального развития. Однажды, говоря в классе о Фантазии C-dur Шумана, он заметил: «*Ritù mosso* вовсе не всегда означает здесь внезапное изменение темпа; порой *poco accelerando* и *poco stringendo* как бы подводят к *ritù mosso* и тем самым создают единство движения в различных эпизодах. Вообще *ritù mosso* часто неправильно понимают как нечто, требующее резкого, внезапного изменения темпа. Конечно, бывает и такое изменение, бывает порог, но еще чаще один темп вытекает из другого: постепенный подъем или спад».

«Опасайтесь соблазна делать ненужные и не в меру частые *ritenuto*. Это наводит тоску... Изобилие *ritenuto* ведет к нарушению текучести, органичности движения, к омертвлению, к безжизненности». Часто от него можно было услышать: «Не затягивать; жизнь не ждет, а идет вперед». Или: «не торопить; всему свое время».

Возражал он и против чрезмерных, несвоевременных нарастаний темпа, искажающих характер движения исполняемой музыки. Так, о разработке первой части Второго концерта Рахманинова он говорил: «Нельзя здесь брать с самого начала быстрый темп. Тогда никакого нарастания не получится, а будет нечто вроде бравурной гонки. У Рахманинова нарастание темпа размечено с величайшей тщательностью. И надо быть внимательным к этому постепенному ускорению движения. Нарастание должно иметь внутренне психологический, а не внешний характер». И добавлял, как бы резюмируя сказанное: «Не забывайте главного — музыка живет во времени». «Следует всячески избегать ошибок, просчетов времени» (12).

Итак, свобода движения — не произвол; свобода движения есть осознанная необходимость. И эта необходимость диктуется основным темпом произведения, который является для исполнителя тем же, чем «удар пульса для человеческого организма».

В определении основного темпа сказывалась и третья важнейшая особенность художественного метода Игумнова — стремление к соразмерности и гармонической пропорциональности целого и отдельных элементов. Не случайно, например, он столь недолго любил чрезмерно быстрые темпы. Стремительное движение, мелькание звуков в плане чисто виртуозном, внешнем, блестящем было ему предельно чуждо. Он рассматривал преувеличения в темпах как одно из проявления бессодержательного исполнения. Больше того: он видел в этих произвольных преувеличениях одно из коренных зол исполнительского искусства, одно из проявлений его упадка.

«Чрезмерная быстрота, — говорил он, — еще не создает жизни... Ею вовсе не проверяется наличие темперамента и подлинной виртуозности... Она скорее свидетельствует о музыкальной неполноценности, скудости исполнителя» (7).

«Слишком быстрый темп искажает произведение. Он не только ведет к мельканию одного эпизода за другим, но нарушает метр, время, потребное на исполнение всего произведения. Кроме того, слишком быстрый темп в отдельных эпизодах ведет — как обратная реакция — к растянутости в других эпизодах, к необоснованному ritenuto и т. п. Все это нарушает средний темп, а стало быть, и его единство, его существо». И далее: «Я придерживаюсь одного старого определения темпа, согласно которому предел скорого темпа — это возможность услышать реально каждый звук. В этом определении много верного. Если бы пианисты действительно слышали каждый звук, то они, наверное, были бы предохранены от тех головокружительных темпов, которые, к сожалению, стали весьма частыми на концертной эстраде и которые скорее свидетельствуют о художественной несостоятельности исполнителя, чем о его силе» (7).

Следовательно, дело не столько в скорости движения, сколько в том, «чтобы все прозвучало»; для этого же необходимо определенное время. У истинно хороших исполнителей темп может быть лишь настолько быстрым, насколько эта быстрота не исключает возможности интонационно-выразительного исполнения. Из-за преувеличенной скорости музыкальное произведение не должно терять основного смысла.

Существенно также, что темп и соразмерные отклонения от него должны, по мнению Игумнова, всегда соответствовать характеру, настроению, образу исполняемого произведения; иначе будет утрачена «психологическая нить» темпа, и все пойдет по ложному пути. Не случайны, например, следующие его указания к исполнению отдельных произведений.

Фантазия и fuga g-moll Баха—Листа. «Grave здесь означает, что в Фантазии господствует сдержанное, возвышенно-серьезное настроение».

Соната b-moll Шопена (третья часть, Траурный марш). «Это только на автомобиле можно так быстро хоронить людей. Движение должно быть размеренным и не быстрым; подражайте шагам людей, несущих гроб. Все шестнадцатые поэтому должны быть вескими, протяжными: они способствуют неуклонности движения».

Концерт a-moll Шумана. «Нельзя играть вступительные такты в одном темпе, а главную тему — в другом. Это не соответствует основному характеру концерта и обозначению темпа Allegro affettuoso. Да и вся конструкция части — Allegro, Andante, Allegro — тогда решительно нарушается: предвосхищается Andante, и оно от этого проигрывает. Установление соотношения темпов различных эпизодов здесь, как и всюду, — дело важное».

Или следующие общие замечания: «Спешить и играть скоро — это самое простое, но и самое неверное разрешение вопроса. Когда что-то не выходит, то невольно хочется играть быстрее». «Странное дело — иные пианисты играют медленные эпизоды очень точно и метрично, быстрые же они ускоряют, начинают суетиться и теряют всякую метричность. А надо наоборот: в медленном темпе быть свободным; в быстром — до бесконечности точным». «Как и во всем другом, в темпе нужна простота и сдержанность. Тогда отсутствие порывистых, немотивированных отклонений от темпа обеспечено» (12).

Еще яснее стремление к органической соразмерности целого и частей сказывалось у Игумнова в области динамики. Он постоянно учил тому, чтобы каждый динамический оттенок был не только внутренне обоснован, но и правильно, нормально дозирован. Приведем чрезвычайно характерное для него признание: «Бывает так, что намерения исполнителя, нюансы его вполне правильны, но дозировка их ненормальна: или слишком велика, или, наоборот, слишком мала. Есть аллопатия, есть гомеопатия, но есть и ветеринария. Так вот: нельзя чересчур часто прибегать к ветеринарным средствам, — все получается подчеркнуто, преувеличенно; кульминации чуть ли не на каждом шагу. Надо дать ушам и чувствам хотя бы на мгновенье отдохнуть» (12).

Сошлемся также на следующие его замечания:

«Не делайте эту фразу слишком громкой. Не выделяйте ее огромными буквами, а сделайте лишь маленькую скромную подпись. Того требует дух фразы».

«Всякий динамический оттенок должен быть сделан обосно-

ванно и с расчетом, в определенной пропорции. Если *diminuendo* распространяется на несколько тактов, то надо, чтобы запаса его хватило на все эти такты».

«Не следует играть начало (речь шла о «Сонете Петрарки» № 123 Листа. — Я. М.) слишком выразительно. Оно — всего лишь скромная передняя. Нельзя себя чувствовать в ней, как в ярко освещенной и блестящей гостиной. Берегите свои чувства до того момента, когда вы откроете дверь в комнату».

«Всякий нюанс имеет смысл только в определенном темпе и в определенной дозе».

«Есть оттенки, скорее ощутимые самим играющим, чем слышимые со стороны. Но значение их не меньшее, чем оттенков явных, ибо они придают исполнению то „чуть-чуть“, которое является неразлучным спутником всякого искусства» (12).

Динамические оттенки Игумнова всегда были связаны с «душевыми оттенками»; они не являлись внешними и обособленными от мира чувств. Один оттенок как бы пополнялся другим, и все вместе они раскрывали богатство внутреннего содержания.

Особенно возражал он против преждевременных динамических нарастаний, не подготовленных всем предшествующим развитием. В динамическом нарастании, как и в нагнетании темпа, постепенность, последовательность градаций для него были важнее всего. Волна катится за волной, вал идет за валом, пока не наступает кульминация или, как он сам говорил, «девятый вал».

Вот его требование на этот счет: «Сдерживайте себя, сдерживайте себя как можно дольше, пока хватает сил. Никогда не перепрыгивайте сразу на *fortissimo*. Всякому овощу свое время. Кульминация лишь тогда хороша, когда она на своем месте, когда она является последней волной, девятым валом, подготовленным всем предыдущим развитием...» (12). Весьма существенное значение при этом приобретает сбережение сил для решающих кульминационных точек, и не только сбережение сил, но и их накопление, умение найти подходящий момент для их реализации.

По мнению Игумнова, ни одна кульминация не должна звучать столь же ярко, как центральная; различия в их силе и напряженности как бы определяют основные грани произведения, придают исполнению стройность, выпуклость, рельефность и, главное, многообразие.

«Слушатель устает, когда он слышит пианиста, у которого все эпизоды равно высокие, напряженные. Это способствует тому, что и кульминация перестает действовать как кульминация, а только мучает своим однообразием».

Игумнов не любил, когда большое динамическое нарастание совершалось «маленькими кусочками», «отдельными клочками»: он предпочитал единый сплошной подъем, приводящий к кульминации. В этой связи он решительно высказывался против излишней дробности оттенков, хотя и сам одно время отдал ей известную дань. «Такое стремление к мелкой нюансировке, излишнее злоупотребление светотенью мне всегда неприятно. А оно бывает!» Не менее решительно возражал он и против подмены настоящей динамической линии — и крупной и мелкой — какой-то «механической линией». Плохо, когда «не хватает длинного, сплошного crescendo, единого нарастания». Еще хуже — если пианисты «шепчут или гремят», когда у них нет «обычного человеческого голоса», «средней линии звука», когда они теряют элементарную выразительность, не умеют «соразмерять силу звука».

Итак, самый распространенный недостаток в искусстве исполнения — это отсутствие соразмерности в динамических градациях; никогда нельзя забывать о том, что сила в музыке, как и во всем другом, качество относительное. В этой связи Игумнов любил ссылаться на мудрые слова Глинки: «Никакое страшное *fortissimo* не сравнится в эффекте с простым *forte*, если это *forte* выгодно распределено... и если оно, в полном согласии с идеею сочинения, ловко, умно подготовлено предыдущим...»⁴.

Психологическое обоснование и точный расчет динамических оттенков, равно как и сбережение сил для решающей кульминации, неразрывно связаны у Игумнова с целостностью исполнения. Все зависит от создания цельного исполнительского плана, то есть от «авторского чертежа», раскрытого, взятого в перспективном развитии. Что это означает? Да то, что исполнитель должен распределить свои силы, чтобы их хватило на все эпизоды произведения, на все кульминационные моменты в нем. Эти моменты он должен подчинить одной центральной идее, определяющей собою направленность, характер исполнения. Исполнитель должен суметь так распределить свою внутреннюю и внешнюю технику, чтобы исполнить произведение во всем его единстве и многообразии. Нельзя «смаковать» детали; нельзя из-за деревьев не видеть леса, нельзя уподобляться человеку, «засматривающемуся на все встречающиеся на улице витрины и придающему всему обнаруженному в них — и значительному и незначительному — одинаковую цену» (12).

«...Ничто так не затемняет общей линии, ничто так не мешает нарастанию и фиксации впечатления целого, как ...педантичное „смакование“ подробностей. В конце концов оно раздра-

жает и дезориентирует слушателя, — так же, как декламация чтецов, подчеркивающих (часто узко субъективно) облюбованные ими отдельные слова, жертвуя ради этого и общим настроением, и формой стиха, или как исполнение романсов вокалистами, поверившими драматическим режиссерам, что исходная точка в романсе — текст (толкуемый также субъективно) и что на основе его можно отказываться от музыкального смысла, не смущаясь тем, что при этом может быть искажен самый замысел композитора»⁵.

В исполнении всегда есть главное и второстепенное, существенное и несущественное. Основная идея не должна тонуть в мелочах, не должна заслоняться незначительными элементами. Детали не выдумываются; детали естественно вытекают из охвата целого. Если чувство целого у исполнителя отсутствует, то произведение неизбежно распадается на тысячу мелких кусков, ничем не скрепленных между собой. Даже тогда, когда произведение в силу своего построения не дает нам сразу цельного впечатления, надо упорно искать целое. Приходится восполнять и соединять перемежающиеся и нередко противоречащие друг другу эпизоды, чтобы восстановить для себя целостную и последовательную картину развития произведения. Как бы пестро ни было по своему составу произведение, оно должно развертываться в процессе исполнения неуклонно, непоколебимо, с поистине железной логикой. «Разрывы» в единой линии развития не должны иметь места; «швы» — это ненужный шлак, количество которого следует свести к минимуму. Все должно быть согласовано, слито в одно органическое целое; каждый штрих должен соответствовать общему замыслу.

«Я всегда, — говорил Игумнов, — стремился к единству в исполнении. Я постоянно добивался, чтобы из целого у меня сами собою возникали детали, чтобы они как живые представляли передо мною. Я никогда не пытался выдумывать деталей, а всегда ждал, когда они естественно выявятся из ощущения целого». И со своей обычной самокритичностью добавлял: «К сожалению, мне это не всегда удавалось. Самое трудное — ощутить исполняемое во всей его полноте и целостности» (7).

В другой раз он чистосердечно признавался, что лишь немногие понимали всю значимость целостного исполнения и порой явно недооценивали его: «Надо сказать, что в дореволюционное время критика как-то мало обращала внимание на то, есть ли в исполнении общая, широкая линия или нет. А потом вошло в моду говорить о целостности исполнения. Но от разговоров до понимания — большая дистанция. Понять цельность исполнения

нелегко, к этому надо подойти постепенно... Разговоры об „общей линии”, конечно, „толкают” в правильную сторону; иначе исполнение может легко привести к раздроблению формы... У меня настоящее ощущение „большой целостности” пришло довольно поздно» (8). Как бы ни были важны частности сами по себе, если они не создают единства, «общей линии», их значимость ограничена. Целостность превыше всего, — такими словами мог бы определить сам Игумнов свою позицию в этом вопросе⁶.

Поразительно точно чувствовал Игумнов соотношение целого и деталей в исполнении. Он не принимал излишне «дробной» игры, фиксирующей чуть ли не каждую мелочь и выпячивающей ее на первый план. Примечателен в этом отношении совет, данный им как-то Оборину: «Идти надо от общего к единичному, а не наоборот... Осознай музыкальную форму в целом, постарайся осмыслить ее поглубже — в итоге прояснится тебе и внутренняя логика любого оттенка, нюанса, выразительной детали»⁷.

Постоянное стремление к соразмерности целого и частей с необходимостью приводило к сдержанности и лаконизму выражения.

Игумнов действительно не терпел ничего крайнего, резкого, чрезмерного. Сам он никогда не преувеличивал, стремился быть простым, ясным и точным. Слишком быстрый темп ему претил, слишком громкие звучания были ненавистны. Излишнее обилие эмоций, сентиментальная изломанность исполнения его раздражали. Он никогда не переворачивал все вверх дном, не грешил грубостью. Никогда не преклонялся перед пустыми, кричащими эффектами. «В исполнении, — указывал он, — всегда есть предел возможного; кто чувствует этот предел, тот имеет хороший вкус, кто не чувствует его, хватается через край, тот обладает сомнительным вкусом» (7).

Вместе с тем в его исполнении редко встречались бесцветные и тусклые эпизоды; размеренное и пропорциональное вовсе не противоречили у него разнообразию; они так же были разнообразны, как и другие средства. Словом, во всем и всегда он стремился к простому, естественному, реалистическому искусству, как бы сжатому, конденсированному до предела.

Невольно в этой связи вспоминаются слова Льва Толстого, сказанные им как-то в присутствии Игумнова и дошедшие до нас благодаря добросовестной записи секретаря Толстого П. А. Сергеевко: «...в искусстве важно, чтобы не сказать ничего

лишнего, а только давать ряд сжатых впечатлений, и тогда сильное место дает глубокое впечатление»⁸. Эти слова были сказаны Толстым в конце 1899 года, после исполнения Игумновым в доме Толстого (в Хамовниках) нескольких произведений Шопена, — исполнения, которое, судя по той же записи, глубоко тронуло великого русского писателя⁹.

Итак, сдержанность исполнения, «сжатые», конденсированные образы создают наиболее глубокое, сильное впечатление. Они содействуют целостности, единству исполнения, а это, по мнению Игумнова, — основа основ пианистического искусства.

Глава четырнадцатая

ОБРАЗНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ВОЛЯ

Мы уже упоминали о том, что для Игумнова исполнение всегда было актом творческим. Исполнение — живой, содержательный, образный рассказ, обладающий определенными закономерностями и последовательно разворачивающийся, как бы «горизонтально текущий» во времени. Основная задача исполнителя заключается в том, чтобы правильно построить, сконструировать этот рассказ и, отбросив все лишнее, правдиво донести его до слушателей.

Что же помогает исполнителю в этой труднейшей созидательной работе? Что облегчает ему воплощение полноценного художественного замысла? Игумнов отвечал так: окружающая нас действительность, природа, жизнь, быт, личные переживания, литература, живопись, театр. У исполнителя при работе над произведением часто возникают те или иные образные представления, причем они — и это особенно подчеркивал Игумнов — не столько являются определенной программой, сколько служат аналогиями, помогающими уяснить основной смысл исполняемого, то есть играют роль своеобразных «рабочих гипотез», различных «если бы», «предположений», «догадок».

Почему Игумнов придавал этому моменту в работе исполнителя большое значение? Да потому, что «только рассказывать», «только говорить», по его мнению, еще недостаточно, — «этого еще мало».

«Надо, — говорил он, — чтобы в рассказе было определенное содержание, чтобы у исполнителя всегда было что-то такое, что приближало бы его к этому содержанию. И здесь я не могу мыслить музыкальное произведение абстрактно. Мне всегда хочется житейских аналогий. Короче говоря, содержание рассказа я черпаю или из личных впечатлений, или из природы, или из искусства, или из определенных идей, или из определенной исторической эпохи. Для меня несомненно, что в каждом значительном произведении находится нечто такое, что связывает исполнителя с реальной жизнью. Я не представляю себе музыки ради музыки, без человеческих переживаний. И чтобы рассказ был живым, интересным, необходимо, чтобы исполняемое произведение находило какой-то отклик в личности исполнителя, чтобы оно было близко ему лично. Можно, конечно, перевоплощаться, но все же какие-то связующие личные нити и личное понимание всегда должны быть... Нельзя сказать, чтобы я обязательно представлял себе программу произведения. Нет, то, что я себе представляю, — это не программа. Это только какие-то мысли, чувства, сопоставления, которые помогают вызвать настроения, аналогичные тем, какие хочешь передать при помощи своего исполнения.

Вот почему так важно, чтобы исполняемое произведение было близко. Тут сочинить какой-то план, какую-то историю невозможно; выдумывание здесь ни к чему хорошему не приведет. Замысел слагается с помощью „рабочих гипотез“ естественно и постепенно, как бы сам собой...» (8).

В этом высказывании Игумнова содержится предельно ясное изложение одного из существенных принципов его искусства. Принцип этот настолько ясен сам по себе, что вряд ли нуждается в подробных комментариях. Мы лишь подкрепим его некоторыми конкретными примерами из исполнительской и педагогической практики Игумнова, дающими, как нам кажется, яркое представление о характере и направленности его образного мышления.

Впрочем, приводимые ниже образные сравнения Игумнова требуют нескольких предварительных замечаний. Прежде всего следует сказать, что сам Игумнов не так уже часто обращался к своим ученикам на языке образов и аналогий. Но если обращался, то всегда по существу. Смелый, точный и простой язык

его сравнений будил в молодом пианисте необходимые поэтические ассоциации и наталкивал его на соответствующие художественные приемы. Далее, он вовсе не считал их обязательными для всех, никогда не навязывал их, видя в них лишь толчок к самостоятельному художественному творчеству, к созданию музыкального образа.

Соната c-moll op. 111 Бетховена. «Это — символ жизни. Две части сонаты как бы контрасты самой жизни. Первая — это какой-то протест, борьба; вторая — приятие жизни, но не нирвана, не небытие, не полное успокоение, а действенное созерцание. У каждого в жизни бывает и то и другое». Или: «Первая часть — бурная, протестующая, вторая, наоборот, созерцательная, удовлетворенная, но отнюдь не пассивная». (Поясняя свое представление о сонате, Игумнов еще говорил, что здесь «легко напрашивается противопоставление — борьба и выход из борьбы, не уход от борьбы, а именно выход, исход; и если какая-нибудь деталь нарушает это представление, она мешает образу; если во второй части я некоторые вариации начну играть *arrasionato*, то я нарушу общую мысль».)

Соната E-dur op. 109 Бетховена (последняя вариация третьей части). «Это — величавый заход солнца. Представьте себе горы, чистый воздух, снежные вершины: все искрится, сверкает, блестит, и лишь очень постепенно наступают сумерки».

Соната As-dur op. 110 Бетховена (первая часть). «...Чувствуется звездное небо».

Соната A-dur op. 120 Шуберта (вторая часть). «Пахнет цветущим лугом, а не духами».

«*Лесной царь*» Шуберта—Листа. «Это не только топот, но и ужас, наводимый на ребенка окружающей природой, шумом леса, быстро плывущими облаками...»

Прелюдия D-dur op. 23 Рахманинова. «Спокойно и широко. Все должно течь величественно, плавно, подобно ленивой, медленно катящей свои воды реке: так текут реки в Средней России» (интересно сопоставить это сравнение Игумнова с известным сравнением Репина: «Озеро в весеннем разливе, русское половодье»). Или: «Какая-то вода... облака, которые в ней отражаются... широта, свет, безмятежное утро...»

Прелюдия c-moll op. 23 Рахманинова. «Здесь нет меланхолии. Это скорее какая-то бушующая стихия: ворчит море, бурлит, журчит по камням река, а не плескание в пруду».

Прелюдия B-dur op. 23 Рахманинова. «Есть общее с романсом „Весенние воды“ — мне представляется река, ледоход. Может быть, другой скажет, что это море, а

для меня это — лед на реке: глыбы ледяные громоздятся и стучат».

Прелюдия Ges-dur op. 23 Рахманинова. «...Здесь не один человек, а двое...»

Этюд-картина Es-dur op. 33 Рахманинова. «Это ярмарочное веселье; радостный, шумный, светлый праздник».

Соната G-dur op. 37 Чайковского. «Это — утверждение жизни».

Рансодия h-moll op. 76 Брамса (заключение). «Начало брезжить утро; облака расходятся, горизонт проясняется».

Ноктюрн E-dur op. 62 № 2 Шопена. «Помню мягкий летний вечер; сидел я на берегу пруда; кругом березы... удивительное спокойствие. Это запечатлелось и навсегда осталось связанным с ноктюрном».

Романс f-moll op. 5 Чайковского. «Это — грустные воспоминания о прошлом, о хорошем прошлом. Рассказ о старых годах... Если бы мне нужно было изобразить, иллюстрировать Романс, то я нарисовал бы комнату со старинной мебелью и обязательно со свечами на рояле»¹.

«Времена года» Чайковского. «Это — картины русской жизни, русской природы... Тут и житейские воспоминания, и впечатления, а чего сам не испытал, то можно легко себе представить. „У камелька“ — ...камин бывало топили, а мы ложились около него на ковер и мечтали. „Масленица“ — бесшабашный разгул, гуляние, медведя водят, ряженные... „Подснежник“ — это пробуждение жизни². „Белые ночи“ — Нева. Петербург — это не такие уж давние впечатления. „Баркарола“ — это обязательно на реке, на небольшой русской реке — летний вечер, всплески волн, сияние звезд. „Охота“ — трубные фанфары, борзые, вынюхивающие в кустах... „Осенняя песня“ — картина облетевшего сада, унылое, тоскливое настроение, чувствуется блоковское „Медлительной чредой нисходит день осенний, медлительно кружится желтый лист...“³. „Вальс. Святки“ — тут все само собой понятно, но это вальс в домашнем кругу».

Соната h-moll Листа. «Это — фаустовская история. Какой-либо программы, связанной с отдельными эпизодами, у меня, пожалуй, нет. Здесь все дано в обобщенном виде. Ведь „Фауст“ — общечеловеческая история, которая бывает в жизни каждого человека. Все мы бываем маленькими Фаустами, Мефистофелями и Маргаритами. Вот это содержание и чувствуется в сонате».

Соната b-moll op. 35 Шопена. «Это — глубокая трагедия, проникнутая идеей о бренности жизни, ее бесплодности...»

«Крейслериана» Шумана. «Это — не гофмановские, а шумановские переживания (хотя в седьмом номере можно найти „Кота Мура” с его моралью)».

Порой эти сравнения становились у Игумнова весьма пространными и приобретали даже характер рассуждений.

Вот один из подобного рода примеров. В классе ученик играет Adagio из Сонаты A-dur op. 101 Бетховена, причем играет вяло, равнодушно, «без настроения». Не удовлетворенный его исполнением, Игумнов спрашивает: «Как бы можно было словами определить то, что изображается в этой части? Скорбь? — Но она бывает разная. Мужественная скорбь? — Это точнее, но и мужественность может проявляться по-разному. Она бывает иногда внешне активной, а иногда сосредоточенной в себе. Здесь она скорее второго рода. Здесь нет взволнованных эмоций. Бетховен как бы с мудрой вершины смотрит на скорбь. Поэтому не следует излишне „переживать”. Однако не надо забывать и о том, что Бетховен был все-таки живой человек, а не „почтенный академический сухарь», так что некоторые вольности ритма здесь возможны; только не надо делать скрябинского rubato».

Несколько реже возникали у Игумнова сравнения жанрового характера. Например:

Сарказм № 5 Прокофьева. «Здесь образ гуляки: он набедакурил, побил посуду — его спустили с лестницы; он лежит и начинает, наконец, постепенно приходить в себя, не знает еще, где левая, где правая нога, и т. д.».

Можно было бы сослаться еще на многочисленные замечания Игумнова, сделанные им по тому или другому поводу.

«У Шопена в cis-moll'ном вальсе есть что-то похожее на Чайковского: прошлое, грусть старых лет и тоже непременно свечи».

«С последней cis-moll'ной прелюдией Шопена (op. 45) у меня связаны воспоминания ранней молодости. Знакомая дама, мать одного лицеиста, играла прелюдию и говорила, что это „разбитые иллюзии”. Так оно и есть».

«С G-dur'ным концертом Чайковского, с каденцией, у меня связана картина величавого солнечного заката».

«В первой части Седьмой сонаты Бетховена есть что-то необычайно радостное; в Largo — глубокая человеческая скорбь, страдание».

«В шумановской Фантазии картин бытовых, как в музыке Чайковского, нет... Зато есть богатейшая внутренняя жизнь — от необузданных порывов страсти до нежного апофеоза».

«В b-moll'ной сонате Шопена — человек умер, и ничего больше нет... Ушел в Ничто... Листовское „Funerailles” — совсем другое дело. Там есть утверждение личности, есть какой-то мятеж. Правда, все кончается смертью, но человек все же что-то сделал... А тут, у Шопена, в итоге — пустота. Ничего... и осенний сумрачный день, и воющий ветер, который несет листья... Не обязательно кладбище... Итог всей жизни — ничто...»

«Да, у Шуберта во второй части A-dur'ной сонаты — цветущий луг, а не духи. В этом разница между Шубертом и Шопеном. У последнего нет-нет да пробивается запах духов, у Шуберта — никогда».

«И Cis-dur'ная прелюдия и Cis-dur'ная fuga Баха из первого тома как-то по-весеннему солнечны; они искрятся и блестят».

«Во второй части Второго концерта Рахманинова чувствуется природа Средней России: деревенская ширь, река и туман над ней».

«Настроение B-dur'ной „Песни без слов” Мендельсона вполне ясное: это не сумерки; дело происходит при дневном ярком свете».

«Во второй части Сонаты G-dur Чайковского после первого, очень скорбного по настроению эпизода, наступает просветление: луч солнца, проглядывающий сквозь облака. Но все же настроение далеко не веселое; грустно на душе».

«В последней части Фантазии C-dur Шумана — картина звездного неба».

«В конце первой части Сонаты-фантазии Скрябина словно искрятся лунные блики на воде».

«Сказка Es-dur Метнера (из ор. 26 № 2), стремительная и полетная, вызывает в воображении полет птиц, возвращающихся весной из теплых стран».

«Прелюдия h-moll Лядова — необъятные русские просторы; вспомните ширь Волги, русских степей».

Как видно из приведенных выше сравнений, часто исходной точкой в работе над произведением у Игумнова служило то или иное настроение, определенные жизненные события, ситуации, лица, связанные с ними чувства. «Настроения, которые подходят к исполняемым произведениям, — пояснял Игумнов, — надо прежде всего черпать из жизни, из личных переживаний. Поэтому я всегда говорю: идеал для каждого исполнителя — как можно больше переживать в жизни. У одних жизнь складывается так, что внешнее ее течение вполне спокойно, благополучно, но внутри — большие переживания, быть может, даже катастрофы. А у других, наоборот, внутренняя жизнь катится гладко, так

гладко, что под конец они уже вообще ничего не чувствуют, ничего не переживают. И тогда возникает опасность, что в их музыкальном исполнении не окажется сколько-нибудь значительного содержания. Подчас персональное благополучие нивелирует все переживания, ведет к бессодержательности исполнения» (8).

В связи с приведенными сравнениями следует также особенно подчеркнуть, что в высказываниях и признаниях Игумнова очень часто встречаются указания на исключительно глубокое и плодотворное воздействие переживаний, вызванных созерцанием природы, и на связь этих переживаний с теми или другими музыкальными образами.

Он говорил, например, в одной из своих бесед: «Помню, как я в первый раз попал на Юг, увидел море. Как-то по-другому стало чувствоваться, что-то шире стало, какой-то простор [открылся]... А потом горы — вот что страшно много дает, волнует. Горы помогают музыканту. И вообще пейзаж — леса, поля — может многим помочь...» (8).

Примечательно и то, что некоторые из образных сравнений Игумнова являлись сравнениями, слышанными им из уст автора. Так было у него, например, с Сонатой d-moll Рахманинова, содержание которой он, по указанию самого Рахманинова, связывал с «Фаустом» Гёте: первая часть — Фауст, вторая часть — Гретхен, третья часть — полет на Брокен и Мефистофель. Так было и с некоторыми произведениями Скрябина, например: Соната-фантазия, начало первой части — «так сливаются морские дали», заключительная партия первой части — «солнечный свет переливается, блещет на море»; Поэма op. 32 № 2 — «сатана в гостях».

Итак, чаще всего Игумнов брал свои образные сравнения из окружающей жизни; они всегда были просты, непритязательны, лишены выпренности и, главное, служили не столько средством перевода музыки на другой язык (к чему Игумнов и не стремился, опасаясь вульгаризации), сколько средством возбуждения определенного, соответствующего исполняемому произведению или эпизоду настроения. Но он вовсе не считал их обязательными для всех, никогда не навязывал их, видя в них лишь один из путей к созданию музыкального образа.

Полагая, что такие сравнения могут служить, а могут и не служить материалом для формирования художественного образа, Игумнов пользовался ими со свойственной ему осторожностью, причем в работе с теми учениками, в которых они действительно могли вызвать живой, поэтический отклик.

Считая образные представления весьма полезными в процессе подготовительной, предконцертной работы, Игумнов не находил их уместными, а стало быть, и необходимыми при непосредственном исполнении на концертной эстраде.

«Может быть, — говорил он, — иногда, когда выходишь на эстраду настраиваешь себя... Чтобы возбудить себя, что-нибудь припоминаешь... Но когда играешь, трудно об этом думать... На эстраде надо хорошо слушать себя и следить за логикой исполнения... Исходная точка создается раньше. На эстраде нет времени думать... В это время вы никакого реального внемузыкального содержания не представляете... Но если раньше, когда я играл эту вещь, у меня это было, — оно, конечно, остается где-то в подсознании» (8).

Характерно, что в условиях эстрады Игумнов, как правило, исключал не только «внемузыкальные представления», но и «непосредственные переживания». Он считал, что на эстраде исполнитель лишь воспроизводит наиболее яркие и удачные из запечатлевшихся в процессе подготовительной работы «переживаний» образа: все должно быть сделано раньше.

Вот одно из его высказываний: «Антон Рубинштейн, например, говорил, что он на эстраде никогда ничего не переживает. Все должно быть сделано раньше и отлиться в какую-то форму... А на эстраде все ваше внимание направлено на то, чтобы воспроизвести эту раз найденную форму, воспроизвести наиболее удачно. Не то чтобы я не допускал переживаний; они могут быть, но они бывают сравнительно редко. У нас, пианистов, есть такая примитивная, чисто механическая ремесленная сторона, которая заставляет уделять ей внимание, и тут свои переживания мешают. Очень опасно, когда начинаешь на эстраде что-то переживать. Тут легко впасть в манерность, нарушить чувство художественной меры, „пересолить”» (8).

Из этого, разумеется, вовсе не следует, что для Игумнова эстрадное исполнение было лишено образного начала и сводилось лишь к механическому, формальному воспроизведению ранее созданного музыкального образа. Эстрадное исполнение было для него всегда процессом живым, творческим. Он лишь возражал против неоправданных переживаний на эстраде и подчеркивал, что произведение должно быть хорошо продумано, глубоко и искренне пережито в процессе подготовки, причем пережито в самом его существе.

На эстраде воссоздается не мертвая зафиксированная форма, не копия того, что было раньше, а живое «образное зерно» произведения, искренне воспроизведенное в самом исполнении.

Это живое «образное зерно» дает ростки, иногда похожие на старые, а иногда совсем новые, даже неожиданные для пианиста. Словом, многое появляется на эстраде впервые, сразу и, естественно, зависит от наличия у исполнителя особого творческого настроения, такого настроения, когда хочется играть, когда один звук тянет за собой другой. И Игумнов это отлично понимал.

«Разве можно во всех деталях предусмотреть исполнение? У вас есть известные музыкальные образы, вы их воспроизводите в данном частном исполнении. Если вы хорошо настроены, вы можете варьировать отдельные детали, на ходу что-то менять, хотя бы потому, что инструмент не дает того, что вам надо. Когда исполнение удастся, музыкальный образ в общих чертах сохраняется, а частности — это дело преходящее. Если у вас есть какая-то общая линия, то пусть эти частности меняются, пусть будут варианты — это хорошо. Если вы будете играть совсем как заученное, это будет мертво.

Исполнение бывает разное в зависимости от настроения. Иногда, играя, я воспринимаю музыку как живую стихию... Бывает такое настроение, когда хочется играть, когда один звук тянет за собой другой... А бывает так, что воспроизводишь совершенно холодно...

Должно быть творческое воспроизведение того, что раньше задумано, а иначе получается какая-то пища без витаминов. Как будто бы все хорошо, а чего-то не хватает... На эстраде бывает обострение чутья. Оно приходит, когда человек в ударе, но, к сожалению, не всегда приходит» (8).

Итак, с одной стороны, Игумнов возражал против непосредственных переживаний на эстраде в плане плоском, натуралистическом, приводящем к манерности и тому подобным нежелательным вещам. С другой — восставал против готовых форм выражения, против механического воспроизведения ранее созданного замысла, против штампов, механически заимствованных у других.

Никакие готовые приемы его не устраивали; он относил их к ремеслу, а не к искусству. Его требование гласило: всё должно создаваться в процессе подготовительной работы, но создаваться как бы заново; и это созданное заново должно творчески воспроизводиться на эстраде. Эстрадное исполнение не подделка формы, созданной в процессе предконцертной работы, а творческое воссоздание «зерна», содержания этой формы. На эстраде не импровизационно творится нечто совсем новое, а творчески воплощается ранее задуманное. Каждый концерт — новый кон-

церт. Ничего нельзя повторять, ничего нельзя «заштамповывать».

Естественно, что значительную роль в процессе такой подготовительной предконцертной работы играют непосредственные репетиции к концертам — в условиях того самого зала, в котором предстоит концерт. Этот этап работы тоже имеет свою специфику. У каждого пианиста он складывается по-разному. Игумнов обычно предпочитал сыграть на репетиции всю программу полностью, а если ему удавалось, то и прорепетировать программу дважды, — первый раз частями, второй раз — целиком. «На репетиции, — говорил он, — я должен сыграть все целиком. Лучше, если можно прорепетировать два раза. Тогда в первый раз я тоже все сыграю, но кусками, — буду приноравливаться, возвращаться, снова приноравливаться, а второй — сыграю уже целиком». Не сразу удавалось ему достичь на репетиции желаемого результата: «Бывает, что на первых порах не находишь слияния с инструментом; иногда обретаешь себя только к концу репетиции. Нередко появляется на репетиции и нечто новое, творческое — особенно в области динамики исполнения. Чрезвычайно важно установить на репетиции контакт с pedalю; надо, чтобы понравилось звучание инструмента. Если не нравится, как звучит, то сразу же портится настроение. Даже если технически все играешь чисто — все равно плохо» (8). Существенно важен и творческий подход к репетиции. Не только каждый концерт — новый концерт, но и каждая репетиция — новая репетиция. Создается не абсолютно законченный образ, которым можно любоваться, как статуей или картиной в музее, а образ в развитии, заставляющий сопереживать слушателя, рождающий в нем поэтические чувства.

Существенно также, что на эстраде перед публикой Игумнов считал необходимым играть столь же искренне и просто, как у себя дома. Исполнительского тщеславия, лицемерия он не признавал. Он всегда стремился к тому, чтобы находиться «вдвоем с музыкой» и в то же время быть «ближе к публике». Заставить полюбить публику то, что ему было всего дороже, установить с ней теснейший контакт, оставаясь верным самому себе, донести до слушателей самое сокровенное было с молодых лет его заветным желанием.

«Нужен, — говорил он, — какой-то контакт с публикой. Нечуткая аудитория всегда отражается на исполнении... Но с другой стороны, если играть и все время чувствовать аудиторию, то, если ты человек трусливого порядка, все время будешь волноваться. Все-таки нужно забыть публику, забыть, что тебя мо-

жет кто-то критиковать» (8). Двойственность здесь налицо: с одной стороны — желание установить общение с аудиторией, улавливать ее реакцию на исполнение, с другой — желание не думать об аудитории, чтобы последняя не занимала слишком большого места в сознании. В процессе эстрадного исполнения очень важно как бы отрешиться от всего находящегося за пределами эстрады и развить в себе максимальную сосредоточенность на исполняемом произведении.

Не удивительно, что Игумнов в своих беседах и разговорах постоянно возвращался к вопросу об эстрадном волнении, причем освещал его в различных аспектах. Возможно потому, что сам всю жизнь страдал от этого волнения и так и не смог преодолеть его. Или же потому, что хотел поделиться своим горьким опытом с другими, предостеречь их от ошибок и заблуждений, направить их усилия в нужную сторону. Вот одно из его характерных признаний: «Если с каким-нибудь произведением вы сжились не только в смысле музыкального настроения, но и в смысле самих средств выражения — тогда сразу снижается эстрадная нервозность. Ведь почему на эстраде бывает моментами страшно? Потому, что думаешь: а вдруг не удастся! И боишься этого не с точки зрения того, что „станет говорить княгиня Марья Алексевна“, а потому, что самому будет неприятно. Люди, которые собой очень довольны, обычно никогда не волнуются. А без этого нервозность всегда бывает — то несколько больше, то несколько меньше. Так как редко случается, что вся программа удастся вполне, то известная доля этой нервозности почти всегда остается. Когда исполнение произведения становится уже стандартизированным, то и волнения не бывает. Но будет ли такое исполнение живым — не знаю... „Когда не ошибаются, то уже не живут“».

А вот другое признание, не менее характерное: «Отчего на эстраде всегда бывает волнение? Оттого что вы боитесь, что не сможете воспроизвести задуманное, раз услышанное вами. Когда вы не выучили вещь, тогда волнение бывает другого рода. Но если вы очень хорошо знаете вещь, сжились с ней и эстрады все-таки боитесь, то волнение происходит только из-за первой причины: волнуешься оттого, что боишься быть ниже себя... Всегда бывает такое чувство — как бы мне не сыграть скверно. Когда я чувствую, что исполнение было плохое, меня и аплодисменты не утешат, не убедят в том, что было хорошо... В отношении звука еще можно ошибиться в самооценке. Но если я не выполнил задуманный план, то никакие ошибки в самооценке невозможны» (8).

И, наконец, еще одно высказывание, свидетельствующее о том, сколь часто эстрадное волнение возникает из-за «страха забыть»: «Когда нервы не в порядке, сейчас же начинаешь бояться забыть. Если вещь хорошо выучена, боязнь забыть, конечно, значительно меньше... Многое зависит и от привычки к эстраде. Очень полезны турне. Когда проедешь 10—15 городов и сыграешь там, поневоле привыкаешь и перестаешь смотреть на выступление как на нечто из ряда вон выходящее» (8).

Особенно благотворно сказывается на эстрадном самочувствии многократное повторение одной и той же вещи. Исполнитель настолько привыкает к процессу ее воссоздания, что волнение у него почти полностью исчезает. Но это имеет и свою отрицательную сторону. У исполнителя невольно тускнеет острота восприятия, и даже самые лучшие «стандартизированные оттиски» не в состоянии помочь ему на эстраде. Возникает нечто похожее на штамп, а последний означает омертвление искусства. Единственное спасение тогда, по мнению Игумнова, — известный перерыв в исполнении вещи с целью оживить и обновить его впоследствии.

«Разумеется, — признается он, — впечатление от вещи в результате многократного повторения притупляется. И вот тут-то помогает способность давать хорошие, может быть, немного стандартизированные оттиски. Пусть в них не будет большого горения, зато не будет и срывов; все будет более или менее равномерно. Но от частого повторения может получиться и штамп... Вот, например, Рахманинов. Сколько раз в жизни он сыграл свою *cis-moll'*ную прелюдию? Вероятно, тысячу, а то и больше раз. Я глубоко убежден, что когда много играют одну и ту же вещь, то под конец ее непременно играют хуже. Даже Рахманинов... Ему уже все так в этой вещи известно, что он начинает нарочно изменять что-нибудь, придумывать. А это уже изобретательство.

Нечто подобное было у Шаляпина в поздние годы. Некоторые последние напетые им пластинки, например „Персидская песня“, обнаруживают даже не очень хороший вкус. Он уже несколько преувеличивает, переходит какую-то грань художественной меры, и то, что раньше было искренним и правдивым, приобретает характер тенденциозности и подчеркнутости. Другое дело, когда вы одну и ту же вещь, хотя и играете всю жизнь, не таскаете непрерывно по эстрадам, а возвращаетесь к ней через некоторые [более или менее продолжительные] промежутки времени. Хотя и в этом случае иногда кое-что звучит уже не так свежо...» (8).

Образные представления оказывают неоценимую помощь еще в одном отношении. Они развивают фантазию, возбуждают в исполнителе те или иные побуждения, желания, направленные на выполнение определенных волевых задач. Они облегчают раскрытие «зерна» произведения, идейного содержания, то есть того, что является главным двигателем исполнения. Чем более страстно и непреклонно желание исполнителя, чем оно неотступнее, тем ярче его исполнение на эстраде, убедительнее раскрытие «живой жизни» музыкальных образов.

«Музыканту-исполнителю, — говорил Игумнов, — очень важно обладать фантазией, сильным и ярким воображением... Часто играют всё правильно, а слушать скучно, — нет полета фантазии, которая одна только и может оживить нотную запись, пробудить, укрепить нашу созидающую творческую волю» (7).

В самом деле, деятельность исполнителя никак не может ограничиться только созерцанием. По своей природе она является деятельностью активной, и исполнительской и в конечном счете сводится к выполнению отдельных волевых задач. Самый характер этих задач может быть различным. Иногда он становится более сложным, образно-психологическим, иногда сводится к чисто физическим действиям и т. п. Но он всегда налицо и побуждает исполнителя к определенным действиям. В сущности, исполнитель начинает там, где кончает музыкант, созерцательно воспринимающий произведение. Он берет за исходную точку внутреннее представление, музыкальный образ, который является для него не чем иным, как исполнительским намерением, задачей, подлежащей практическому разрешению. Переход от внутреннего представления к реальному исполнению — деятельность волевая. Исполнение всегда состоит из последовательных звеньев отдельных побуждений и желаний; ум, чувство и воля в исполнителе неразрывны. Мало еще чувствовать, мало еще сознавать, постоянно напоминал Игумнов, надо еще желать, причем желать страстно. Надо осуществлять свои желания. И любил приводить в этой связи слова: «Кто хочет — может»⁴.

Действительно, такое страстное желание — залог успеха в работе. Оно пробуждает в исполнителе мощную энергию, преодолевающую всякие препятствия. Оно порождает умение, воспитываемое упорным, ежедневным осмысленным трудом, оно создает творящего художника. Весь процесс подготовительной работы есть, в сущности, процесс укрепления, развития исполнительских желаний, осознания того, «чего хочешь», воспитания целесообразной воли. В процессе этой работы исполнитель ре-

шает, соответствует ли избранное средство (путь осуществления) волевому побуждению, цели, замыслу исполнения, может ли это побуждение быть выражено с его помощью, не слишком ли малы или велики средства и т. д. Исполнитель размышляет, сравнивает одно с другим, отбрасывает негодное, выбирает лучшее, словом, способствует наилучшему достижению поставленной цели. Он отказывается от одного побуждения, переходит к другому, снова отказывается и т. д. Только таким путем настойчивой работы, путем размышления и практики исполнитель обретает подлинное исполнительское мастерство: приходит к осознанию свободы как познанной необходимости, к исполнительскому «сотворчеству».

Эта свобода исполнителя зависит прежде всего от того, насколько он проникается содержанием исполняемого произведения. Свободным в истинном значении этого слова исполнитель сможет быть только тогда, когда исполняемое полностью перестает быть для него чужим, инородным элементом, когда оно становится как бы его личным достоянием. Подобная «абсолютная» свобода почти недостижима. Но чем крупнее исполнитель, тем ближе подходит он к ней, тем чаще следует он своим естественным побуждениям, тем больше его независимость, значительнее смысл его исполнения.

Итак, воля исполнителя состоит в том, что исполняемое им произведение перестает быть навязанным ему извне, а заключает в себе лишь то, что сам исполнитель считает своим. Истинно большой исполнитель никогда не низводит себя до положения несвободного существа; в противном случае он не в состоянии выполнять своего основного назначения, то есть быть творящим художником. Все, что он делает, он делает так потому, что хочет именно этого, а не другого. И чем выше исполнитель, тем меньше власть внешних обстоятельств и случайностей над ним. Чем выше исполнитель, тем меньше в мире музыкальных произведений того, чего его воля не может сделать своим, тем шире его репертуар, и т. д. Из этого не следует, конечно, что крупный исполнитель должен быть всеядным существом. Хотя все существующие произведения и принадлежат ему (в том смысле, что он любое из них может исполнить), далеко не все действительно принадлежит ему (в том смысле, что он может сделать их своими). Произведение тогда принадлежит исполнителю, когда он, исполняя его, следует своим естественным побуждениям и склонностям. Исполнительская воля далеко не безразлична к исполняемому: «то, как играет пианист тесно связано с тем, что он играет».

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Каков же был у Игумнова самый процесс формирования музыкального образа? Как протекала у него работа над произведением начиная от первоначального знакомства с ним и кончая моментом выступления на концертной эстраде? Каковы были особенности и приемы его технического мастерства? Прежде чем перейти к рассмотрению этих вопросов, необходимо заметить, что они лишь с большим трудом, да и то далеко не полностью, поддаются обобщению: слишком уж сложны и многообразны факторы, влияющие на процесс работы пианиста.

Все же сразу бросается в глаза, что в основе работы над произведением у Игумнова лежали непосредственность восприятия, целостное постижение музыки. В самом деле, он был решительным противником стандартного, раз навсегда установленного подхода к исполняемому произведению; он полагал, что этот подход во многом зависит от содержания произведения и его сплошь и рядом нельзя предугадать, предвидеть.

В одной из своих бесед он говорил: «Тем, кто спрашивает у меня, как я сам подхожу к произведению, как я его разучиваю, я бы ответил так: разве к каждому новому для вас человеку вы подходите одинаково? Разве существует у вас какой-то определенный метод подхода к незнакомым людям? Разве не делаете вы этого в значительной степени непосредственно? Так и я: когда беру в руки новое произведение, никогда не знаю, как подойду к нему, каким путем буду его разучивать; первый, да и последующие моменты в работе во многом обусловлены непосредственным ощущением произведения, вслушиванием в него... Это не значит, что в моей работе нет последовательности, нет мысли прямой и твердой. Они есть, но они подчиняются тому непосредственному началу, тому естественному восприятию музыки, которое все освещает, оживляет... Исполнитель не строит сперва план и не ставит себе какую-то абстрактную цель; он прежде всего дает волю непосредственному чувству, остальное приходит потом» (7).

На поставленный перед ним вопрос: «Что вам дает первое ознакомление с произведением?» — он отвечал так: «Иногда совсем ничего, иногда очень много. Все зависит от произведения и моего отношения к нему».

Однако, отдавая должное непосредственному восприятию музыки, Игумнов отнюдь не ограничивался им в процессе работы. Он не принадлежал к пианистам легкого вдохновения, внезапного озарения, быстрой импровизации. Он много думал и много учил, прежде чем играл произведение на эстраде; сознание, в сущности, определяло весь процесс его работы.

Естественно, что мы не найдем у него одинакового подхода к разучиваемым произведениям. На характер работы у него несомненно влияли содержание, склад играемого произведения. Так, на прямой вопрос: «Есть ли у вас какой-либо неизменный определенный способ работы?» — он отвечал: «Нельзя этого сказать... Я не знаю... В каждой вещи по-разному. Сколько пьес, столько и разных способов работы... Если я скажу, что сначала рассматриваю музыкальную структуру вещи, определяю значение отдельных элементов ее... Не знаю, может быть, все это и делается, но, во всяком случае, бессознательно» (8).

Далее, на характер занятий, на подход к играемому произведению влияют и конкретные условия. Так, например, необходимость подготовить произведение к исполнению за несколько дней влечет за собою особые приемы работы; имеет значение и то, знакомо ли или незнакомо это произведение.

Вот что говорил об этом сам Игумнов: «Очень трудно сказать, как происходит процесс работы, потому что условия бывают совершенно различны. Единообразного подхода к тому, что играешь, нет. Во-первых, имеет значение то, как производился выбор произведения: производился ли он самостоятельно или это, может быть, предложенный заказ по какому-либо случаю. Во-вторых, давно ли это произведение известно. Над ним, может быть, и не работал, но все-таки его знал. Тогда на протяжении ряда лет какое-то отношение к нему в общих чертах сложилось. Если это произведение совсем незнакомое, то какого автора: если этот автор старый знакомый, то особенных затруднений в работе нет; если же это композитор, которого не играешь и который пишет на сложном современном языке, то работа получается иная, более сложная» (8).

Примечательно, что Игумнов каждый раз предостерегал об опасности увлечения анализом, особенно на ранних этапах работы над произведением. Для него воплощение музыкального образа всегда протекало в строгом соответствии «с чертежом», со схемой, данной автором; оно не было процессом надуманного, формально-аналитического творчества, а являлось чем-то естественным и органичным, столь же непосредственным, как и самый первый подход к исполняемому произведению. Он гово-

рид об этом достаточно ясно: «Я не думаю, чтобы при изучении произведения нужно было бы применять аналитический метод... Этот метод, быть может, и нужен, но нужен лишь как проверка того, что те мысли, которые сложились непосредственным путем, не противоречат самой структуре произведения и языку автора... Если слишком увлечься анализом, то есть опасность, что все исполнение может оказаться расчлененным, схематичным; тогда пропадет впечатление живой речи... А музыка — это организм, в котором все звенья находятся во взаимодействии, влияют друг на друга... В музыке не может быть так, чтобы от перемены слагаемых сумма не менялась. Если переставить чисто механически слагаемые, то может получиться совсем иной результат». И далее делает следующий вывод: «Музыкально-аналитический подход к произведению мне чужд. Я могу признать его право на существование, но сам не люблю углубляться и анализировать. Мне нужно прежде всего слышать саму музыку, а знать, как она создана, для меня не столь существенно. Мне нужно знать, каков человек, что он умеет, на что он пригоден. А если я забыл его фамилию, имя, отчество и откуда он родом — мне не повредит» (8, 7).

Это означает, что бездушный, сухой подход к исполняемому произведению Игумнова никак не устраивал, что он был ему предельно чужд. Игумнов подходил к каждому разучиваемому произведению не формально, а всегда по существу, как к живому организму, не терпящему холодного математического членения. Он, подобно другим, считал, конечно, что разум освещает чувство. Но разум художника-исполнителя, по его мнению, не тождествен разуму теоретика-аналитика; разум художника чаще оперирует образами, картинami, звуковыми представлениями; разум теоретика — чисто логическими категориями. Вот почему с первого же момента работы Игумнов стремился к непосредственному постижению произведения; к целостному охвату его. Он с первого же момента работы пытался вжиться, вчувствоваться в его образный строй. Как-то естественно и незаметно намечались у него внутренние грани и закономерности исполнения; форма определялась идейным, эмоциональным содержанием, пониманием, а не наоборот. Исполнительский замысел основывался не на «теоретических домыслах», не на абстрактно-умозрительных построениях и не на «вкусовщине» — «мне так нравится», а на глубоком раскрытии образа, основанном на тщательном исполнительском анализе, то есть на сознательном и в то же время непосредственном постижении произведения.

«Когда играешь, — резюмировал Игумнов свои мысли, — вовсе не обязательно знать все формальные особенности произведения, все эти АВС, „шпили“, точки золотого сечения и т. п. Это всё средства вспомогательные. Надо прежде всего, и в этом главное, ощущать движение произведения в соответствии с его основным смыслом, как бы „переживать“ произведение, познавать его внутреннюю жизнь, а не разлагать его на составные части и потом их слагать. Нужен непосредственный, интуитивный — не будем бояться этого слова — подход, облегчающий целостный охват и слышание произведения, то есть нужно самое важное и самое трудное, ибо оно с трудом находится и с легкостью утрачивается» (7).

Кстати, предупреждая об опасностях, подстерегающих исполнителя на путях формального анализа, Игумнов тем самым предупреждал об опасности излишней детализации, которая его всегда страшила. По его мнению, навязчивое увлечение мелочами «затемняет представление о более важных вещах» и нарушает целостность исполнения. Оно уподобляет исполнителя человеку, придающему и существенному и несущественному одинаковое значение (см. главу 13).

Известно, что есть пианисты, и таковых немало, у которых процесс работы над произведением ясно расчленяется на отдельные стадии, имеющие специфический характер и способы действий. Так, вначале произведение просто проигрывают в целом, как бы поверхностно знакомятся с ним, затем кропотливо работают над отдельными эпизодами, кусками, техническими деталями и, наконец, снова, но уже по-иному играют произведение целиком.

У Игумнова процесс работы над произведением никогда не был подчинен подобному чередованию этапов. Он складывался у него различным образом, в зависимости от многих моментов. Во всяком случае, никакого разделения во времени между художественной и технической работой не было.

Игумнов считал нелепым такое положение (в котором, между прочим, часто оказываются многие неопытные пианисты), когда сперва учат «голые» ноты, а затем работают над художественной отделкой этих, по большей части механически заученных, нот. Для него процесс художественной работы начинался сразу, с самого начала; все происходило нерасчлененно и свободно; в основе работы было исполнение вещи целиком или частями. Он не раз говорил: «Никакого способа, системы или рецепта у меня нет. Начинаешь играть вещь, выучиваешь ее, играешь, играешь — вот и весь процесс работы...» (8). Когда,

пытаясь уточнить эти слова, у него спрашивали: «Разучивая произведение, чувствуете ли вы себя исполняющим, играющим произведение, и в какой мере?» — то он отвечал: «Вопрос непонятен; для меня разучивать произведение — это и значит как-то играть, исполнять его» (7).

Игумнов никогда не боялся говорить о том, что исполнение совершенствуется, шлифуется при помощи последовательного повторения произведения. Когда ему напоминали, что подобное повторение может легко привести к механичности, к штампу, он обычно замечал: «Это смотря по тому, как повторять. Если повторять сознательно, с умом, так, чтобы во время своей игры все время к ней прислушиваться, как бы подходя к себе со стороны, то такая опасность почти исключена» (7). Решительно возражая против бездумных автоматических повторений одного и того же места, он в то же время любил приводить своим ученикам крылатую фразу: «Повторение — мать учения». Или же вспоминал совет художника Чистякова: «Будет просто, как попишешь раз со сто».

Естественно, что первоначальный момент общения с произведением у Игумнова не был похож на тот «первый этап» работы, который у многих пианистов сводится лишь к ознакомлению и разбору произведения (подчас весьма поверхностному и далекому от художественного смысла).

Он сам характеризует этот первоначальный момент следующим образом: «Задача всегда одна и та же — музыка. Все идет изнутри, от представления, которое как-то получаешь... Начинаю играть вещь. Если она сложная, крупная, то, конечно, это только приблизительно в настоящем темпе, то есть по мере моих возможностей. Сначала довольно осторожно иду, чтобы все услышать, понять... Очень много времени, внимания трачу на аппликатуру. Это у меня очень индивидуальная забота — сделать все удобным с аппликатурной стороны. Тут не только расстановка пальцев, но и распределение материала между руками. Большое значение я придаю тому, чтобы рукам было удобно и спокойно. Особенно в кантилене. Я часто передаю некоторые элементы из одной руки в другую, если так будет меньше суетни и лучше будет звучать» (8).

В качестве примера может служить хотя бы вторая тема из первой части Сонаты h-moll Шопена, где Игумнов для спокойствия и удобства движения брал некоторые из нот сопровождения, обычно играемые левой рукой, большим пальцем правой руки:



Б отличие от тех пианистов, которые стремятся на начальной стадии работы лишь приблизительно охватить, освоить в целом произведение, Игумнов ставил перед собою и на этой стадии задачу точного, осторожного, осмысленного прочтения авторского текста. С первых же шагов он требует осознанной работы. «Прежде чем что-либо делать, надо дать себе ясный отчет в том, что следует делать», то есть необходимо тщательно изучить текст, «разобраться в нем, осознать его», освоить все указания автора. «Без этого нельзя играть». Следует обращать самое пристальное внимание не только на высоту звуков и их ритмические соотношения, но также и на способы артикуляции, аппликатуру, педализацию, нюансировку и на прочие исполнительские ремарки.

На прямо поставленный вопрос, к чему он больше всего стремится, к беглому ли поверхностному охвату произведения в целом или к точности воспроизведения текста, — он без колебаний отвечал так: «Нет, к возможно большей точности, к абсолютной точности. Пусть, если трудно, я сделаю что-то совсем медленно; зато дальше будет легче, дальше будешь уже играть». «Лучше сделать меньше, да лучше» (8, 7).

В этом простом и лаконичном ответе заключена мудрость большого, опытного художника. Ибо подобный «осторожный», «медлительный» способ работы дает возможность с самого начала разрешить ряд конкретных художественных и пианистических задач и, что весьма существенно, не «засоряет» ухо, не портит его небрежным, быстрым прочтением текста. Если нотный текст с первых же шагов работы недостаточно тщательно изучен, то это неизбежно ведет к ошибкам, заблуждениям, а подчас и к прямой «отсебятине».

В сущности, подход Игумнова к разучиваемому произведению и весь процесс работы над ним можно было бы охарактеризовать как своеобразный процесс кристаллизации исполнительского замысла, протекающий на основе непрерывного, последовательного вслушивания в музыку. Он, кстати, так сам и говорил: «Процесс бесконечного вслушивания. Делается все постепенно. Если учишь вещь не очень медленно, то не можешь

сразу все сыграть в настоящем темпе и так, чтобы сразу все вышло. Значит, все идет постепенно, и не нужно тут торопиться. Я должен все хорошо понять, услышать, найти удобную аппликацию. Бывают колебания, но постепенно исполнение кристаллизуется, уточняется» (8).

Этого же принципа «бесконечного вслушивания» Игумнов придерживался и в своей педагогической работе. В нем видел он ключ к раскрытию содержания показываемых им в классе произведений. Он постоянно напоминал своим ученикам, что во время занятий необходимо внимательно «вслушиваться в свою игру, чтобы ясно судить о звуке, оттенках, педализации... Как будто вы слушаете себя со стороны и критикуете свою игру». Никакие окольные пути, по его мнению, не в состоянии заменить этого главного пути, непосредственно ведущего к сердцевине авторского замысла. Он всегда сокрушался, что эта истина часто признается на словах, а не на деле. Ученики не умеют «вслушиваться» в исполняемое, не умеют слушать «самих себя». Они часто играют вполне бегло, точно, но при всем этом «вслепую», так как, в сущности, не слышат своего исполнения. По убеждению Игумнова, это объясняется раздвоением внимания, являющегося уделом каждого пианиста, который, с одной стороны, должен играть, то есть действовать как исполнитель, с другой — слушать себя, проверять, действительно ли звуковой результат вполне соответствует намерениям. Именно поэтому себя гораздо труднее слушать и контролировать, чем других.

Близок ли Игумнову прием внутреннего звукового представления произведения? В гипертрофированном виде, как прием исходный, то есть как прием внутреннего звукового представления еще до начала работы над произведением, он был ему, несомненно, чужд. Ибо Игумнов всегда предпочитал иметь опору в конкретном звучании и, между прочим, именно поэтому не очень-то признавал занятия без инструмента. Характерно, что на вопрос: «Знаете ли вы, что есть пианисты, предпочитающие работать без инструмента?» — он отвечал так: «Да, иногда замечал, что некоторые пианисты любят рассказывать о том, что они большую часть времени отдают работе без инструмента. Полагаю, что они заблуждаются» (7).

Однако как прием внутреннего прослушивания в самом процессе работы над произведением, то есть в процессе восприятия реального звучания, особое внутреннее звуковое представление было ему, конечно, знакомо и близко. При чем этот прием не связывался у него с каким-либо определенным моментом работы: потребность внутреннего вслушивания могла

возникнуть у него в любой момент, в любой обстановке, и произвольно и непроизвольно. Так, например, в произведениях «заигранных» эта потребность возникала у него подчас и в самом начале работы за инструментом — цель была очевидна: освободиться от штампа, очистить свое звуковое представление от впечатления, создавшегося в результате многократного прослушивания вещи. Но эта же потребность могла возникнуть у него и в «предконцертный» период, в самом конце работы.

Особенно подчеркивал Игумнов необходимость внутреннего представления звуковой краски, тембра. Он говорил, что «нужна способность не только высотного, но и тембрового слуха», что иначе он и «не представляет себе внутреннего слышания». Для него всегда впереди всего стояло «развитие чувства звуковой краски» и связанной с последней особой нюансировки. От этого развития, по его мнению, зависит и то тонкое чувство интонации, которое отличает истинно крупных исполнителей. Игумнов подчеркивал также необходимость внутреннего представления ритма (точность движения, ясность акцентов и т. п.), кульминаций, звуковых градаций и т. д. Большое внимание уделял он и развитию внутреннего гармонического и полифонического представления. Причем подчеркивал особую сложность для него восприятия полифонической ткани («Я, — признавался он, — вообще без нот плохо ее слышу. Этот язык мне во многом чужой. Я и запоминаю его плохо»).

Таким образом, сознательно кладя в основу труда пианиста работу за инструментом, Игумнов никогда не отказывался и от других форм работы. Он много думал и размышлял о разучиваемом произведении без инструмента, как бы мысленно его проигрывал, вслушиваясь в детали. Мысли об играемом иногда занимали его в течение всего дня. Он вспоминал об исполняемом произведении и на прогулке, и дома, и на работе. Каждая минута его жизни была отдана любимому делу.

Игумнов постоянно подчеркивал, что «для того, чтобы что-нибудь вышло, и вышло хорошо, нужно известное время... нужен известный период, чтобы войти в вещь», или, как он еще говорил, «период инкубации» (8). В то же время всю черновую работу он стремился свести к минимуму: он рассматривал ее как «необходимый», но «мало желательный» элемент в работе пианиста. Так, например, он не любил подолгу играть вещь в слишком медленном темпе, не любил «выколачивания»; что бы он ни делал за инструментом, он постоянно искал музыку, шел от музыки.

«Трудное место я поиграю медленнее, — говорил он, — но не

в темпе *Adagio*, а в темпе *Moderato*. Медленно нужно бывает поиграть, чтобы проверить, нет ли каких-либо напряжений, неудобных, неточных движений, проконтролировать, нет ли тормозящих ощущений, наладить, проверить осязание. Но это только в отдельных местах. А если все выходит и не требует такой работы, зачем же я буду играть медленно? Если я могу играть в настоящем темпе, так я и буду играть в темпе. Буду искать музыку, звучность, слушать и опять искать все время. Я стремлюсь никогда не отходить от исполнения вещи» (8).

Отсюда ясно, что к медленной, нарочито громкой или так называемой «крепкой» игре Игумнов относился скорее отрицательно, чем положительно. Ибо при такой игре сразу же, по его мнению, теряется цельность исполнения; музыка как бы улетучивается, и все звуки, входящие в состав исполняемого произведения, становятся одинаково грубыми и невыразительными. При такой игре упрощается вся сложная структура разных звуковых планов, нивелируется соотношение одних голосов с другими, снимается все эмоционально-смысловое содержание произведения, нарочито отстраняется музыкальный образ — словом, все идет в противовес конечной цели игры. А этого он не признавал и не мог допустить ни на одной из стадий работы над произведением. Медленную игру, если исключить редкий случай сложной и трудной фактуры, он признавал только как средство «особого проявления» музыкальных и пианистических намерений. Это означает, что он усматривал в ней как бы своеобразное увеличительное стекло, лупу, через которую ясно видно, как и из чего все сделано. Поэтому, если он играл медленно, то играл не выколачивая ноту за нотой, а с соблюдением всех исполнительских ремарок и указаний. Но эмоциональное напряжение и непосредственное вдохновение при этом, конечно, были исключены; он все детализировал, быть может, даже несколько преувеличивал нюансировку, внимательно вслушиваясь во все, добиваясь точности и художественной тонкости исполнения. Он проверял опорные «интонационные» точки, устанавливал звуковую перспективу, тщательно отшлифовывал каждый звук.

Таким образом, механически Игумнов никогда не играл. Его установка — это не играть «медленно» и «крепко», а играть «медленно» и «выразительно», причем играть обязательно *legato*, «чтобы услышать протяженность звука», «чтобы звук лился». Медленная, сосредоточенная игра — это поиски и раскрытие выразительных возможностей, заложенных в произведении. В медленном темпе проверяется всё найденное в процессе работы. В медленном темпе проясняется музыкальная структу-

ра вещи, отбираются наиболее целесообразные движения, вырабатывается должная степень мышечного усилия и т. п.

Игумнов рекомендовал для выработки точной интонации и правильного, хорошего осязания клавиши заниматься медленно, как можно чаще в нюансе *piano*. Громкая игра, по его мнению, подчас мешает полноценному восприятию звукового результата и не способствует достижению предельной сосредоточенности на исполняемом произведении. Ясность впечатления зависит не столько от силы игры, сколько от силы внутреннего напряжения (внимания).

Однако играть все время медленно и совсем пренебрегать игрой быстрой — пагубно. В медленном темпе мы все же усваиваем не те движения, которые нужны нам в настоящем подвижном темпе; ведь до известной степени каждый темп имеет присущие именно этому темпу и характерные для него виды движения. Вот почему Игумнов не только любил применять принцип постепенного замедления темпа (доходя последовательно таким способом до предельно медленного темпа, необходимого ему для тщательного контроля и фиксирования звукового и двигательного результата), но и особенно ценил принцип постепенного увеличения темпа (последовательно достигая таким способом максимально возможной скорости). По глубочайшему его убеждению, играя только медленно, нельзя научиться играть быстро, так как при медленной игре нельзя научиться «быстро думать». В этой связи он ссылаясь на известное суждение Гофмана: «Чтобы играть быстро, надо быстро думать... Медленная работа, несомненно, основа быстрой игры; но быстрая игра не есть непосредственный результат медленной работы. Время от времени нужно пробовать играть быстро, делая это все чаще и чаще...»¹.

Нелюбовь Игумнова к «добросовестному выколачиванию» была глубоко обоснована всем строем его художественного дарования, всем его методом работы над произведением. Все, что означало сознательное отстранение от музыки, было ему не по душе, вызывало с его стороны решительный протест, и на это, естественно, он мог пойти только в случае крайней необходимости. Он не признавал механической зубрежки, ведущей, как правило, к отрыву техники от музыкального содержания. Это, по его мнению, не только непроизводительная трата времени, но и прямая дорога к выхолощенному, пустому искусству.

По той же причине Игумнов, как правило, отвергал те обходные пути, которые часто применяются многими пианистами и которые лучше всего можно определить термином «ритмиче-

ские варианты». Лежащий в основе «ритмических вариантов» принцип членения одинаковых длительностей на разные дробные доли означал для него наиболее «ремесленный способ работы», до предела механизмирующий ее в музыкальном отношении. А на это он также мог пойти только в крайнем случае (изредка, например, ритмические варианты применялись им при изучении этюдов).

Зато немалое значение придавал он специальным техническим упражнениям. Свои домашние занятия он чаще всего начинал с игры гамм и арпеджио, обращая особое внимание при этом на legato, ровность и певучесть звука.

Бывали периоды, когда он играл гаммы и арпеджио ежедневно и весьма продолжительное время и на вопрос, почему он так много внимания уделяет им, отвечал: «А без этого нельзя». Он никогда не рассматривал гаммы и упражнения как принудительный раздел ежедневных занятий, не относился к ним бесстрастно, безразлично. Польза гамм, по его мнению, несомненна, только играть гаммы нужно правильно, рассматривая их как живой музыкальный материал. Особенно важно, чтобы: 1) все звуки гаммы брались одинаково сильно, каким бы пальцем ни пришлось играть; 2) все звуки следовали один за другим в равные промежутки времени, независимо от взятого темпа; 3) все клавиши нажимались одинаково и выдерживались одинаковое время — каждый палец выдерживает свою клавишу только до тех пор, пока следующий за ним не коснется другой; в то самое мгновение, когда берется вторая клавиша, первый палец поднимается; 4) всегда было «живое ощущение» звука.

Особенно большое внимание при игре гамм и арпеджио Игумнов обращал на положение большого пальца. Он рекомендовал держать его «как можно ближе к другим пальцам» и «в сравнительно высоком положении». По мнению Игумнова, низкое «горизонтальное» положение этого пальца, как правило, ведет к звуковой неровности. «Сравнительно высокое положение большого пальца как бы освобождает остальные пальцы, придает им легкость, а главное — делает игру более четкой, ровной, менее грузной» (7).

Как-то Гофман сказал Рахманинову, что второй палец у пианистов «ленивый». Рахманинов, естественно, обратил на этот палец особое внимание и стал его «подтягивать». Но вскоре заметил, что и «третий палец обладает тем же недостатком». А потом убедился в том, что и «четвертый и пятый [пальцы] недобросовестно работают» и что «остается только первый, но и тот, вероятно, „временно“!»². Для Игумнова всегда на переднем

плане стоял первый палец. Именно этот палец причинял ему наибольшие неприятности, и он даже «временно» не оставлял его без присмотра. В данном отношении он всецело шел по пути Сафонова, как известно, придававшего первому пальцу исключительно большое значение и рассматривавшего его как своего рода «рычаг», на котором «вращается» вся техника. «Очень важную роль, — говорил Игумнов, — играет первый палец; культура его необходима. Я это понял, вдумываясь в сафоновские слова и указания... Первый палец — это рычаг, на котором все движется, на котором перемещается рука. Нужно, чтобы он был живой, чтобы он умел „ходить“, „крутиться“, нужно его все время укреплять» (8). Вполне в духе Сафонова и следующее высказывание Игумнова: «Первый палец должен быть каким-то пунктом, который помогает перемещаться руке. Если этого не будет, то никогда арпеджио не получится legato... Нельзя все строить на горизонтальном продвижении руки, как это делал Бузони. Необходимы и круговые движения» (7). От Сафонова — и специальные упражнения для выработки гибкости, «шарнирности» первого пальца, мягкости, эластичности запястья и вместе с тем для развития в нем силы, и стремление делать «переносы» на первый палец «с маленькой дугой».

Из этих упражнений («каждый должен подбирать себе то, что ему нужно») особого внимания заслуживают упражнения на растяжение, беззвучную подмену пальцев и хорошее ощущение клавиатуры (ровность удара). Например:

The musical score for "The Rose Tree" is presented in two systems. The first system contains the vocal melody and the first part of the piano accompaniment. The second system contains the continuation of the piano accompaniment. The score includes a key signature change from C major to F major and a time signature change from 2/4 to 3/4. Fingerings and breath marks are indicated throughout.

(«Играть осторожно, совершенно свободной рукой и выпрямленными пальцами»).

(«Играть вначале медленно, затем подвижнее во всех тональностях, следя внимательно за тем, чтобы рука при переносе была эластичной; при этом самый перенос делать возможно быстрее и незаметнее»).



(«Играть без толчков рукою, не производя звука, но хорошо ощущая дно клавиши, сначала медленно, затем в быстром темпе. Кисть должна быть все время гибкой, мягкой и эластичной»).

Польза от этих упражнений, по мнению Игумнова, заключается прежде всего в том, что «пальцы становятся живыми» и что «развивается более тонкое ощущение клавиатуры». К тому же многие из них способствуют выработке столь необходимого пианисту эластичного растяжения пальцев, а «растяжка», как говорил Игумнов, «постоянно игнорируется до последней степени, и это абсолютно неверно».

Любил Игумнов и специальные упражнения на перекладывание пальцев по ломаным, идущим попеременно вниз и вверх терциям: вниз — второго через первый, третьего через второй, четвертого через третий, пятого через четвертый; вверх — второго через третий, третьего через четвертый (или пятый), четвертого через пятый («пальцы вытянутые», «движение с поворотами»).

Заслуживают также внимание отдельные упражнения Брамса и Таузига, с помощью которых Игумнов развивал беглость и «разъединенность» пальцев, ровность и мягкость туше, полноту звучания, причем, рекомендуя эти упражнения, постоянно напоминал об известном правиле Сафонова: «Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами»³.

Что касается встречающихся в произведении трудных мест, пассажей и т. п., то Игумнов рекомендовал их учить не только в общей связи, но и отдельно. Каждое препятствие надо одоле-

вать осмысленным, настойчивым трудом, а не поверхностным проигрыванием произведения в целом. В силу этого деление исполняемого произведения на какие-то части и эпизоды неизбежно. Волей-неволей приходится что-то вычленять, выделять, то есть временно «резать» живое тело произведения на части. Иначе работать нельзя. Только «резать» надо осторожно, осмотрительно — в случае настоящей необходимости; никогда не выпускать из виду целое, ту стройную связь, которая существует между отдельными кусками. Кое-что полезно проиграть каждой рукой отдельно, опять-таки с целью точного ознакомления со всеми особенностями данной трудности.

Понятие осмысленного преодоления трудности включает в себя прежде всего анализ этой трудности. Необходимо установить, что в том или ином эпизоде, пассаже и т. д. есть действительно трудного, проанализировать эту встретившуюся трудность, а затем уже путем работы преодолеть ее, то есть трудное сделать легким. Иногда трудность возникает из-за неясного представления о структуре пассажа и легко снимается путем простого, более удобного его членения:



Однако подобного рода техническое членение не должно приводить к искажению музыкального смысла пассажа. «Пассаж, — говорил Игумнов, — можно, конечно, членить, но следует всегда помнить, что это лишь подготовительная работа. Членение — процесс механический; надо всегда учитывать его особенности и не возводить его в непреложную истину» (7).

Нередко также трудность значительно облегчается путем применения более удобной и оправданной в художественном отношении аппликатуры. Последнему обстоятельству приходится придавать особенно важное значение. Ибо при выборе хорошей аппликатуры дело заключается не столько в абстрактном физическом «удобстве», сколько в таком физическом «удобстве», которое исключает художественное «неудобство»: полезное и целесообразное здесь слиты воедино. Во многом нам помогает гибкое применение аппликатуры — с учетом характерных особенностей фортепианного стиля исполняемого композитора и индивидуальных особенностей строения руки исполнителя; неплохим

советчиком является также понимание (и ощущение) качественного своеобразия отдельных пальцев, а также опоры руки на сильные, устойчивые пальцы (при их умелом сочетании с пальцами слабыми). Существенную роль у Игумнова играет не только подкладывание, но и перекладывание пальцев — четвертого через пятый, третьего через четвертый и т. п. Часто используется им подмена пальцев на одной и той же клавише — все с целью достижения максимального legato и ровности звучания, гибкости и пластичности движения.

Вот несколько характерных примеров игумновской аппликации, разъясняющих сказанное выше:



Шопен. Соната b-moll



Шуман. «Крейслериана»



Шуман. «Крейслериана»



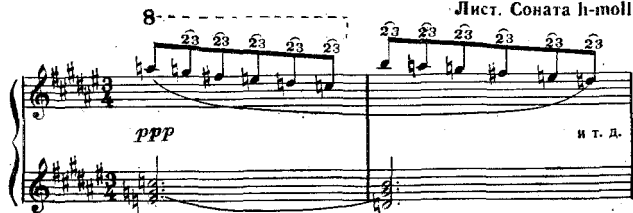
Шуман. «Крейслериана»



Шуман. «Крейслериана»



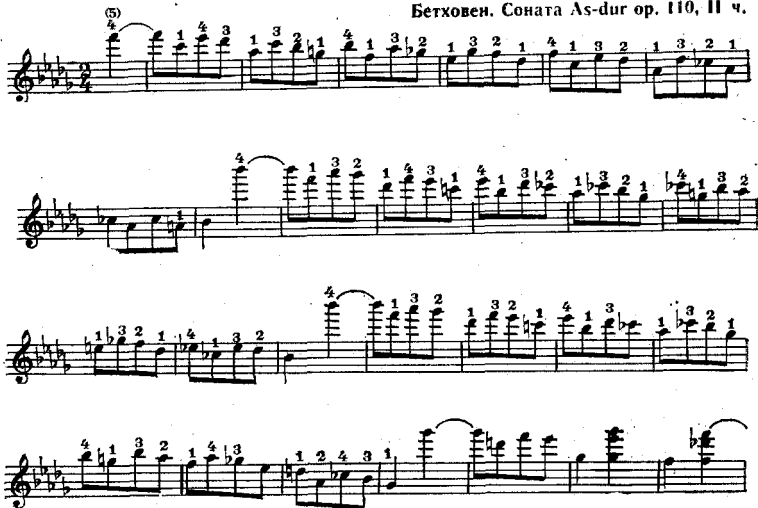
Лист. Соната h-moll



Бетховен . Соната As-dur op. 110, III ч.

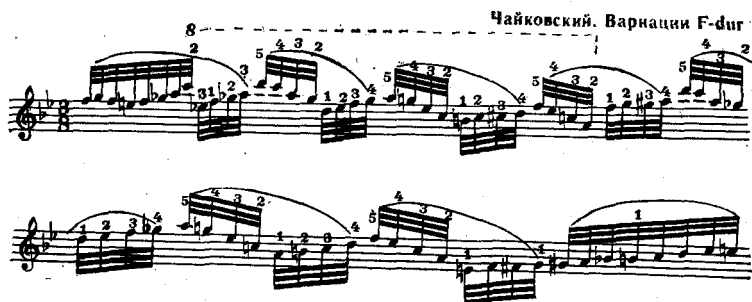


Бетховен. Соната As-dur op. 110, II ч.



Правда, взгляды Игумнова на аппликатуру с годами существенно менялись. В молодости он — в полном согласии с традиционными взглядами — придавал большое значение подкладыванию первого пальца. Затем одно время увлекся перекладыванием пальцев, особенно третьего через четвертый или пятый. Потом снова «стал играть по-старому — с подкладыванием первого пальца». В поздние же годы пришел к убеждению, что в аппликатурных комбинациях надо как можно больше и лучше применять третий палец («при игре третий палец — это основное»). Но всегда для него аппликатура оставалась «бесконечно важным» элементом пианистического искусства, всегда он с известным предубеждением относился к комплексной аппликатуре в духе Бузони. И, наконец, он не был склонен преувеличивать значимость качественного своеобразия пальцев. Характерно, например, его высказывание: «Я не придаю большого значения мистическому пониманию специфической роли отдельных пальцев — это отзвуки идей Шопена.

Вместе с тем иногда Игумнов предпочитает обратный путь — соединение распределенного между двумя руками звукового материала в одной руке:



Последний пример показывает также, что Игумнов порой шел на аппликатурное усложнение для того, чтобы как можно рельефнее выявить все элементы авторского текста, — в данном случае, чтобы *c* в басу звучало так долго, как указано в тексте, и в то же время не загрязняло звучности пассажей.

Иногда трудность коренится в недостаточном и неравномерном развитии пальцев пианиста — что, естественно, требует специальных упражнений, — или, наконец, проистекает из свойств самой фактуры и представляет затруднение даже для отлично выработанных пальцев (например, Токката Шумана, «Блужда-

ющие огни» Листа, Вариации на тему Паганини Брамса и другие).

Существенно важно следующее положение Игумнова: после того как трудность преодолена, ее надлежит еще органически связать со всем предыдущим и последующим изложением. Можно хорошо сыграть трудное место отдельно, но в общей связи оно может не получиться. Здесь большое значение приобретает проигрывание произведения целиком или большими кусками. По мнению Игумнова, если много учить «по кусочкам», то и произведение будет «как бы склеенным из кусочков». Вот почему так важно учить «крупными построениями» и как можно чаще проигрывать если не все произведение от начала до конца, то хотя бы его экспозицию, разработку или репризу. Только такой метод работы дает возможность исполнителю создать живой образ, понять правильное соотношение целого и частей, отличить существенное от второстепенного. (Все это находится лишь в процессе игры, «когда учишь не маленькими отдельными кусочками, а целыми построениями».)

Итак, каждая трудность при разумном применении соответствующих средств побеждается. Исполнитель лишь должен установить: где трудно, почему трудно, как облегчить, снять трудность. Главное же — он должен суметь так посмотреть на самое трудное место, чтобы сразу найти лежащую в его основе простоту. Находить простейшее в самом сложном — вот в чем заключаются подлинный талант пианиста, его знания и опыт.

Глава шестнадцатая

ЗВУКОВАЯ ПАЛИТРА

Чрезвычайно характерно, что ни один момент пианистических занятий, даже самые простые упражнения, Игумнов не мыслил без тщательной работы над звуком. Все у него так или иначе связывалось со звуковым колоритом. «Вне конкретного реального звучания для меня нет музыки», — и в этом признании Игумнова не было ни грана преувеличения. Что бы он ни делал на фортепиано, он всегда заботился о хорошем звучании. Причем в понятие хорошего звучания у него входило и соответствие этого звучания содержанию исполняемого произведения. Звук — средство, а не самоцель, наилучший звук тот, который полнее всего выражает данное содержание.

Условно можно различить две тенденции в его отношении к звуковому колориту. Это — стремление к полному, мягкому, певучему звуку, стремление «петь на фортепиано» и стремление к максимальному разнообразию звуковых красок.

Пение Игумнов считал главным законом музыкального исполнения, или, как он сам говорил, «жизненной основой музыки». Он видел коренное зло многих пианистов в том, что они не могут, да и не хотят «петь на фортепиано». Вот его подлинные слова: «Часто мы встречаем у пианиста множество добродетелей — и точность, и ровность, и силу, — всё как будто хорошо, всё на месте, но не находим главного, самой души музыки, естественного пения».

«Уши теперь огрубели. Пианисты стали не уважать певучий звук на фортепиано, предпочитая ему стук...» (7).

Не случайно Игумнов проводил резкое различие между терминами «туше́» и «аншлаг». Термин «туше́» он любил и признавал; термин «аншлаг» (то есть удар) ненавидел. По этому поводу он говорил следующее: «В старое время было хорошее слово „туше“ (с французского), и оно правильно отражало отношение к инструменту: именно „туше“, соприкосновение с клавиатурой, а не удар! Какой может быть удар? В ответ на удар будет только стук дерева. Удара по клавише не должно быть; клавиши надо скорее ласкать, мягко к ним прикасаться, а не бить их...» (10).

И в самом деле: французское слово «toucher» означает «дотрагиваться», «ощупывать», «соприкасаться», «осязать»; немецкое же слово «anschlagen» означает «прибивать», «приколачивать», «ударять».

Тот, кто хоть немножко знал Игумнова, тот, кто хоть раз слышал его игру, может сразу же понять, что слова «прибивать», «приколачивать», «ударять» никак не применимы к его искусству: они ему предельно чужды. Зато слова «соприкасаться», «ощупывать», «ласкать», несомненно, близки его звуковому восприятию, его манере звукоизвлечения. Он сам говорил, что основным принципом его туше является принцип «слияния пальцев с клавишами», а это, несомненно, перекликается с выражением «соприкасаться с клавиатурой».

Слово «слияние» на редкость удачно характеризует не только манеру его звукоизвлечения, но и самое качество его звука. Точно так же, как за выражением «пальцы прорастают сквозь клавиши» перед нами встает сам Рахманинов с его необыкновенно полным, мощным, упругим, как бы всепроникающим звуком, так за выражением «пальцы сливаются с кла-

вишами» перед нами встает Игумнов с его мягким, нежным, протяжно-певучим, как бы ласкающим звуком.

Существенно также не только уметь играть тихо, но и уметь слышать тишину. Звук должен органически рождаться из тишины, быть словно «закутанным» в тишину. Это — основа основ звукового мастерства.

Таким образом, Игумнов был решительным и убежденным противником жесткого прикосновения к инструменту, «ударных тенденций» в пианистическом искусстве. В этих тенденциях он видел не силу и крепость, а проявление упадка пианистической культуры, иными словами, проявление музыкального уродства. Он постоянно предупреждал молодых пианистов об опасности проникновения этих тенденций в советское пианистическое искусство. Он оберегал его от всего уродливого, кричащего, стучащего, ошарашивающего, указывая, что увлечение сухой, бездушной, стучащей игрой — это путь отречения от традиций русского пианизма, это — опасный, пагубный путь.

В пределах данной книги нет возможности рассказать о всех советах, средствах, приемах, которые рекомендовал Игумнов своим ученикам для получения певучего звука. Но о некоторых из них сказать все же необходимо.

Прежде всего он требовал неустанного слухового контроля над качеством извлекаемого звука. «Всё, решительно всё, — говорил он, — сводится к одному предварительному условию: внимательно себя слушать; те или иные приемы так или иначе связаны с этим». Отсюда — вывод о необходимости сосредоточенного слухового внимания, ясного и определенного критического отношения к звуку: «всякое рассеяние слуха пагубно сказывается на качестве звучания».

Затем он рекомендовал всячески избегать как твердого, жесткого удара по клавишам, так и шлепаний. «В прикосновении к клавише не должно быть жесткости; это плохо, когда пианисты форсируют силу звука и доходят до дерева, стучат». «Когда пианист начинает шлепать по клавиатуре, фортепиано сразу же протестует и мстит ему трещащей, неприятной по качеству звучностью». Или: «Не следует сердито и жестко обращаться с роялем, не следует насиловать его. К роялю надо подходить мягко, нежно. На всякое мягкое обращение рояль ответит лаской — и в звуке не будет резкости, на всякое насилие рояль будет огрызаться — и звук получится резкий, неприятный» (7, 12).

Далее, Игумнов советовал держать пальцы как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть подушечкой, мясистой частью пальца, то есть стремиться к полному

контакту, естественному соприкосновению, живому осязанию, слиянию с клавиатурой. «Не должно быть, — говорил он, — никакой перепонки, никакой корки между пальцем и клавишей; не должно ощущаться никаких препятствий». «...Надо стремиться к тому, чтобы совсем слиться с роялем, чтобы между дном клавиши и пальцами не было ничего, даже папиросной бумаги; следует как бы влиться в клавиатуру, приклеиться к ней» (12).

По его мнению, ни в коем случае нельзя смешивать естественное слияние пальцев с клавиатурой, мягкое, непринужденное погружение в нее (по выражению Игумнова, «как в тесто», «как в вату», «до дна», словно «выжимая масло») с преднамеренным давлением, которое безусловно вредно. Вот одно из характернейших суждений его на этот счет: «Так же, как нельзя ходить, продавливая пол ногами, так нельзя и играть, продавливая пальцами клавиатуру: излишнее давление — величайший вред для пианиста» (12). Показательно в этом отношении и его замечание к исполнению среднего эпизода (H-dur) Фантазии Шопена. «Всё вниз: рука мягко покоится на клавиатуре, а не давит на нее. Нелепо давить на стул, когда сидишь; не менее нелепо давить на клавиши, когда играешь» (12).

Игумнов рекомендовал избегать жесткой, заранее подготовленной формы руки и стремиться к плавным, слитным и оправданным внутренним содержанием исполняемого движениям.

Приведем ряд его высказываний по этому поводу.

«Движение должно быть слитным, плавным и не должно идти в разрез с исполняемым произведением», «оно должно вытекать из содержания исполняемого; оно должно быть естественным и свободным». «Одним из самых важных условий хорошего звучания является полное распоряжение своим телом, оправданность и скупость движений, отрицание жесткой, заранее подготовленной формы руки».

«Надо постоянно работать... над освобождением всех своих мышц, так, чтобы они были абсолютно свободны и подчинялись приказам мозга. Только сейчас, на склоне лет, я чувствую, что наконец-то обрел эту свободу, после того как всю жизнь работал над ней. Это мое глубокое убеждение: все начинается с ослабления мышц. Пока мышцы натянуты как канаты, ничего путного не выйдет».

«Рука и локоть никогда не должны быть зажаты». «В то же время рука не должна быть расслабленной. Нужно уметь организовать руку в зависимости от конкретной ситуации, как бы кратковременно фиксируя ее и сразу же затем освобождая» (12).

Следовательно, в кантилене звук извлекается мягкой, свобод-

ной, но отнюдь не разболтанной, не расхлябанной рукой. После извлечения звука рука мгновенно и плавно, словно по инерции, идет вниз, — по терминологии Игумнова, как бы «повисает» на кончике пальца, который легко, эластично опирается на клавишу. Это состояние «повисания» и эластичной опорности в кончике пальца чрезвычайно существенно. От него во многом зависит качество звука; оно же служит источником дальнейшего плавного движения *legato*.

Также не советовал Игумнов делать рукой лишние движения, особенно кистевые и локтевые. «При игре кантилены, — говорил он своим ученикам, — рука не должна после взятия клавиши подниматься вверх... Заблуждаются, когда думают, что подобными движениями можно освободить руку. Вихлянием кисти и руки ничего путного не достигают, а лишь создают тощую кантилену. Рука должна как бы стремиться к клавиатуре, должна придавать пальцам силу; при этом всякая жесткость, разумеется, должна быть исключена...» (12).

Говорил он и о том, что кисть, как правило, должна быть гибкой и менять положение в зависимости от звукового задания. Часто для получения полного, насыщенного звука он советовал держать кисть более низко, для получения легкого, прозрачного звука — более высоко. Движения кисти были у него то плавные, то акцентированные, то скользящие, то ступенчатые.

Считая, что качество туше во многом зависит от действия кисти, Игумнов чаще всего рассматривал ее как фактор дыхания; движение кисти вниз обычно совпадало у него, разумеется условно, с вдохом, вверх — с выдохом. Также иногда кисть он уподоблял смычку струнного инструмента со всеми его нюансами, штрихами и т. п.

Игумнов постоянно напоминал о том, что играть *legato* на фортепиано следует как бы «переступая с пальца на палец», что в кантилене, аккордах, выдержанных, тянущихся звучаниях даже при *pianissimo* необходимо ощущать дно клавиатуры, но никогда не давить на нее, «подобно тому, как при ходьбе мы чувствуем почву под ногами (но не вдавливаем ее!)». «Звучит только то, что держится». Или: «Какое бы *piano* ни было, нужно ощущать дно клавиши, слиться с ней, примкнуть к ней и, что всего важнее, связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец» (12). Часто говорил он о необходимости слегка фиксировать кончики пальцев, разумеется, при свободной руке. Еще чаще — о пользе мелких, чуть заметных движений руки, способствующих «лепке» звука.

И, наконец, Игумнов давал общую характеристику самого процесса звукоизвлечения: «Звукоизвлечение в основном следует производить движением сверху (пальца, кисти, руки), причем доза этого движения должна быть весьма умеренной, подчас почти незаметной. При этом состояние покоя наступает только в нижней точке движения, а вверху никакой остановки быть не должно. Поднятие и опускание — одно целостное, неразъединенное движение. Остановка наверху только увеличивает количество лишних движений, вносит суетливость и не увеличивает продолжительности звучаний» (7).

Что касается второй тенденции в искусстве звука — красочности, колорита, — то здесь советы и замечания Игумнова были, пожалуй, еще обильнее и разнообразнее. Отмечу из них несколько наиболее существенных.

Во-первых, Игумнов считал, что заранее подготовленная форма руки, фиксация, стандартизация приводит не только к жесткости звучания, но и к звуковому однообразию. Он не признавал застывшей, раз навсегда определенной постановки руки. Вот его слова: «Надо уметь играть по-разному; я отрицаю готовую форму. Все зависит от звукового задания; оно определяет расположение рук и пальцев на клавиатуре» (7).

По мнению Игумнова, именно разнообразие положения руки, кисти, пальцев — пальцы плоские, слегка закругленные, круглые и т. д. — обеспечивает богатство звуковых красок; также во многом способствуют этому звуковому разнообразию различные виды аппликатуры и различные способы артикуляции. «Для получения матового звука, — говорил он, — пальцы следует держать более плоско, чем для получения яркого; последний легче получить с помощью закругленных пальцев». «Различные приемы звукоизвлечения и артикуляции необходимы для достижения звукового разнообразия. Во время игры приходится применять самые разные движения, вплоть до резкого отталкивания руки от клавиатуры, как бы „вырывания звуков из клавиатуры“, которое хотя и не может считаться основным приемом, имеет право на существование как частный случай звуковой краски» (12).

Естественно, что иные пассажи Игумнов рекомендовал играть закругленными пальцами, а иные — почти плоскими, вытянутыми, еле поднимая их над клавишами.

Во-вторых, Игумнов считал, что для достижения полного звукового разнообразия необходима особая ловкость и гибкость движений. При игре пианист как бы «приспосабливает» свои руки к рисунку исполняемого эпизода, выискивая такие движения, такое положение руки, при которых каждому пальцу было

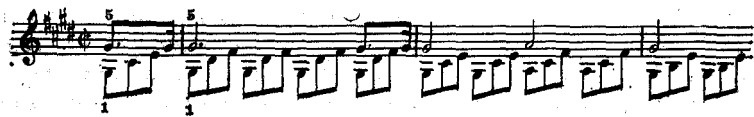
бы удобно. Это «приспособление» содействует извлечению звука определенной насыщенности, того или иного характера, оттенка и т. п. «Пианисту приходится приспосабливать свою руку к особенностям клавиатуры в зависимости от фактуры произведения, подобно тому, как турист на горной тропе выбирает наиболее удобное для ноги положение, обусловленное неровностью почвы»¹. Естественно, что рука при этом не должна иметь заранее подготовленной, стандартной формы, а плечи и локти не должны быть зажаты, неподвижны; последнее неизбежно приводит к однообразию звучаний. Требование Игумнова: «Оправданность и скупость движений при их полной свободе».

В-третьих, одним из существенных условий звукового разнообразия Игумнов считал «разъединенность пальцев». По его мнению, каждый палец должен осознавать свою ответственность, быть активно-индивидуальным и в то же время подчиняться целому. «Если, например, в одной руке двухголосие, то мне важно, чтобы пальцы у меня ощущали два элемента, две задачи, два плана и выполняли их как бы в зависимости друг от друга».

От хорошего пианиста требуется прежде всего умение передать любимыми пальцами самую выразительную кантилену, одновременно играя другими (не занятыми в кантилене) пальцами голоса второстепенные, сопровождение. Рука при этом, по словам Игумнова, должна быть «как бы разделенной на две части», выполняющие две различные звуковые функции.

Примерами подобной «полифонической» игры может служить исполнение первой части Сонаты *cis-moll* op. 27 Бетховена, Этюда *E-dur* op. 10 Шопена, Экспромта *Ges-dur* Шуберта, второй части «Патетической сонаты» Бетховена, второй части Фантазии *C-dur* Шуберта и других произведений; здесь выразительность мелодии достигается не «крепким ударом» одних пальцев, а скорее их тяжестью и наклоном всей руки в их сторону; легкость же сопровождения достигается легкостью туше других пальцев, которые еле-еле прикасаются к клавишам, но зато ударяют по ним очень четко и определенно. Вот несколько характерных указаний Игумнова:

Соната cis-moll op. 27 Бетховена:



«Триоли фона играютя легкими, слегка „хлопающими” пальцами (первым, вторым и третьим); пятый же палец погружается глубоко и мягко („как в вату”) в клавиатуру».

Экспромт Ges-dur op. 90 Шуберта:



«Четвертый и пятый пальцы являются здесь как бы опорой; на них постоит рука; остальные пальцы остаются свободными, живыми, ритмически ясными, определенными».

Фантазия C-dur op. 15 Шуберта:



«Руку следует наклонить вовне, к пятому пальцу; рука как бы лежит на верхнем голосе; средний же голос играетя легкими, свободными и плоскими пальцами» (12).

Аналогичные замечания о наклоне руки, о разделении ее на две части, об исполнении одной рукой двух голосов в различных степенях силы Игумнов делал и к Этюду E-dur op. 10 Шопена, и к началу каденции первой части Третьего концерта Рахманинова, и к другим произведениям.

Итак, по мнению Игумнова, наклон должен, как правило, перемещаться в сторону главного рисунка. Если одновременно приходится вести одной рукой несколько звуковых линий, то следует каждой из них придать свойственную ей индивидуальную звучность. Многообразие в единстве — так можно было бы сформулировать руководящий принцип Игумнова в этой области. С одной стороны, все звуковые линии сливаются в одно целое, с другой — текут независимо по им только свойственному руслу. И все это достигается посредством различного удара пальцев по клавишам: один голос исполняется путем использования энергии всей руки; другой — путем индивидуального, легкого действия пальцев, с помощью ровности и четкости их удара.

В тесной связи с этим находится метод так называемых «живых» пальцев, особенно близкий Игумнову. Каждый палец, независимо от руки и кисти, мягко и легко поднимается и столь же мягко и легко опускается на клавишу. Этот метод необычай-

но облегчает возможность играть пассажи ровно на *piano* и *pianissimo*, как бы порхать над клавишами (укажем, например, на скерцо из Сонаты h-moll Шопена или каденцию из Концертной фантазии Чайковского в исполнении Игумнова).

Игумнов всегда напоминал о необходимости соблюдения «звуковой перспективы». Что понимал он под этим выражением, им особенно любимым? Что считал он здесь существенным, основным?

Под звуковой перспективой Игумнов понимал установление соотношения одних звуков с другими по вертикали, приведение их в равновесие, разделение звуковой ткани на первый и второй планы, — словом, соподчинение голосов по степени их значимости.

«Как в живописи, — говорил он, — так и в музыке ничего не выйдет, если все будет иметь одинаковую цену. Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны выпуклыми, освещены светом, второстепенные — оставлены в тени или в полутени. Да, звуковая перспектива в музыке всегда есть. Это перспектива распределения голосов по степени насыщенности их звучания. Нельзя играть все одинаково выпукло и выразительно: в музыке, как и в живописи, есть передний и задний план».

«Очень часто теперь бывает, что не звучит у пианиста. Шума много, нагромождений еще больше, а хорошего звучания нет. Происходит же все это именно потому, что пианист не учитывает перспективы звучаний, не умеет распределять свет и тени, увлекается такими элементами, с которыми надо держаться поосторожнее, — и вот они вылезают на первый план, заслоняя, подчас главное...»

«Я очень люблю выражение „звуковая перспектива“. Оно касается не только полифонии, но и гармонических сочетаний; оно полно для меня глубокого художественного смысла» (7).

По мнению Игумнова, именно из-за несоблюдения «звуковой перспективы» кантилена часто «не звучит» у пианиста, тонет в общей звуковой массе, закрывается фоном. «Неопытные пианисты, — говорил он, — часто не знают, в чем здесь дело, и проводят немало времени в бесплодных поисках. А в сущности надо лишь убрать некоторые элементы на задний план, выдвинуть другие вперед, распределить правильно свет и тени, то есть соразмерить силу звучаний мелодии и фона, — и все станет на свое место, все будет звучать по-иному» (7) ².

Следовательно, пианист должен уметь «ретушировать», приглушать второстепенные голоса. Можно было бы даже сказать, что у Игумнова было целое учение о фортепианной инструмен-

товке, учение увлекательное и плодотворное. Большое число мелких указаний и приемов — вроде уже указанного «мнимого» разделения руки на две части, как бы несущие определенные звуковые функции, или различных наклонов руки то к первому, то к пятому пальцу, или различного положения пальцев, или различных способов удара — вроде *legato*, *non legato*, *portato*, *staccato*, *staccatissimo*, *tenuto* и т. п., или, наконец, различной «атаки» звука — незаметной (без акцента), твердой (определенной), сдержанной, плавной и т. п. — относится именно к этой области. Любил также Игумнов применять особые приемы, ведущие к смягчению густо звучащих басов и одновременно к усилению звуков среднего регистра (превращая их в звуки певучие, добиваясь их сходства с человеческим голосом).

По мнению Игумнова, звуковая палитра пианиста как бы соответствует цветовой гамме — от резкого, стеклянного, искрящегося звука до заглушенного, закрытого. С целью развития звукового воображения и вкуса к живописным, красочным эффектам Игумнов неоднократно прибегал к образным сравнениям. Вот некоторые из этих сравнений:

Соната G-dur op. 37 Чайковского (вторая часть, кульминация в *Es-dur*). «Эти аккорды должны пробиться, как солнечный луч сквозь облака».

Соната G-dur op. 37 Чайковского (вторая часть). «Мелодия должна всплывать над пассажами, как масло на поверхности воды».

Партида c-moll Баха. «Эти ноты должны прозвучать отчетливо — подобно падающим на крышу крупным каплям дождя».

«*Отражения в воде*» Дебюсси. «Пассажи должны звучать мягко, легко и прозрачно, словно ветерок на поверхности воды».

«*Снежная жуть*» Мясковского (из цикла «Воспоминания»). «Всё это должно свистеть, шипеть, завывать, но отнюдь не стучать».

Соната-фантазия op. 19 Скрябина (первая часть, заключительная партия). «Фигурации должны быть сыграны *piano* и в то же время достаточно звонко: они блестят и искрятся, как капли воды на солнце».

«*Блуждающие огни*» Листа. «Это как бы постоянные мелькания, мигания, „обманы“ звучности».

«*Траурная гондола*» Листа. «Это словно отзвуки волн, качание их, влекущие за собою человеческие возгласы».

«*Крейслериана*» Шумана (№ 2). «*Sforzando* — как будто звон часов».

Соната d-moll op. 31 № 2 Бетховена (первая часть). «Словно

звуки в храме с куполом; они и чистые и с призвуками... хочу, чтобы речитатив звучал, как голос в сводчатой церкви, чтобы к звукам его всегда что-то примешивалось».

«*Il Pensieroso*» *Листа* (такт 44). «Словно вскрик, а затем снова погружение в темноту».

К образным сравнениям подобного рода Игумнов прибегал часто. Так, на одном лишь уроке при работе с учениками над сюитой «Ромео и Джульетта» Прокофьева он употребил следующие выражения для характеристики звучания отдельных эпизодов: «Не надо играть жирно» («Сцена»); «Не так колюче» («Джульетта-девочка»); «Гамму сыграть немного мутно» (там же); «Избегать ударной звучности» («Меркуцио»); «Сыграть гамму, как ветерок» (там же).

Не был безразличен он и к «цветовой» окраске тональностей. Но воспринимал ее, пожалуй, в несколько обобщенном виде. Одни тональности были для него «более светлыми», другие «более темными». И только. Определенного цвета той или иной тональности он не ощущал. Например, к «светлым» тональностям он причислял C-dur, Cis-dur (который называл «золотистым»), G-dur (который называл «пасторальным»), к «очень светлым» — D-dur (который называл еще «торжественным»). Считал также «светлой» тональностью F-dur, но «в какую-то другую сторону». «Тут, — пояснял он, — разница такая же, как между предрассветными и вечерними сумерками» (8). B-dur определял как тональность менее светлую, чем As-dur или Fis-dur. О Des-dur как-то заметил, что в нем чувствуется «какое-то серебро», в то же время говорил: «Это — луна». К «темным» тональностям относил прежде всего cis-moll («самая мрачная тональность»), d-moll («мрачная, по-настоящему мрачная тональность»), в меньшей степени — g-moll; c-moll считал тональностью «мужественной и мрачной». Причем и в данной сфере у Игумнова существенную роль играли пейзажные представления; нередко возникали у него здесь и ассоциации жанрового характера.

Разумеется, Игумнов всегда и во всем стремился вызвать к жизни способность к «внутреннему интонированию», пытаясь преодолеть «холод» инструментальной интонации. Для него туше было не узко технологическим приемом, а своего рода отражением художественного кругозора пианиста, результатом его творческой направленности. Как у живописца мазок кисти есть характерный признак манеры письма, так и туше пианиста есть порождение его внутреннего мира.

К области звукового колорита в значительной степени относится и педализация Игумнова, которая в полном смысле слова была шедевром. Игумнов откровенно признавался, что вне педализации он не мыслит себе пианистического искусства: «Вот иногда говорят, что звук у меня как-то по-особенному тянется; говорят, что он у меня полнее, напевнее, чем у других, и добавляют при этом, что это-де следствие особого склада моих рук. А я думаю, что звук мой прежде всего результат моей педализации: главное заключается в том, что я не спешу снимать ногу с педали, как бы вишу на педали и вообще обращаюсь с последней очень мягко, нажимаю и отпускаю ее плавно и часто не до конца. Уверен, что секрет тянущегося звука на фортепиано больше всего зависит от педали» (7).

Действительно, Игумнов поразительно тонко владел педальной техникой; в этом отношении с ним мало кто мог соперничать. Можно сказать, что он обладал редким даром: инструмент у него дышал. На его ноги можно было смотреть не меньше, чем на его руки, — настолько изобретательной, разнообразной и тонкой была его педализация. Он неоднократно подчеркивал значение педали и как фактора динамики, и как знака препинания, и как гармонического фона. Он всегда горячо ратовал за полупедаль и за еще более тонкие нюансы педализации; педальные отзвуки играли в его искусстве исключительную по значимости роль. Он очень любил также употребление педали как своеобразного красочного пятна («педальный мазок») с последующим временным прекращением педализации («вентиляция звучности»). «Как в живописи, — говорил он, — нужны красочные мазки, пятна для создания общего фона, так в музыке педаль нужна для создания красок. Поэтому я против частой смены педали — этой своего рода санитарной педали, педали сухой и бездушной. Но создав пятна, мазки, не следует забывать и о „вентиляции“, чтобы не осталось гармонической грязи» (7).

Эта «вентиляция» чаще всего осуществляется с помощью полного снятия педали несколько ранее момента вступления новой гармонии или же с помощью большой «воздушной прослойки». Но иногда она может осуществляться и посредством неполного снятия педали или повторного нажатия полупедали.

«Для того чтобы прочистить, провентилировать звучность, существует повторное движение ноги. Последнее всецело зависит от степени накопления звучания. Если, например, это накопление велико, то нога может быть снята совсем или почти совсем с педали, если же накопление незначительно, то педаль снимается наполовину, а то и еще меньше. Если при смене педали

предыдущая гармония не успевает отзвучать и загрязняет тем самым новую гармонию, то следует непременно взять еще одну педаль (или полупедаль) после вступления новой гармонии» (12).

Таким образом, Игумнов не признавал ни излишние частой смены педали, ни сплошной педализации, или, как он сам говорил, «педализации без воздуха». Он считал необходимым постоянное «проветривание» звуковой атмосферы путем неупотребления педали в определенных местах. Словом, он любил отдельные красочные «педальные пятна» с «прослойками воздуха» между ними. Педальный «мазок», по его мнению, — такое же средство передачи мысли в музыкальном произведении, как и все другое. Примененный уместно и как следует, он помогает выявлению звуковой перспективы, помогает более ясно выделить различные планы. Он способствует «тщательной грунтовке» музыкального материала, является одним из самых мощных колористических средств. Пианисты, сухо обозначающие контуры и отказывающиеся от педального мазка, употребляют «аскетическую», «санитарную» педаль. Они надеются достигнуть с помощью такой педали четкости и чистоты рисунка. Но они забывают о рельефности и колорите. Такая педаль ведет к звуковому однообразию; «безукоризненная правильность» приводит к холодному, бездушному исполнению.

Конечно, «мазок» не должен иметь места там, где существенно важным является движение мелодии, начало и конец фразы и т. п. В таких случаях педаль берется значительно чаще, одна вслед за другой; она неразрывно связана с полупедалью; она способствует ясности движения мелодии на окружающем ее гармоническом фоне и в то же время окрашивает ее в теплые тона; она также подчеркивает те или иные выпуклые места в мелодической линии (а не «замазывает» их), распределяет свет и тени (наподобие «светотени» в живописи) и т. п.

Большое значение имеет педаль и для подчеркивания тех или иных ритмических элементов. Однако всегда следует опасаться зависимости педали от ритма: «Сплошь и рядом педаль и ритм не должны совпадать» (12).

Особенно большое значение придавал Игумнов запаздывающей педали — определению точного момента нажатия и снятия ее.

Основной смысл запаздывающей педали он видел в том, что она, в противоположность прямой педали, не дает никакого перерыва на грани смен гармонии, отдельных звуков и т. п., а наоборот, мягко стирает, шлифует эти грани, способствует пере-

ходу одного звука в другой и тем самым связывает их. Запаздывающая педаль — неизменный спутник *legato* и певучей кантилены. Прямая педаль разделяет, как бы прерывает течение музыкальной ткани, она до известной степени нарушает связь звуков; запаздывающая — соединяет различные музыкальные элементы в одно целое; она по самому существу своему является педалью связывающей.

«Самое трудное — установить точный момент взятия запаздывающей педали. Этот момент меняется в зависимости от характера музыкального эпизода. Чаще всего он наступает сразу же после перехода одного звука в другой; иногда отодвигается и наступает как бы с задержанием; наконец, порой (редко) он наступает лишь после небольшой воздушной прослойки».

«Необходимо также не только уметь запаздывать с нажимом педали, но и не отпускать ее раньше времени, почти запаздывая с ее снятием. Это заставляет ногу, за немногими исключениями, не отрываться от pedalной лапки, спокойно нажимать ее, как бы дышать без одышки».

Подобное оттягивание момента снятия запаздывающей педали Игумнов обычно применял при исполнении кантилены. «При кантилене, — говорил он, — педаль надо задерживать возможно дольше, до самой последней возможности. Это очень трудно и большей частью зависит от умения исполнителя; отчасти зависит и от качества инструмента». «Надо не только уметь запаздывать с нажатием педали, но и уметь запаздывать с ее снятием, не создавая при этом никакой гармонической грязи» (7, 12).

Чем же определяются моменты запаздывания и снятия педали? Они определяются прежде всего тем, как и когда пианист услышал уже «выплывший» на звуковую поверхность «запевший» звук, а также степенью интенсивности и продолжительности этого звука. Опытный пианист берет запаздывающую педаль лишь после того, как он действительно услышал взятый звук, и снимает ее лишь после того, как исчерпаны все возможности для продления этого звука. Стало быть, в каждом отдельном случае вопрос о запаздывании педали и ее снятии решается как бы заново; во многом он определяется темпом исполняемого произведения: одно дело — запаздывающая педаль в *Adagio*, другое — в *Allegro*. Следует всегда быть начеку: «надо не нажать (и не снять) педаль слишком рано, надо не нажать (и не снять) педаль слишком поздно». В принципе запаздывание педали, по мнению Игумнова, должно быть минимальным: «Педаль запаздывающая намного, с художественной стороны не совсем хороша. Это я учу иногда так учеников, что»

бы они не играли с грязной педалью. А в сущности, чем скорее взята запаздывающая педаль, тем она лучше» (7).

Возражал Игумнов — и весьма решительно — против термина «неопределенная педаль», считая, что «нажатие педали никогда не бывает неопределенным, снятие же бывает не неопределенным, а постепенным».

Разумеется, педализация должна быть тщательно продумана. В ней нельзя допускать ничего случайного, нелогичного, как и во всем другом, что касается исполнения. Игумнов даже заметил как-то, что считает в высшей степени полезным давать ученикам задание самим проставить педаль в каком-либо произведении, так как это «многому бы их научило», заставило бы «более осознанно относиться к педализации». Он находил также, что обучение педализации все еще не находится на должном уровне. «Как правило, — писал он в своих заметках о педализации, — последней никогда систематически специально не учат и учащиеся чаще всего берут педаль несознательно и самоотечком». Одобрял он и попытки «найти более точный, чем обычный, способ обозначения педали в нотах» (наиболее приемлемым ему казался графический способ обозначения, предложенный рядом пианистов и за рубежом и в России, в частности — его учеником Э. Гельманом). Однако он сразу же предостерегал от опасности отрыва педализации от задач художественного исполнения. Педализация является лишь частицей общего исполнительского замысла, частицей целого. Точно так же, как нельзя чрезмерно расчленять произведение на отдельные куски, нельзя и отрывать педаль от исполнения. Сплошь и рядом нужную педаль можно найти и закрепить лишь в процессе игры. Нельзя сперва учить ноты без педали, а потом механически ее присоединять. Это идет вразрез с основными законами художественного исполнения. К тому же Игумнов всегда придавал первостепенное значение не только моменту нажатия и снятия педали, но и самой глубине нажатия. Педаль может быть своевременно нажата и правильно (вовремя) снята, но если глубина нажатия неверна (порой она бывает у учеников излишне глубокой), то результат может получиться совсем не такой, какой следовало бы ожидать, исходя только из временных признаков.

Время нажатия и время снятия педали неразрывно связаны с глубиной нажатия педали — таков его решающий вывод. Вот почему, по его мнению, и ко всякой графической записи педали, даже самой точной, надо относиться с достаточной осмотрительностью. Ибо запись учитывает, как правило, лишь временной момент, а глубина нажатия, тесно связанная с этим моментом,

в сущности, выпадает из поля зрения. Градации неполного нажатия педали (которое, кстати, сохраняет отчетливость каждой линии и в то же время уничтожает сухость звучания), у самого Игумнова были бесконечно разнообразны. Точно такими же были у него градации неполного снятия педали. Он владел ими с поразительным совершенством. Все контролировалось ухом, внутренним слухом: «степень нажатия не поддается диктату извне»; «надо почувствовать».

В свете сказанного становится ясно, почему Игумнов порой крайне критически относился к указаниям педали в различных редакциях. По его мнению, здесь, помимо неточностей в способах обозначения, «имеет место непонимание звуковых свойств фортепианной педали». Так, по поводу одной из получивших распространение редакций сонат Бетховена он писал, что «редактором была проявлена излишняя пуританская чистоплотность, заменившая собой художественный подход к делу, недооценка звуковых свойств фортепианной педали». Он даже высказывал весьма смелое пожелание: «хорошо было бы, если в новом издании сонат Бетховена эта педализация была опущена». Наряду с этим Игумнов в равной степени возражал и против «слишком густой, бессмысленно обильной педали». Он постоянно призывал уделять как можно больше внимания мелодической линии, «будь это в чистой мелодии или в пассажах и фигурациях»: надежным средством в этом отношении служила ему полупедаля (5, 7, 12)³.

Большое значение придавал Игумнов левой педали. Иным даже могло показаться, что он порой злоупотреблял ею. Но каждое применение им левой педали было глубоко обосновано всем строем его художественного мировоззрения. Достигал он здесь поистине редких колористических эффектов, и не только при воздушном *pianissimo*, но и при наполненном, протяженном, предельно длящемся звучании.

Большое значение придавал Игумнов и педальной технике в узком смысле слова, то есть чисто внешним моментам педализации. Здесь количество советов его было поистине неисчерпаемо. Приведем лишь наиболее существенные.

1. Необходимо как можно лучше ощущать соприкосновение демпферов со струнами (всячески избегать стука демпферов по струнам).

2. Пятка ноги должна упираться в пол и никогда не находиться в воздухе.

3. Педальная лапка нажимается только носком ноги, причем всегда очень свободно, без напряжения.

4. Носок ноги никогда не должен терять контакта с педальной лапкой, он должен как бы срастись с педалью («Никогда нога не бросает педальной лапки; носок ноги поднимается вместе с педалью и немножко придерживает ее»).

5. Ногой не стучать, носок ноги не отнимать от педальной лапки, когда последняя отпускается.

6. Всячески избегать зажатия мышц ноги⁴.

По глубочайшему убеждению Игумнова, все эти «механические факторы» играют важнейшую роль в процессе педализации: они в состоянии или улучшить, или резко ухудшить — из-за шума при нажатии и снятии педали — качество звучания.

Глава семнадцатая

ВОПРОСЫ ТЕХНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

Что такое техника пианиста? Это — средство, служащее для воплощения художественных намерений.

«Все технические приемы, — говорил Игумнов, — рождаются из поисков того или иного звукового образа... Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения». «Нет хороших или плохих приемов самих по себе... Нельзя отрывать приемы исполнения от той звучности, которую надлежит получить».

Какая техника является наиболее совершенной? Та, которая с наименее заметными средствами дает наибольший эффект. «Техника — это не манерность и не внешняя виртуозность, это прежде всего скромность и простота». «Кухня пианиста никогда не должна быть видна». «Чем незначительнее средства, затраченные на достижение определенной цели, тем сильнее впечатление от исполнения».

Что служит отправной точкой для выполнения как простых, так и сложных звуковых функций? — Звуковое представление. «Не техника определяет звуковое представление, а наоборот».

Звуковое представление выявляет технику и ее цели соответственно каждому частному случаю. Оно как бы автоматически соединяется с необходимыми движениями руки, кисти и пальцев; оно

связывается с определенными формами движения. «От уха к движению, а не наоборот».

Пути развития пианиста в двигательном отношении, как и во всех других, индивидуальны. «То, что хорошо одному, может оказаться негодным для другого».

Но в индивидуальном всегда есть общее. Это — особые закономерности ритма, лежащие в основе всякого движения и позволяющие судить нам о правильности или неправильности того или иного движения. Любое наше движение должно скрыто охватывать все мышцы тела, но проявляться внешне крайне скупое, сдержанное. Оно должно быть точным, плавным, слитным (даже при видимой силе и резкости), свободным во всех своих частных проявлениях и, главное, организованным по отношению к целому. Наконец, оно должно быть всегда экономным, а не расточительным: «все лишнее должно быть решительно устранено».

Особенно тщательно необходимо следить за тем, чтобы при переносах руки движение было точным и отчетливым по форме; рука приходит к цели как раз в тот момент, когда берет звук.

«Ученики, — говорил Игумнов, — боясь не попасть на клавишу, стремятся сперва судорожным рывком как бы нащупать эту клавишу и лишь затем, когда придет время, взять ее... Я на собственном опыте убедился, насколько вредна такая привычка; если не привыкнешь заранее к точным слитным движениям (прямо к цели), то при исполнении на эстраде начинаешь бояться непопадания: движение становится еще более судорожным; мышцы напрягаются... Надо каждодневно приучать себя к движениям, бьющим прямо в цель» (7).

С чего следует начинать? Начинать лучше всего с отказа от негодного, с решительной борьбы со всеми явлениями, препятствующими осознанию единства движения и «свободе тела». Необходимо избегать излишнего общего напряжения, несвоевременного усиления и напряжения отдельных мышц, неотчетливости и смазанности движений, отрывистости и угловатости. Необходимо также избегать «неорганизованности», проявляющейся чаще всего в разобщенности, изолированности, вялости и расхлябанности движений. Итак, с одной стороны — «свободное распоряжение своим телом», «отрицание фиксации и заранее подготовленной формы руки», с другой — «оправданность и скупость движений», «умение организовать руку в зависимости от ситуации, кратковременно фиксируя ее и затем освобождая»¹. Свобода движения — это как бы некая равнодействующая мгновенной фиксации (в самый момент взятия звука) и столь же мгновенного освобождения руки.

«Мы должны уметь освобождаться и на известное время почувствовать себя, „словно в халате”». «...Все начинается с освобождения мышц». «Не должно быть никакой зажатости локтя и плеча».

«Рука не должна быть... расслабленной». «Расхлябанность, шлепание по клавиатуре не должны иметь места» (12).

«Нельзя освобождать руку посредством лишних движений. Многие, например, любят поднять руку, „освободить” ее и как бы „остановить” в воздухе. Но зачем руке останавливаться в воздухе? Этого не следует делать. Для извлечения звука нужно лишь слегка приподнять руку и тотчас же ее опустить. Рука находится в соприкосновении с клавишами. Движения ее спокойные, а не внезапные и резкие, не толчкообразные. Ее нужно поднять перед самым моментом извлечения звука, а не заблаговременно. Известную роль играет „тяжесть” руки, ее падение. Но не надо „тяжесть” бросать: поднял и уронил, а не поднял и бросил. Не люблю быстрого движения вниз; не люблю и быстрого взмаха вверх» (7).

«Есть пианисты, которые постоянно играют на рояле так: подъем и опускание, вверх—вниз. А я считаю, что должно быть движение вниз, а не вверх—вниз».

Самое большое внимание в процессе игры следует уделять прикосновению пальцев к клавишам, слиянию пальцев с клавиатурой и «переступанию» с пальца на палец. Мышечные ощущения «вне рояля» мало что дают. «Нужно стремиться к тому, чтобы совсем слиться с роялем, чтобы между дном клавиши и пальцами не было ничего мешающего, никаких препятствий, даже папиросной бумаги. Нужно срастись с клавишами, как бы приклеиться к ним, а когда нужно — уметь и отклеиться от них, например, при игре *non legato* и *staccato*» (7). Причем здесь дело не только в живом соприкосновении пальцев с клавишами, в точном ощущении кончиков пальцев, но и в свободе, «незажатости» локтя: «нужно, чтобы вы локтя не чувствовали, вот чего мне всегда хочется»². Надо также, чтобы каждый палец знал, «на что он опирается». Существенно важно и «точное соотношение отдельных движений кисти, руки и плеч, их соразмерность и соподчиненность». Никаких толчков рукой при «переступании» пальцев («это никуда не годится»). Руку надо слегка поддерживать, чтобы движение продолжалось в силу инерции, «это способствует развитию ощущения в пальцах, концентрации известного усилия в кончиках пальцев». Разумеется, в процессе игры рука должна естественно передвигаться: «рука идет, а пальцы нажимают клавиши». В быстрых темпах это «абсолютно

необходимо». Пальцы всегда должны быть «живыми», а не вялыми и пассивными, как «макароны».

Живое ощущение пальцев сохраняется и при игре октав и аккордов. Нет хороших октав без «пальцев, чувствующих клавиатуру». Также нет без таковых и хороших аккордов. Нельзя брать аккорды «готовыми» пальцами, «жесткой» рукой в заранее приготовленной позиции фиксированными пальцами. В полном согласии с Сафоновым Игумнов утверждает: аккорд должен как бы «таиться» в мягкой, свободной руке, «раскрывающейся при взятии аккорда в требуемую позицию» (взгляд, в корне отличающийся от принципов пианистов типа Бузони). «Готовые» пальцы для Игумнова — это пальцы «живые», «свободные». «Для того чтобы аккорд хорошо взять, нужно дать пальцам непринужденно раздвинуться; нельзя, чтобы они тормозили друг друга».

Прием «толчка», «тычка» аккорда в инструмент или прием «вырывания» аккорда из инструмента может быть применен лишь в отдельных случаях (с целью получения определенного звукового результата), но никогда не может считаться основным (см. главу 16). Поведение руки и регулировка степени нагрузки определяются ясным представлением об аккорде и его звучании.

Таким образом, в основе технического мастерства пианиста лежит полная свобода руки, организованность, органичность ее движений от плечевого пояса до кончиков пальцев. Вместе с тем нельзя стать хорошим пианистом, пользуясь только одними небрежными, расхлябанными движениями, «нельзя избавить себя от усилий». Тот, кто допускает излишнее напряжение мышц, совершает тягчайшую ошибку («нельзя допускать тормозящих зажимов, сознательных или бессознательных»; «пианист обязан владеть своими мышцами»). Следствием напряжения обычно бывает сухая звучность, неуверенность в себе, неспособность добиться полноценного художественного результата. Тот, кто грешит вялостью и расхлябанностью, также впадает в немалую ошибку; эти «качества» разрушающе действуют на дисциплину пианиста, на его волю и убежденность, да и на качество звука.

Часто приходится слышать мнение о вреде неизменной, раз навсегда определенной «постановки руки». Нельзя отказать этому мнению в известной доле справедливости: «постановка» действительно означает нечто мертвое, застывшее. Пианистическое же искусство по самой своей природе не терпит неподвижности; оно есть искусство живое. Главное — не в том, чтобы «правильно ставить» руку, а в том, чтобы «правильно двигать ею». И мы встретим у Игумнова ряд высказываний подобного рода:

«Рука и корпус не должны быть в каком-то определенном, застывшем положении: непрерывность — основа движения. Рука должна постоянно приспосабливаться к рельефу фразы, фактуры и т. п.».

«Почти всякое положение руки может быть оправдано, если только оно достаточно удобно, соответствует строению руки, рельефу музыкальной ткани и, главное, не нарушает единства движения».

Однако из этого вовсе не следует делать вывод, что во внешнем поведении пианиста за инструментом царит анархия. И здесь, как и во всем другом, в индивидуальном есть нечто общее, подлежащее определению. Это — условия, способствующие правильной организации движения. По мнению Игумнова, эти условия сводятся к следующему.

1. Естественная посадка: сидеть не на всем стуле, а лишь на его первой половине; при выборе сидения всегда иметь в виду то, что локоть должен находиться никак не ниже уровня клавиатуры.

«Высота сидения определяется естественным наклоном руки от локтя к пальцам, соприкасающимся с клавиатурой».

«Локоть должен находиться немного выше уровня кисти; рука — единое организованное целое».

«Сидеть выше гораздо удобнее... Более высокое сиденье помогает движению, движение тогда происходит ближе к клавишам; когда низко сидишь — совсем не так»³.

2. Корпус держать перед самой серединой клавиатуры совершенно свободно, естественно, непринужденно, с легким наклоном вперед.

«Это ужасно, когда пианист сидит за инструментом так, словно аршин проглотил».

3. Спина по возможности не должна быть сгорбленной.

4. Локоть никогда не следует «прижимать» к туловищу; излишнее приближение локтя к туловищу создает связанность, «склеенность», затрудняет движения, способствует возникновению напряжения.

5. Большой палец, как правило, должен находиться в высоком положении и касаться клавиши лишь боковой стороной передней фаланги; низкого положения большого пальца, за исключением моментов, требующих определенной звучности, следует по возможности избегать.

«Первый палец — это рычаг, на котором движется, перемещается рука» (см. главу 15).

6. Положение пальцев на клавиатуре бывает различным

(оно определяется строением, рельефом и характером музыкальной фразы); полукруглая форма их все же наиболее естественна.

«Пальцы изменяют положение на клавиатуре в зависимости от звукового задания. Излишняя закругленность их препятствует достижению разнообразного звучания».

«Пальцы чаще всего имеют полукруглую форму. Не следует допускать вогнутости последнего сустава или слишком большой закругленности его».

(Особенно большое внимание уделял Игумнов тому, чтобы пальцы не касались клавиш «сбоку» и «вкось». «Иначе, — говорил он, — легко можно зацепить соседние клавиши, что всегда действует крайне неприятно».)

7. Наклон кисти в процессе игры меняется; чаще всего все же «он бывает к пятому пальцу».

«Иногда считают, что некоторый наклон к первому пальцу удобнее, чем к пятому. Я же не люблю этого наклона. Гораздо естественнее наклон к пятому пальцу».

8. Суставы ладони и пальцев не должны быть продавленными; «продавленные суставы крайне неблагоприятно отражаются на исполнении».

9. Пальцы не должны скользить, «елозить» по клавиатуре. «Чем больше рука будет занята „смахиванием пыли“ с клавиатуры, тем меньше шансов на то, что исполнение будет удачным».

10. Ноги всегда должны находиться на педалях. Техническое мастерство приобретается лишь в процессе практической деятельности. Те сведения, которые содержатся в книгах о фортепианной игре, обычно мало что дают.

Самое страшное — это не техническая беспомощность, а преклонение перед ложной техникой. Плохо не знать и не уметь, но еще хуже знать ложно, «уметь неправильно». Незнание и неумение превратить в знание и умение легче, чем ложное знание и дурные навыки. А без правильного знания и умения, без подлинного технического мастерства невозможно движение пианиста вперед. Идти надо не по линии внешнего улучшения отдельных приемов, но преимущественно по линии общей коренной перестройки всего двигательного акта в целом. Самое главное: освободиться от внутреннего и внешнего напряжения, координировать все движения между собою и согласовать их с характером исполняемого произведения, то есть играть свободно и естественно.

ПРОБЛЕМЫ РЕПЕРТУАРА

Теперь законно возникает вопрос: возможно ли быть естественным во всех случаях, возможно ли оставаться правдивым, сталкиваясь с многообразием стилей, жанров и форм фортепианной литературы? Конечно нет. Нельзя играть с одинаковой искренностью всю существующую фортепианную музыку и, главное, кое-что играть совсем не надо, даже вредно. Игумнов в этом ни одной минуты не сомневался. По его мнению, естественность и правдивость исполнения возможны лишь тогда, когда исполняемое произведение близко по духу исполнителю, когда оно находит в нем живой отклик, когда оно становится его личным достоянием.

Следовательно, метод исполнения всегда связан с определенным, соответствующим этому методу репертуаром. Именно это имел в виду Игумнов, когда говорил нам, что «мы учимся у тех произведений, у тех авторов, которых играем», и что «то, как играет пианист тесно связано с тем, что он играет». «Должна быть, — так пояснял он свою мысль, — естественность, правдивость; но это будет лишь тогда, когда то, что играешь, содержательно и действительно нравится. Должны быть близкими не только созвучия, не только форма, но и чувства, настроения, вызываемые исполняемым произведением. Когда исполнителю дороги эти настроения, появляется теплота в исполнении; когда они чужды ему, исполнение становится холодным, фальшивым. Не могут все композиторы одинаково нравиться и отвечать душевной сущности исполнителя. Можно многое принять и освоить пальцами, но душою принять можно далеко не все» (7). Стало быть, всегда есть произведения близкие и далекие, композиторы «свои» и «чужие». И не считаться с этим художник не может.

Это относится и к самому Игумнову. Ему, например, были всегда чужды французские импрессионисты; он был далек также от произведений экспрессионистского и формалистического толка. Его вкусы были вполне определенными: они всецело обуславливались его естественным, простым, непосредственным отношением к искусству. То, что выходило за пределы этого отношения, ему обычно не нравилось и либо оставляло равнодушным, либо (как это было, например, с фортепианным пере-

ложением «Петрушки» Стравинского) приводило в состояние раздражения. Он чистосердечно говорил: «Если композитор мне далек и его сочинения не дают мне лично материала для исполнительского творчества, я не могу включить его в свой репертуар. Я предпочитаю такого композитора не играть, ибо лгать в искусстве не могу, не умею» (7).

Не случайно в его концертном репертуаре, чрезвычайно широком и разнообразном, доминирующее положение занимала классическая (преимущественно Бетховен) и романтическая музыка в широком смысле слова (Шуберт, Шопен, Лист, Шуман, Брамс, Чайковский, Скрябин, Рахманинов). Именно эта музыка была ему по-настоящему близка. Именно она всегда привлекала его творческое внимание. В ней находил он глубину мыслей, неподдельность чувств, естественность выражения, строгость и простоту очертаний — словом, все то, что превыше всего ценил в искусстве. На лучших образцах ее он считал необходимым воспитывать еще не окрепший художественный вкус молодых пианистов. Никакая изысканность, никакие дополнительные «живописные» эффекты, все чаще и чаще в его время появлявшиеся в музыке, эффекты, которые он, кстати, обычно характеризовал как «переливание из пустого в порожнее», не могли служить ему достаточной компенсацией за скудость и убогость содержания, за отсутствие «жизненности», «энергии», «страсти». «Удивительно монотонно и нерельефно — так отзывался он о некоторых прослушанных им новых произведениях, — все одно и то же. Какая-то чисто «эстетическая», безжизненная музыка, без энергии, без страсти. Скучно!..»

В полном согласии с одним из своих учителей, Танеевым, он с горечью говорил о модернизме как об искусстве, в котором нет почти ничего, «соответствующего высоким стремлениям человека». «Так все плоско, такое мещанство и пошлость!.. В ход пущена вся сложность современного письма, вернее — вся нагроможденность его, а в результате полный ноль в смысле художественном...»¹.

Игумнов решительно отвергал и поверхностную модернизацию классиков, принявшую в первые десятилетия XX века поистине угрожающие размеры и в живом исполнении и в редакциях. Он считал, что подобная модернизация, чаще всего «совершенно игнорирующая правдивость исполнения», так же недопустима, как и бесстрастное, сухое истолкование классических произведений, что это яд для молодых умов, «фокусничество, а не искусство». Ученикам он постоянно говорил: «Мы должны быть простыми, ясными, точными и безусловно искрен-

ними в воплощении мыслей, чувств и настроений композитора. Излишества в исполнении то же, что длинноты в книге... Главное заключается в том, чтобы передать художественные намерения автора как свои собственные...» (7). Сам Игумнов настойчиво боролся не только с условными банальностями, с ограниченным и мелочным вкусом, с шаблонным и обыденным, но и с нарочитым оригинальничанием, со всякого рода побрякушками и украшениями, освященными модой. Он не признавал оглядки на те или иные приемы, не отвечающие душевным запросам. Он стремился всегда к непосредственно живому истолкованию классических произведений, к верной передаче, к правдивому, стилистически ясному раскрытию их содержания. Для него искренность всегда оставалась «самым высоким качеством и самым высоким критерием искусства». Поэтому даже редакции Бузони, к которым он относился со все возрастающим интересом, порой вызывали у него возражения.

Вот, например, что он говорил по поводу бузониевской редакции «Каприччио на отъезд любимого брата» Баха: «Это — раскрашенный мрамор, неуместная пышность. Из простой трогательной пьесы, в чем-то близкой по настроению к Моцарту, Бузони устроил какое-то покаяние в грехах. Можно подумать, что брат умер и идет мрачная панихида по нему в величественной католической церкви. На самом же деле в пьесе этого совсем нет. Видимо, сказывается влияние последних десятилетий XIX века, когда общее стремление к помпезности и пышности увлекало даже самых больших мастеров. Вообще, вся пьеса «отредактирована» Бузони под сильным влиянием листовского «Weinen, Klagen...». Но то, что хорошо в одном случае, плохо в другом. Я не понимаю, как можно любить подобную «обработку». Конечно, Бузони был талантливым человеком и переделывал многое с большим вкусом, но когда он поступал таким образом, ничто не могло служить ему оправданием. Это — варварское отношение к Баху, вандализм» (12).

В этой связи становится понятнее, почему Игумнов столь сдержанно относился к произведениям импрессионистов, порой явно недооценивая их. Он считал их излишне изысканными и, как это ни странно, скучными. «Люблю запахи земли, яркий свет солнца, непосредственную силу чувства и предпочитаю их отраженному сиянию, пряным запахам оранжереи». «Мне... чужды импрессионисты: это чаще всего какое-то однообразное переливание звучаний... Имеются, конечно, отдельные удачные произведения (люблю, например, „Вечер в Гренаде“, „Остров радости“, „Отражения в воде“ Дебюсси, „Павану“. „Игру во-

ды" и Сонатину Равеля), но многое в импрессионистской музыке мною не воспринимается» (12). Однажды после одного концерта, посвященного целиком произведениям Дебюсси (это был концерт Г. Нейгауза, в котором исполнялись все двадцать чetyре прелюдии Дебюсси), Игумнов даже сказал: «Не понимаю. Как можно в такой дозе воспринимать эту музыку! Неужели это может нравиться. Ведь это уже не музыка, а разложение музыки. Одно и то же на протяжении нескольких часов... Нет, больше одного отделения слушать Дебюсси не могу» (7). Характерно, что его отношение к импрессионистам оставалось неизменным — с самого первого момента, когда он соприкоснулся с музыкой Дебюсси и когда художник Сомов познакомил его с сочинениями Равеля (см. главу 5), и кончая последними днями жизни. Здесь, как мы видим, не только не было увлечения, но всегда имело место отношение скорее скептическое, чем положительное. Красочная новизна не могла служить ему достаточной компенсацией за отсутствие «жизненности», «энергии», «страсти». Конечно, как подлинно большой художник, он проявлял к импрессионистской музыке известный интерес, особенно к сочинениям Дебюсси, которого считал «мастером первого ранга», но интерес этот (за немногими исключениями) был скорее эстетически-умозрительным, чем эмоционально-художественным. Естественно, работа над произведениями импрессионистов занимала в педагогике Игумнова весьма скромное место. «Остров радости», «Вечер в Гренаде», «Сады под дождем», «Бергамасская сюита», несколько прелюдий и пьес из «Образов» Дебюсси, Сонатина, «Павана», «Игра воды», «Альборада», «Форлана» и Токката Равеля — вот, в сущности, все, что давалось ученикам в классе, причем нечасто.

Отношение к советским композиторам также проистекало из этого постоянного стремления найти родственное себе по духу, ао есть найти то, что продолжало бы и развивало близкие и родные ему традиции русской музыки. Не случайно, например, он любил и играл те произведения Прокофьева и Мясковского, в которых эти традиции наиболее заметно сказывались. Обращался он и к произведениям Шостаковича и Ан. Александрова. Игумнов упорно искал сочинения, написанные на близком ему языке. Произведения же модернистского, формалистического толка его не удовлетворяли. Как бы извиняясь, он говорил, что «воспитывался в другую эпоху», что «у него другое звукоощущение», что все это «кажется ему чем-то загрязненным», «каким-то новым иностранным языком», который, быть может, и следовало бы изучить, но это «и трудно и как-то не тянет». Но на самом

деле за этим скрывалось другое: высокая требовательность в отношении выбора репертуара, высокое понимание артистического долга, стремление исполнять только то, что изложено на доступном ему языке, близком в своей основе русской музыкальной культуре.

Больше того. Даже в тех произведениях, которые он относил к числу «своих», он проводил известную дифференциацию, но уже в плане их музыкальных достоинств. «Любить вещи, — признавался он, — можно по-разному. Среди любимых мною вещей есть такие, перед которыми хочется шапку снять, а есть такие, которые просто приятны, дороги и т. д. Такие вещи, как, например, Соната ор. III Бетховена, вызывают совсем особое отношение: это больше чем любовь, это — какое-то преклонение. А есть вещи, которые я просто люблю, считаю их хорошими, даже прекрасными, но это — не возвышающие произведения. Таких вещей найдется немало в моем репертуаре... Есть и такие вещи, которые любишь периодически. Если вам удастся то или другое произведение, то вы его невольно начинаете любить... Да, любовь бывает разная! Могут быть глубокие привязанности, могут быть привязанности чисто родственные, привязанности к друзьям и, наконец, просто хорошие товарищеские отношения. Это всё — привязанности. Очевидно, и тут — в отношении к произведениям — есть подобного рода различия (8).

Особенно любил играть Игумнов произведения русских классиков, в частности Чайковского и Рахманинова.

Перед Чайковским он буквально благоговел; любовь к нему он бережно пронес через всю жизнь. Ни одного композитора не интерпретировал он столь сильно и проникновенно, как Чайковского. Кто в состоянии, например, позабыть в его исполнении «Времена года», где перед слушателем словно оживали картины русской жизни, где каждая пьеса была насыщена удивительно поэтическим ароматом, где изображение настроений, меняющихся вместе со сменой времен года, — настроений, то подернутых сероватой дымкой, то ясных и безоблачных, то тоскливо-сумрачных, то веселых и беспечных, — было осуществлено с редким мастерством и вкусом. Трудно также забыть в его исполнении трио «Памяти великого артиста» и Сонату G-dur: здесь все трогало и волновало, каждый штрих, каждая, на первый взгляд, случайная черточка имели свое глубокое назначение. Нельзя, наконец, забыть в его исполнении Романса f-moll, Вальса fis-moll, Колыбельной и других пьес — столько здесь было теплоты и задушевности, простоты и целомудренности, нежности и мягкости. Музыка Чайковского, которую он как-то назвал «пла-

менной исповедью человеческого сердца», была для него самой близкой и родной, особенно в последние годы жизни. «Чем дольше я живу, — признавался он, — тем больше преклоняюсь перед гением Чайковского, тем выше ценю его произведения... ведь высоту и величие снежной вершины ясно осознаешь только тогда, когда отходишь от нее на значительное расстояние»². Существенно также и другое его признание: «Чайковский многими своими пьесами является для меня олицетворением прошлого, касающегося и меня, моей жизни, олицетворением быта, отошедшего в прошлое». Что это признание не было случайным, подтверждает, например, такое его высказывание: «Вообще не понимаю, почему до сих пор хотят слушать Чайковского. Как может его понять современный человек, особенно молодежь, не зная прошлого, не имея воспоминаний о прошлом» (8).

Естественно, Чайковский в разные периоды жизни Игумнова занимал разное по значимости место в его концертном репертуаре. Игумнов сам говорил: «Отношение к Чайковскому менялось. Одно время очень его любил. В эпоху увлечения Скрябиным как-то стал к нему относиться спокойнее. Но потом интерес к Чайковскому оказался наиболее стойким» (см. главу 8).

Близок Игумнову был также Рахманинов; произведения этого автора входили в золотой фонд его репертуара. «Рахманинов, — говорил он, — это русская душа, русская природа, русский быт... Как Чайковский и Чехов, он говорит на близком, правдивом и родном языке, вызывая к жизни глубоко таящиеся переживания. Сила первого восприятия с годами сохраняется, и анализ бессилен ослабить свежесть его. Имя Рахманинова сохранится навек в летописи русского искусства» (7). А в одном из писем он, узнав о смерти Рахманинова, с глубокой скорбью и горечью писал: «Людей моего поколения все убывает, вот Рахманинова не стало, жаль мне, что он уже ничего не напишет. С годами я его ценю все больше и по тем струнам, какие он во мне задевает, он наряду с Чайковским бесконечно мне близок. Музыка его русская до конца...»³.

Огромное место в репертуаре Игумнова занимали произведения Бетховена, Шопена и Листа. И это объяснялось не только тем, что он трогательно любил музыку этих композиторов, но также и тем, что он всегда рассматривал изучение их произведений как основную предпосылку для выработки подлинной пианистической свободы, виртуозности. Конечно, и в отношении к этим авторам у него бывали «приливы» и «отливы». Но это происходило не столько от временного разочарования или охлаждения к любимому автору, сколько от еще более страстного

временного увлечения другим. Так, например, Шопен, которого он безгранично любил и которому никогда не изменял, временно отходил в сторону, и его место занимал Шуман, который в свою очередь уступал место Брамсу. Полоса увлечения Листом перемежалась с преимущественным интересом к Шуберту, Мендельсону и другим композиторам.

Да и в творчестве одного и того же композитора у него порой бывали различные привязанности. То он предпочитал одни произведения, то другие. Так было, например, по отношению к Листу: полоса увлечений транскрипциями и парафразами сменялась полосой изучения оригинальных творений зрелого периода, которая в свою очередь перемежалась с полосой увлечения поздним Листом («Листа, — говорил Игумнов, — я очень люблю... Эволюция его творчества вполне ясна. Ее легко понять, черпая материал из жизни композитора, из его характера»). То же самое можно констатировать и по отношению к Шопену: увлечение Сонатой *h*-moll сменялось увлечением Сонатой *b*-moll (характерно, например, что Игумнов впервые стал играть Сонату *b*-moll лишь в 1920-е годы, когда ему уже исполнилось пятьдесят лет: «раньше я ее не трогал, она мне казалась святыней»). Так было и с Брамсом — предпочтение, оказываемое его крупным произведениям раннего периода, сменялось увлечением мелкими пьесами поздних лет, особенно *op.* 117—119.

Характерно, что Игумнов часто обращался к одним и тем же шедеврам мировой фортепианной литературы: Соната *c*-moll *op.* 111 Бетховена, «Крейслериана» Шумана, Соната *h*-moll Шопена и Соната *h*-moll Листа были, как писал он в одном из своих писем, не только последовательными этапами его развития, но и постоянными спутниками его творческой жизни. Можно было бы добавить к этому перечню произведений Второй концерт *c*-moll Рахманинова, Первый концерт *b*-moll и Сонату *G*-dur Чайковского, Фантазию *C*-dur Шумана, Сонату *As*-dur *op.* 110 Бетховена. Он упорно и неустанно обновлял их истолкование, пылливо проверял, освежал свои замыслы, больше всего опасаясь попасть на «забытые приспособления», переходящие в штампы. Возвращаясь к одному и тому же, он как бы наглядно показывал свой рост художника. И вместе с тем — раскрывал неразрывную связь произведения с определенными жизненными ситуациями.

Вот что, например, он говорил в одной из своих последних бесед: «...Наиболее ценные достижения у меня были в исполнении тех произведений, которые мне пришлось „провести“ через всю свою жизнь. К ним я неоднократно возвращался, их перера-

батывал; они сопутствовали всей моей жизни, вошли в мой быт. И с годами получили форму более совершенную... Они вызывают всегда эмоции, связанные с тем временем, с той обстановкой, с теми лицами, среди которых возникала первоначальная мысль исполнения. Поэтому совершенно невольно, играя, например, Шопена, я вспоминаю и переживаю то, что было у меня с ним связано в прошлом (разумеется, вспоминаю не на эстраде, а когда начинаю над ним работать), — мне всегда вспоминается та эпоха моей жизни, в которой его сочинения являлись известным поворотным пунктом в моем музыкальном развитии». И добавлял: «Бывает и так, что некоторые вещи исполняются нами с особенной любовью потому, что с ними связана какая-то пора юности, молодости, известного жизненного периода, когда исполняемое произведение впервые училось, оформлялось. Для меня такими вехами были: Второй концерт Рахманинова, две последние сонаты Бетховена, Фантазия Шумана, Соната h-moll Листа, Соната h-moll Шопена. Все они глубочайшими корнями связаны с разными жизненными этапами. Также «Крейслериана» Шумана, Соната G-dur Чайковского... А есть вещи, которые, хотя и были сыграны хорошо, не нашли как-то у меня настоящего отголоска» (8).

Не менее характерно и то, что среди шедевров мировой фортепианной литературы, причем шедевров романтического толка, были и такие произведения, которые он ни разу по тем или иным причинам не сыграл на концертной эстраде. Сошлемся, например, на «Карнавал» Шумана, который так и не попал в концертный репертуар Игумнова, хотя он его некоторое время «изрядно учил», готовя к исполнению («Я его не очень люблю по многим причинам. Его слишком много играют... И в старое время играли довольно много, и бывало такое исполнение, что конкурировать с ним было совершенно невозможно. Я считал, что если я не могу сыграть так, как Гофман, то за это братья не должен...»). То же относится к «Картинкам с выставки» Мусоргского, которые, казалось бы, должны были привлечь внимание Игумнова своей ярко выраженной программностью и национальным колоритом («Эту вещь никогда я не играл и не жалею об этом», — откровенно признавался он в последние годы жизни). Наконец, укажем на «Исламей» Балакирева — пьесу, которую Игумнов не только сам не играл, но и недолюбливал, когда ее играли ученики (не без язвительности он называл ее «Изломай»). Все это лишний раз свидетельствует о художественной честности Игумнова. Он мог играть лишь то, что находило в душе его непосредственный отклик.

Игумнов считал возможным включать в концертный репертуар и пьесы сравнительно незначительные и оправдывал это тем, что они порой дают возможность исполнителю полнее выявить свое артистическое дарование. «Бывают такие вещи? Да, бывают. Не очень глубокого замысла, несовершенные, но представляющие собой такой материал, который легко поддается лепке, оформлению (такие вещи есть у Антона Рубинштейна, у Чайковского)». Он даже попытался эстетически обосновать право исполнителя на подобного рода выбор и действия. На вопрос: «Возможно ли совершенное исполнение без особого, глубокого содержания?» — он ответил: «Вероятно, да. У пианистов это тем более возможно, что есть в фортепианной литературе такие вещи, которые прежде всего требуют большого внешнего мастерства, и если имеется такое большое мастерство, то оно может производить достаточно яркое впечатление, даже если в исполненной вещи нет особенной глубины». Но при этом вносил существенную оговорку: «Другое дело — приносит ли подобное исполнение полное художественное удовлетворение. Вероятно, нет!» (8).

Иные незначительные произведения Игумнов любил играть еще и потому, что они для него были неразрывно связаны с прошлым русской музыки, с ее «вчерашним днем», с жизнью и бытом его молодости. Как-то в среде учеников он исполнил одну из малоизвестных и не без основания забытых пьес Антона Рубинштейна. Присутствовавший Оборин удивился: «К чему сейчас играть эту музыку?» Обычно сдержанный, Игумнов разволновался: «Как ты не понимаешь? Это же наша история, наше музыкальное прошлое! Это — эпоха, и мне она дорога»⁴.

Разумеется, любовь к определенным авторам и к определенным произведениям вовсе не означали у Игумнова нигилистического отношения к другим авторам и произведениям, или забвения их. Так, например, признаваясь, что к музыке Моцарта он скорее относился как музыкант-ценитель («с высочайшим почтением»), а не как музыкант-исполнитель («Моцарт как-то прошел стороной, я над ним никогда много не работал»), он все же отдавал посильную артистическую дань этому великому художнику. Достаточно напомнить, что в своих концертах он сыграл не менее шести сонат Моцарта (A-dur, a-moll, F-dur, D-dur, c-moll, F-dur), фантазии d-moll и c-moll, Рондо a-moll, Adagio h-moll, Менуэт D-dur и что в классе он превосходно показывал почти все сонаты Моцарта, чтобы оставить какие бы то ни было сомнения на этот счет.

Показательно также его отношение к Баху. Он сравнительно

редко включал его произведения в программы своих концертов (хотя и сыграл на концертной эстраде прелюдии и фуги f-moll, g-moll и h-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира», «Итальянский концерт», «Английскую сюиту» g-moll, Пассакалию c-moll в обработке д'Альбера, Органную прелюдию и фугу a-moll в обработке Листа, Органную прелюдию и фугу g-moll в собственной обработке) и в то же время относил их к числу величайших музыкальных творений. Можно сослаться и на его суждения о Бахе, свидетельствующие о глубоком и мудром понимании музыки этого композитора. «Как играть Баха? Прежде всего ему надо посвятить много лет. Конечно, Баха играть очень полезно. Но порой мне кажется, что когда его сочинения дают играть в излишне большом количестве людям в ранней молодости, этим не достигают должных результатов. Ибо для детской, юношеской психологии Бах — если подходить к нему не с формальной стороны — бывает труден. Его играют как-то внешне. Говорят, что полифония приучает слышать голоса. Несомненно, да. Но на практике это сводится иногда к тому, что один голос выколачивают, а другие голоса замалчивают. Одни хотят сделать из Баха нечто выразительное, играют его с повышенной экспрессией, другие исполняют его с мелкими оттенками. Есть и такие, которые считают, что Баха нужно играть сухо, не вкладывать в исполнение эмоции; это тоже нехорошо. Иные хотят видеть чуть ли не в каждой ноте Баха какую-то трагедию или драму и потому прибегают к „декламационному“ исполнению. Это, несомненно, есть у Баха, но у него есть и интимная сторона, о которой подчас забывают. Ее, между прочим, забыл и Бузони, стремясь все „декламировать“ широким тоном. Нужно много слушать орган. Тогда, может быть, и удастся хорошо сыграть Баха. Для того чтобы исполнять Баха, надо иметь определенный подход к нему. Бахом надо специально заниматься. Однако большая ошибка думать, что Бах является панацеей от всех зол» (8).

«Еще с одной стороны играть Баха необходимо: он приучает к точности. В его произведениях ни одну ноту нельзя пропустить, все начеку — не то что у романтиков, где есть что пропускать. Бах — наш воспитатель. Он закладывает фундамент не только полифонии, но ритма и точности» (7).

«Да, Бах безусловно велик! Я считаю большим несчастьем своей жизни и жизни России вообще, что мы были лишены возможности слышать оратории Баха, подлинного монументального Баха. «Matthäus Passion», h-moll'ная месса производят колоссальное впечатление, но когда из них делают монтаж,

выкидывая речитативы и давая хоровые номера без хоралов, получается чепуха» (8).

И все же ни Бах, ни Моцарт, ни тем более французские клавесинисты не были близки его натуре. Он сам говорит об этом с подкупающей честностью. «Я чувствовал, что мысль у меня была направлена к другому. Моя мысль шла к романтике. Ведь и Бетховен не весь мне близок. Некоторые его вещи представляются мне слишком формальными. Я их не всегда могу понять... Такое эмоционально-романтическое отношение к музыке — черта, свойственная моей натуре. До известной степени она была создана созерцательным бытием и окружением: моя первая учительница — лирическая, чувствительная, религиозная, брат, который любил стихи, отец, который постоянно любовался звездами и обожал цветы... Все это настраивало меня на чисто романтическое мирозерцание, вызывало романтические настроения» (8).

В свете сказанного становится вполне ясным состав концертного репертуара Игумнова (см. Приложения). Получает свое объяснение почти полное отсутствие в нем произведений французских клавесинистов (только Гавот с вариациями Рамо), относительно небольшое число произведений Баха, Генделя, Гайдна и Моцарта, наличие почти всех сонат Бетховена (кроме Сонаты B-dur op. 106 и Сонаты G-dur op. 31 № 1) и отсутствие, за небольшим исключением, его вариационных циклов, поистине огромное количество произведений Шопена и Листа, множество сочинений Шумана, Мендельсона, Брамса, Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Антона Рубинштейна, полное отсутствие произведений французских импрессионистов (ни одного фортепианного произведения Дебюсси и Равеля!).

Анализ концертного репертуара Игумнова позволяет сделать еще один важный вывод. Число фортепианных концертов, сыгранных Игумновым на эстраде в сопровождении оркестра, было сравнительно невелико — всего пятнадцать (из них русских — девять, зарубежных — шесть). Но зато большинство из них повторялось на концертной эстраде неоднократно. Число камерных (ансамблевых) произведений, сыгранных в концертах Игумновым, было, наоборот, чрезвычайно велико: свыше ста, не считая многих романсов и пьес. Здесь — в отношении стилистическом — репертуар Игумнова был поистине всеобъемлющ: от Куперена, Рамо, И.-С. Баха и Генделя до Танеева, Дебюсси и Прокофьева. В полном соответствии с этим находятся неоднократные признания Игумнова в том, что в игре с оркестром он обычно испытывал какую-то неудовлетворенность

(«редко бывало так, чтобы я играл с оркестром так, как хотел»), а в ансамблевых выступлениях с инструменталистами и вокалистами получал чаще всего глубокое удовлетворение. Так оно и было на самом деле. И это не могло не сказаться на характере его репертуара, на его жанровых и стилистических предпочтениях.

Стремление расширить и пополнить свой репертуар было свойственно Игумнову до конца дней. Он никогда не переставал учить что-либо новое и бывал крайне огорчен, если ему не удавалось осуществить намеченное. И в этом отношении не было конца его продвижению вперед.

Глава девятнадцатая

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ

Игумнов был художником глубоко искренним. Фальшивых чувств он не признавал ни в жизни, ни в искусстве и не прощал их никому.

Столь же искренним был он и в своей педагогической деятельности. Ему всегда были свойственны поиски художественной правды, желание сделать доступным основной смысл исполняемого произведения всем без исключения, стремление к простому, естественному исполнению-рассказу, к певучести, к благородству музыкального выражения.

Именно этому и учил постоянно Игумнов, причем учил замечательно. Он обладал редким, чудесным даром — видеть и слышать то, что было скрыто от других. Он мог распознавать со всей ясностью то, что для многих было закрыто тысячью покровов. Он как будто улавливал неуловимое. Он умел открывать в драгоценном наследии прошлого все новые и новые сокровища. И главное: он знал, что нужно и чего не нужно делать в каждом отдельном случае, причем знал точно и определенно.

Больше того: он всегда стремился к тому, чтобы ученики его были во всеоружии, чтобы никакие неожиданности не могли смутить их. Пусть ему не всегда удавалось это, но в своем

стремлении он был непреклонен: он постоянно учил не только чувствовать музыку, но и «пропускать» все через голову, быть готовым исполнить произведение в сложных условиях эстрадного напряжения и волнения. В этой связи он особенно любил повторять слова Сафонова: «Всякий исполнитель на эстраде должен себя чувствовать как полководец на поле сражения. На эстраде могут быть всякие неожиданности, и исполнитель должен быстро находить средства их парализовать». И еще добавлял: «Я считаю, что Сафонов был совершенно прав. Представьте себе, что в силу каких-то причин, например волнения, вы затянули какой-то нюанс или, наоборот, пропустили его. Это сейчас же надо учесть, поправить, найти какой-то эквивалент, а для этого надо, чтобы голова очень хорошо работала» (8).

Сознавая, что все эти столь необходимые пианисту качества, как и умение выражать глубокие мысли и чувства, нельзя получить в готовом виде, что их находит каждый сам для себя, пройдя такой путь, который никто за него пройти не может, Игумнов не любил учеников, не проявлявших в работе пытливей мысли, настойчивости и творческой инициативы. Тот, кто стремился пассивно получить от него знания в готовом виде, сам ни о чем не думая, вызывал у него лишь предубеждение. Он даже раздражался, когда чувствовал подобного рода «ижидивенческие» настроения. «Нет, это ужасно, — говорил он в минуту откровенности, — просто ужасно, что ученики смотрят на меня как на какой-то склад, как на универмаг, из которого в случае нужды можно получить все, что в данный момент нужно... А я не хочу быть универмагом; пускай они сами находят то, что им нужно; мое дело им помочь, а не давать свои чувства напрокат». И еще добавлял: «У меня не набор отмычек...» (7).

Он считал вредным так называемое «натаскивание» учеников и постоянно учил последних находить в его искусстве лишь отправные точки для собственных исканий. Толчок извне, по его мнению, может помочь вскрыться только тому, что уже живет в ученике. То, что еще не родилось в ученике, никакое «натаскивание», как правило, оживить, пробудить не может; «начинка, — по его словам, — все равно вывалится». Естественно, что Игумнов относился отрицательно, а подчас даже презрительно к преподаванию, как бы «штампующему» учеников по определенным заранее заготовленным рецептам. Такой метод преподавания ему всегда представлялся вредным, порочным. В последние же годы он все более отрицательно стал относить-

ся и к чрезмерной детализации в педагогической работе: «Теперь, — говорил он, — я начинаю понимать, что излишняя детализация в педагогике (как и в исполнении, как и в самостоятельной работе над произведением) вредна. Можно, конечно, „натаскать“ ученика, можно иногда „провести“ экзаменационную комиссию, но если сам ученик ничего за душой не имеет, то „натаскивание“ все равно рано или поздно скажется: сойдет вся краска, и останется белая бумажка» (7).

Игумнов очень хорошо знал своих учеников, был проницателен в оценке их сил и возможностей, постоянно учитывал их субъективные наклонности, словом, не стискивал, не подавлял, а, напротив, всемерно и всесторонне развивал их художественную индивидуальность. Он воспитывал в них способность наблюдать, вслушиваться, размышлять и строить свое исполнение так, чтобы оно возбуждало у слушателей чувства и мысли, близкие к современности. Будучи опытейшим «диагностом», он умел точно определить в каждом ученике перспективы формирования его индивидуальности, направить созревание его дарования.

В сущности, к каждому ученику он до известной степени подходил по-разному, работал над одним и тем же произведением каждый раз по-новому. Программу выбирал очень осторожно. Не любил давать чрезмерно трудных вещей. Не любил, когда ученик брался за разрешение непосильных задач («Всякому овощу — свое время»; «Поспешешь — людей насмешешь»). Не признавал частых репертуарных повторений, стремясь всегда к широте охвата. Не принимал от учеников никакого модничанья, оригинальничанья. Не терпел ничего лишнего, несущественного, наносного. Резко отрицательно относился ко всему сухому, формальному, надуманному. В то же время обладал безошибочным чувством нового. Был всегда принципиален и последователен в своих суждениях, требователен и строг в оценках. Трудно, например, было дожидаться от него слова «хорошо». Обычными словами одобрения у него были «ладно», «ничего», «недурно». Но в этих игумновских «ладно», «ничего» и «недурно» порою заключалось так много хорошего, что понимавший их ученик уходил с урока буквально окрыленным.

Игумнов учил все делать в свое время, понапрасну не спешить, переходить к последующей задаче лишь тогда, когда предшествующая разрешена полностью. Главное, говорил он, это заложить фундамент, ибо «лишь то, что произрастает из крепких корней приносит настоящие плоды». «Не следует раз-

брасываться; надо стремиться к известному ограничению». «Надо приучить себя к сдержанности и терпению, устраняя в процессе ежедневной черной работы все ненужное и негодное». «...Медленно растет дуб, не перегоняя быстро тянущиеся вверх тополи и осины, но зато каким могучим деревом он впоследствии становится по сравнению с его столь счастливыми в прошлом соперниками».

Игумнов был педагогом в настоящем смысле и значении этого слова, то есть человеком, ведущим и воспитывающим ученика, а не просто дающим ему от случая к случаю уроки.

Сама атмосфера занятий Игумнова была необычной. Едва ученик переступал порог класса, как он словно попадал в иной мир; его охватывало какое-то удивительно чистое, возвышенное чувство. В классе обычно присутствовали почти все ученики, независимо от того, играли ли они в тот день на уроке или нет: учились не только играя, но и слушая других. Даже у наиболее инертных учеников рождалось ни с чем не сравнимое ощущение исполнительского сотворчества, живого участия в создании музыки, сосредоточенного и благоговейного отношения к искусству. Вместе с тем в классе никто не чувствовал себя стесненным, скованным. Всё было просто, совсем по-товарищески. Можно было переговорить, разумеется шепотом, с друзьями, обменяться мнениями по тому или другому поводу и даже задать вопрос учителю. Можно было порой и поспорить с ним, предложить свое исполнительское решение. Он внимательно прислушивался к каждому замечанию, пробовал на рояле предложенные варианты. Сколько раз автору этих строк приходилось слышать из его уст фразу: «Ты думаешь, так лучше? Что ж, может быть...» И как приятно было слышать эти слова, чувствовать себя не пассивным, а активным участником урока-поиска. Можно было в любой момент выйти из класса, «размяться» в коридоре и снова войти в класс. Но нельзя было шуметь, нарушать тишину, которая была столь необходима для нормальной работы. Нередко в классе стихийно возникал интересный для всех разговор, переходивший в дискуссию. Игумнов любил и поспорить, и пошутить, и посмеяться над тем или другим суждением ученика. Он умел быть в классе общительным, веселым, доброжелательным, великодушным и на редкость скромным. Ощущение «дистанции», отделявшей его от учеников, как бы стиралось. И он становился совсем «своим».

Обычно Игумнов начинал урок в классе с прослушивания произведения — или целиком или частично. Это первое прослушивание редко прерывал замечаниями. Он как бы вслушивался

в исполнение ученика, стремясь осознать его намерения и определить его сильные и слабые стороны. Разумеется, произведение всегда игралось наизусть; игры по нотам в классе Игумнов не признавал. Прослушав произведение (или часть его), Игумнов приступал к конкретному показу. Этот показ проводился по-разному: все зависело от индивидуальности ученика. Иногда Игумнов начинал с общей характеристики оценки исполнения, с кратких, сжатых указаний на те или иные достижения и срывы в исполнении, после чего только приступал к работе над деталями. Иногда же прямо начинал с показа отдельных мест.

К чему сводился конкретный показ? — К раскрытию содержания исполняемого, к выявлению звукового образа, к нахождению соответствующих этому образу технических приемов. Работа, как правило, была кропотливой, отличалась необычайной тщательностью. Бывали случаи, когда он подолгу занимался одной лишь фразой, но зато потом все шло уже по-иному.

Оборин рассказывал: «Вспоминаю свой первый урок у Константина Николаевича в 1921 году. Я принес в класс сонату Бетховена „Les adieux“, которую добросовестно перед этим выучил. Константин Николаевич прослушал и предложил сыграть мне сонату снова. Сразу же остановив меня, он в течение 15 минут работал над первой фразой вступления, добываясь необходимой звучности. И вдруг, от одной только этой фразы, вся соната заиграла какими-то новыми для меня и совершенно неожиданными в своей выразительности красками»¹.

Бывали случаи, когда Игумнов показывал произведение такт за тактом, выявляя до конца каждый элемент музыкальной ткани (вспоминаю, например, его работу с Флиером над Сонатой h-moll Листа и Третьим концертом Рахманинова); фантазия его была поистине неисчерпаемой.

Любил он к своим замечаниям присоединять порой и замечания автора, особенно в тех случаях, когда он был лично знаком с автором и находился с ним в музыкальном контакте. Так было, например, при показе — незабываемом! — этюдов E-dur и dis-moll из op. 8 Скрябина. В Этюде E-dur он решительно возражал против обозначения *Brio*so, так как сам Скрябин ему говорил, что *Brio*so не соответствует характеру этюда и поставлено ошибочно. Не принимал также он и значащегося в нотном тексте метрономического обозначения темпа $\text{♩} = 72$. Этот темп казался ему излишне быстрым, и он вспоминал, что Скрябин играл этюд куда медленнее. Ссылался еще он и на признание Скрябина, сказавшего как-то ему в порыве откровенности, что метрономы выставлены в нотном тексте

не всегда обдуманно, наспех, в силу необходимости, по требованию издателя этюдов. Игумнов указывал еще, что, по словам Скрябина, начало этюда представляет собой как бы диалог — неторопливый, светский разговор двух людей, который лишь к середине оживляется. При исполнении эпизода *cis-moll* Игумнов, опять-таки ссылаясь на Скрябина, советовал не впадать в эмоциональные преувеличения: «Это *poco a poco agitato*, а не *con somma passione*». И добавлял: «*Non patetico!*». В Этюде *dis-moll*, добиваясь точного воссоздания авторского замысла, он с необычайной тщательностью работал над интонационной выразительностью, много внимания уделял точному расчету звуковых градаций и особенно предостерегал от неоправданной передачи отдельных звуков из партии левой руки в правую. В полном согласии со Скрябиным, он полагал, что звук, сыгранный не той рукой, как было задумано автором, приобретает иной смысл: меняется характер звучания, снижается эмоциональное напряжение. Именно поэтому Игумнов настаивал здесь на непрерывном перемещении левой руки. Он полагал, что такое перемещение необходимо: оно порождает стремительную подвижность, усиливает нервный импульс, внутреннюю динамику музыки.

Показ всегда производился за вторым роялем и обладал огромной силой художественного воздействия. Тот, кто не слышал Игумнова в классе, не может представить, до какой тонкости доходило его звуковое мастерство.

Как правило, Игумнов стремился тут же, на уроке, добиться от ученика усвоения показанного; это он считал чрезвычайно важным. С неиссякаемым терпением он мог показывать то или иное место, тот или иной прием, если только чувствовал, что ученик «идет ему навстречу». Тогда он делал десятки замечаний, заставлял по многу раз повторять одно и то же место, попутно раскрывая ученику особенности его индивидуальности, намечал для него метод работы над произведением и над собой. Такие уроки, естественно, требовали от ученика большой выдержки, воображения, техники, желания и умения постичь самую суть указаний своего учителя. Но если только Игумнов видел, что ученик мало восприимчив, «туг на понимание», то невольно становился иным, замкнутым, а то и совсем вялым, пассивным. Он ограничивался тогда двумя-тремя общими замечаниями и быстро заканчивал урок. Так же поступал он и в тех случаях, когда видел, что ученик плохо подготовил заданное; лицо его мрачнело, и он сразу же переходил к следующей пьесе.

Раздражался он крайне редко. Почти никогда не кричал на ученика, еще реже обрывал его. Был очень внимателен к намерениям ученика: никогда не подавлял его инициативы. Если ученик, скажем, делал что-то такое, что ему было не по душе, что ему было чуждо и что он считал не верным, но что все же имело свою логику, он старался переубедить ученика, направить его на иной путь. Обычно он говорил при этом: «так может быть», но «так не должно быть», а вот «так оно есть на самом деле». И сопровождал эти слова таким показом, что только бесчувственный мог остаться при своем мнении.

Но никогда, сколько помнится, Игумнов не навязывал ученикам деспотично своей воли. Он не любил (да и не умел) делать указания в категорической форме. Всячески избегал предвзятости, шаблона и узости. Часто «пробовал» по несколько раз то или другое место произведения, вовлекая в свои поиски и ученика. Он понимал, что один и тот же прием в одном случае может оказаться уместным, а в другом — неуместным, в одном случае он может подойти ученику, в другом — нет. «То, что хорошо одному, — объяснял он, — порой негодно для другого»; «железо полезно малокровным, но совсем не так полезно здоровым». Нисколько не боясь ошибок, он даже предлагал ученику выбирать и тем самым предоставлял ему полную возможность индивидуально развиваться: «Если у него есть что-нибудь за душой, то надо помочь ему высказаться».

Больше того: одно и то же произведение он на уроках порой показывал по-разному как в музыкальном, так и в техническом отношении. Отчасти потому, что перед ним находились разные ученики, которые требовали к себе разного подхода (а он поразительно тонко и верно чувствовал натуру ученика, его душевный склад, можно было бы даже сказать — умел смотреть на произведение глазами ученика); отчасти же потому что всегда подходил к музыке как к чему-то живому, как к организму, в котором пульсирует жизнь, а не как к застывшей массе звуков; ему всегда была присуща свежесть восприятия.

Вспоминаю, что Игумнов подчас даже противоречил себе, отбрасывая на завтра то, что с таким блеском рождалось у него сегодня. Это казалось непонятым, странным, но легко объяснялось его живым подходом к музыке, стремлением раскрыть показываемое произведение по-новому, подойти к нему с разных сторон. В сущности, все его занятия в классе были поисками и находками, иногда более удачными, иногда менее, но всегда проникнутыми заботой об ученике.

Разумеется, способы раскрытия содержания произведения

были у Игумнова различны; все зависело от индивидуальности ученика. Чаще всего, как уже говорилось, Игумнов прибегал к непосредственному звуковому показу, причем на слова был скуп. Но иногда, с целью развития творческого воображения ученика, прибегал и к помощи поэтических образов (см. главу 14). Эти образы возникали у него произвольно в самом процессе занятий и как бы служили подкреплением звукового показа. Ошибаются те, кто полагает, что Игумнов не любил прямых или косвенных ассоциаций музыки с поэтическими образами. Нет, очень любил и нередко прибегал к ним в классе. Но он знал, кому и как их адресовать.

От индивидуальности ученика зависел у Игумнова и выбор пути воздействия на ученика. Иногда он обращался к рассудку ученика, детально разбирая с ним все элементы музыкального произведения. Иногда же воздействовал на него путем непосредственного эмоционального «заражения». Он как бы увлекал ученика артистическим показом. Порою он даже играл вместе с учеником, стремясь «зажечь», «заразить» его собственным исполнением. Порой прибегал к своеобразному дирижированию (опять-таки с целью преодолеть инертность и вялость ученика) или же ходил по классу, в такт играемому. Иногда, когда считал это необходимым, давал лишь какой-то импульс, творческий толчок, предоставляя ученику самому найти нужное решение задачи.

Таким образом, в классе во время урока велась разнообразнейшая работа над осмыслением музыкальных и технических деталей произведения. Разными способами выявлялись свойства его фактуры, устанавливалась «звуковая перспектива», определялись основные линии развития и кульминационные грани. В зависимости от индивидуальности ученика то одно, то другое выдвигалось на первый план. Раскрывался подтекст произведения, выразительное значение каждой детали. Определялся верный темп, а также характер звучности, приемы педализации. Огромное значение придавалось аппликатуре, положению руки и пальцев, приспособлению их к рельефу музыкальной ткани (решительно осуждались застывшие, окостенелые «постановочные» формы руки). Не меньшее — эластичности, гибкости и «рессорности» кисти, естественности движения всей руки («должна дышать не только кисть, но и вся рука»). Максимум внимания уделялось налаживанию legato (палец задерживался на клавише до предельной возможности и только в самом конце подменялся другим). Причем legato рекомендовалось играть не только одноголосные, но и аккордовые последователь-

ности («следует как бы „передерживать” пальцы на клавишах, кисть держать мягко и свободно и лишь в последний момент переставлять, переводить руку в другую позицию»).

Педализация все время была объектом пристального внимания. Чаще всего разговор шел о степени глубины нажатия педали, о характере и времени запаздывания, о полупедали. Одному ученику, например, говорилось: «Вы думаете, что педализируете, а педаль-то у вас поверхностная». Другому — наоборот: «Вы слишком глубоко нажимаете педаль, берите ее не до конца, легче». Постепенно напоминалось о значении полупедали, о специальных технических приемах, связанных с ее применением.

Всячески поощрялась инициатива учеников как в сфере педализации, так и в других областях пианистической техники. Если дело касалось педализации, то ученику давались лишь направляющие идеи, например: «берите здесь педаль меньше, да лучше», — или: «берите педаль и больше, и лучше». Если, скажем, затрагивались вопросы аппликатуры, то в виде напутствия напоминались слова Сафонова: «Прежде чем писать пальцы, надо понять „формулу” данного места. Раскусив „формулу”, без труда найдете и аппликатуру». Учитывалось при этом и строение руки ученика; аппликатура подбиралась не только художественно оправданная, но и удобная для ученика.

Но, быть может, самое большое внимание уделялось туше, бережному отношению к звуку, его контрастам и оттенкам, преодолению «молоточковатости», «ударности» фортепиано («звук должен быть не потухающим мгновенно, а «протяжным и предельно длящимся, напевно звучащим»; «рояль должен петь, надо вслушиваться в это пение, когда играешь»). Никогда не одобрялись ученики, которые в погоне за масштабностью забывали о напевности, о художественной стороне звучания.

Репертуар, используемый Игумновым в занятиях с учениками, был чрезвычайно широк и разнообразен. В нем наличествовали почти все стили и направления фортепианной литературы, но, разумеется, не в равной степени. Преобладали произведения романтической эпохи. Правда, с годами этот репертуар заметно изменился. Достаточно сравнить программы учеников ранних «педагогических» лет (сохранились программы учеников за 1900—1904 годы) с программами учеников последнего десятилетия, чтобы понять это.

Программы первых лет в равной мере включают в себя как произведения высокохудожественные, так и произведения инструктивные. Помимо упражнений Брамса и Таузига мы

обнаружим здесь и традиционный Ганон («с подстановкой») и упражнения Пишны; помимо этюдов Шопена и Листа (причем в сравнительно небольшом количестве; отсутствуют, например, почти полностью этюды трансцендентного исполнения) — этюды Гензельта (ор. 2 и ор. 5), Клементи («Gradus ad Parnassum»), Тальберга (ор. 26), Кесслера (ор. 20 и ор. 100), Гуммеля (ор. 125), Черни (ор. 740), Крамера, Брас-сена, Мендельсона, Мошковского, Бенделя, Куллака, Нейперта и других; встречаются в программах и этюды русских композиторов, в частности Антона Рубинштейна, Аренского, Лядова, Шлецера, Пахульского. Отчасти это объяснялось традициями XIX века и репертуарными программными списками, разработанными для каждого курса консерватории, отчасти — уровнем подготовки учеников, их художественными и техническими возможностями. Характерно, что в репертуар учеников входили не только различные по жанру и степени трудности произведения Баха, Генделя, Скарлатти, Бетховена, Шуберта, Шумана, Вебера, Мендельсона, Листа, Шопена, но и сочинения явно поверхностного характера, вроде «En route» Годара, Интермеццо Геллера, Токатты Лахнера, «Стрекозы» Вермана, Стакато-каприза Вогрича, Тарантеллы Мошковского. Давал в ту пору Игумнов также играть ученикам, хотя в сравнительно небольшом количестве, фантазии Тальберга («Дон-Жуан», «Гугеноты», «Лючия»), ноктюрны Фильда. В педагогическом обиходе Игумнова в изобилии были различные фортепианные концерты, причем не только Моцарта и Бетховена (из последних преимущественно Концерт № 3 с-moll), но и Вебера, Гуммеля, Мошелеса, Риса, Дуссека, Фильда, Гензельта, Мендельсона, Грига, Сен-Санса, Зауэра, Антона Рубинштейна, Аренского, Раффа и других. Обращает на себя внимание, что Игумнов в те годы сравнительно мало использовал в педагогической работе сочинения Гайдна и Моцарта, почти полностью игнорировал сочинения французских клавесинистов. Но зато значительное место уделял произведениям русских композиторов, в частности Антона Рубинштейна, Чайковского, Балакирева, Аренского, Глазунова, Скрябина, Рахманинова, Лядова, Блуменфельда и других².

В ученических программах последнего «педагогического» десятилетия произошли существенные сдвиги. Прежде всего резко уменьшилось количество авторов этюдов, используемых в педагогической работе. В сущности, из них остались лишь Клементи, Гензельт, Тальберг, Кесслер, Антон Рубинштейн и, разумеется, Шопен и Лист, чьи этюды заняли уже доминирую-

щее положение в процессе обучения. Прибавился и ряд новых этюдов, в частности этюды Скрябина и этюды-картины Рахманинова. Изменилась и «персоналия» фортепианных концертов. Никаких Фильдов, Рисов, Дуссеков, Гуммелей, Мошелесов, Зауэров... Зато в значительно большем количестве — концерты Баха, Моцарта, Бетховена, стали чаще играть концерты Шопена, Шумана и Листа. Прибавились концерты Брамса, Чайковского, Скрябина, Рахманинова, Прокофьева. Вообще репертуар в классе широко охватывал творчество Бетховена, Шопена и Листа. Игались почти все сонаты Бетховена, многие его вариации и пьесы, почти все сочинения Шопена. Из сочинений Листа проходились не только его оригинальные сочинения, как, например, Соната h-moll, «Мефисто-вальс», Скерцо и марш, «Годы странствий», «Поэтические и религиозные гармонии», баллады, легенды и другие, но и многие его транскрипции, например: фантазии на темы из «Дон-Жуана» и «Свадьбы Фигаро» Моцарта, «Нормы» Беллини, «Роберта-Дьявола» Мейербера, «Фенеллы» Обера, «Риголетто», «Трубадура» и «Дона Карлоса» Верди или транскрипции песен Шуберта (их Игумнов считал очень важными для развития звуковых и полифонических навыков пианиста), Шумана, Мендельсона и других.

Исключительное по значимости место занимали в те годы в классном репертуаре сочинения русских и советских композиторов. Здесь были и сочинения Глинки, Гурилева, Ласковского, и сочинения Антона Рубинштейна, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Глазунова, сочинения Чайковского, Лядова, Скрябина, Рахманинова, Метнера, Аренского, и наконец, сочинения Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Хачатуряна, Ан. Александрова, Половинкина и других советских композиторов. Нельзя не вспомнить в этой связи о цикле концертов студентов и аспирантов Игумнова, посвященном русской и советской фортепианной музыке. В пяти концертах, состоявшихся в Большом и Малом залах консерватории, были исполнены сочинения Глинки, Даргомыжского, Гурилева, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Антона Рубинштейна, Чайковского, Аренского, Лядова, Ляпунова, Глазунова, Блуменфельда, Метнера, Скрябина, Рахманинова, Мясковского, Фейнберга, Крейна, Гедике, Прокофьева, Шостаковича, Ан. Александрова, Бирюкова (см. главу 8). Подобный цикл мог явиться только результатом систематической и плодотворной работы над сочинениями русских композиторов, которую всегда вел Игумнов в своем классе.

Как в ранние, так и в поздние годы педагогической деятель-

ности Игумнов считал работу над этюдами совершенно обязательной. Изучение одних трудных виртуозных пьес он полагал недостаточным. Особенное внимание уделял качеству исполнения этюдов, музыкальности и художественности их отделки. Обычно рекомендовал играть этюд сначала в медленном темпе, затем, по мере освоения этюда, доводить темп до предельного. С инструктивной стороны Игумнов особенно высоко ценил этюды Клементи и Гензельта. Любил давать играть ученикам из «Gradus ad Parnassum» Клементи Этюд B-dur № 10 для развития legato и легких гибких поворотов руки, Этюд B-dur № 25 для тренировки третьего, четвертого и пятого пальцев в legato, а первого и второго пальцев — в staccato (независимое по приемам двухголосие в правой руке), Этюд H-dur № 22 — для развития репетиционной техники без смены пальцев, (чрезвычайно полезный, по его мнению, для тренировки пальцев, для приобретения легкости и независимости пальцев); Этюд cis-moll № 5 Гензельта («Vie orageuse») — для развития растяжения между пальцами и гибкости поворотов руки.

Конечно, не все произведения, задававшиеся ученикам, Игумнов показывал в классе с одинаковой художественной убедительностью. Он не был педагогом «всеедным» и не мог, не умел, да и не хотел «преподносить» всю музыку ровно. Как и в концертном исполнении, у него в педагогике были композиторы «свои» и «не свои», «близкие» и «не близкие», чуждые всему строю его дарования. Тот, кто хотел познать силу его педагогического воздействия, должен был пройти с ним хотя бы несколько произведений из того репертуара, который был ближе и дороже ему, — произведения романтиков и русских композиторов. Здесь он не знал себе равных³.

Характерно, что Игумнов всячески избегал проходить в классе с учениками одни и те же произведения. Он органически не выносил притупления внимания к тому или иному произведению, возникающего вследствие частого исполнения его в классе. По мнению Игумнова, точно так же, как «для того чтобы хорошо сыграть вещь, надо некоторое время ее совсем не слышать», так и «для того чтобы хорошо показать вещь в классе, ученики некоторое время не должны ее играть». «Они, — как-то сетовал он, — часто не могут этого понять. В нынешнем году (речь идет о предпоследнем годе его работы. — Я. М.) я объявил: на будущий год никто не будет играть баллад Шопена. Нельзя! В конце концов так привыкаешь к ошибкам, что уже потом ничего не чувствуешь». И еще добавлял: «Если вы будете каждый день смотреть картину, хотя бы очень хорошую, вы в

конце концов так к ней привыкнете, что будете глядеть на нее как на хорошо сработанную пепельницу... Это будет нечто вроде ужасных конфетных коробок с Монной Лизой или с портретом Толстого... Вы, наконец, перестанете это лицо уважать...» (8).

Направленность в выборе педагогического репертуара у Игумнова была не случайной. Она была порождена всем строем его художественного дарования. Добавим еще, что она находилась в полном соответствии с его непрерывным стремлением по возможности органичнее разрешать проблему индивидуальности и подражания, с которой так или иначе сталкивается в классной работе каждый мыслящий педагог. Игумнов считал, что ученик должен как можно больше изучать и приходить к своему в процессе изучения и как можно меньше подражать. По его мнению, следует не столько пытаться подняться на одну высоту с образцовыми примерами (да и это чаще всего бывает невозможно), сколько стараться делать лучше по своим силам и в своем роде. Предостерегал он в этой связи и от опасности копирования даже самых высоких исполнительских достижений, известных учащимся по записям:

«Пианист должен оставаться самобытным. Не следует носить чужой костюм, особенно тогда, когда он сшит не по вашему размеру. Существует, конечно, стандартная одежда, которая пригодна для многих. Но она, даже при очень хороших качествах, душит искусство. Далеко не всякий наряд идет человеку. То, что идет одному, выглядит карикатурно у другого. Например, то, что убедительно и хорошо у Рахманинова, совершенно неубедительно, а подчас и просто плохо у пианистов, ему подражающих. Чем индивидуальнее костюм сшит, тем неудобнее приспособить его к собственной фигуре. Костюм Корто или Юдиной не подойдет почти никому; костюмом же Казадезюса могут воспользоваться многие... Впрочем, лучше не подражать никому...» (12).

Это не значит, что Игумнов отрицал воздействие примера больших художников. Напротив, он сам многое позаимствовал у них и никогда не скрывал этого, призывая других следовать по испытанному им пути. Говоря, что нельзя пользоваться «готовыми блюдами», он вместе с тем указывал, что прежде чем приступить к «приготовлению собственных блюд», не мешает познакомиться с тем, как более опытные музыканты готовят «подобные блюда».

Итак, занимаясь в классе, Игумнов постоянно стремился к творческому проведению урока. На первом плане для него всегда стоял живой показ за инструментом, не засушенный и

равнодушный, «притупившийся» из-за многократных повторов, а именно живой. Слова же, кстати, также нешаблонные, служили лишь подкреплением этого показа, придавали ему еще большую силу.

В классе господствовал дух музицирования и творческого поиска. К аналитическому, сухому разбору музыкального материала Игумнов относился если не враждебно, то, во всяком случае, «с подозрением».

Разумеется, подобный метод работы с учениками сложился у Игумнова далеко не сразу. В первые годы педагогических занятий в консерватории он еще во многом действовал по старинке. «Тогда, — признавался он, — профессора в классе только играли и просили учеников повторить сыгранное. Объяснений почти не было... Был сугубо интуитивный подход». С годами слова приобрели большую силу. Сознательное отношение к делу было поставлено во главу угла. Помогло этому и улучшение общего музыкально-теоретического образования, приближение его к работе специальных классов. Помогло также улучшение работы в классах камерного ансамбля, которым Игумнов всегда придавал первостепенное значение. «Пианисту, — говорил он, — очень помогает общение с инструменталистами и вокалистами. Оно расширяет его общий музыкальный кругозор, углубляет понимание им стиля, наконец, делает его более самостоятельным. В ансамбле главное — это контакт, взаимопонимание, — и не только головой, но и чувством, ощущением музыки. Крайне полезно бывает сочетать свои намерения с намерениями других; часто это помогает лучше разобраться в собственных намерениях» (7).

Касался ли Игумнов во время занятий в классе общих методических вопросов? Например, сколько часов следует ежедневно играть ученику? Как играть во время домашних занятий? Наконец, играть ли ученикам дома больше по нотам или наизусть? И как, какими способами учить наизусть? Да, касался, и не один раз.

В отношении количества ежедневных часов работы он, пожалуй, придерживался средней линии. С одной стороны, он явно не одобрял системы бездумной многочасовой работы за инструментом «во что бы то ни стало», когда степень внимания, заинтересованность почти не принимаются в расчет («сиди, мол, играй, и дело пойдет на лад»). С другой — он отлично понимал, что одним часом или двумя, даже при очень серьезной сосредоточенной игре не обойдешься. Обычно он говорил ученикам так: «Играйте столько, сколько нужно, сколько хо-

чется, сколько позволяют силы». И добавлял: «Будьте ближе к музыке, которую играете, и тогда все пойдет хорошо».

Медленную игру — в процессе подготовительной домашней работы, а иногда и в классе — он одобрял, полагая, что она «действительно многому научает» и, главное, является «превосходным профилактическим средством». Но он не считал ее равно обязательной в одинаковом объеме для всех: «одному она может быть очень полезна, другому — менее, а третьему, быть может, и совсем не так уж нужна» (см. главу 15).

Всячески рекомендовал он — на известной стадии работы — игру каждой рукой отдельно, прибегая порой к ней и во время занятий в классе. «Не считайте ее, — объяснял он ученикам, — каким-то расточительством, затраты времени оправдывают себя сторицей». Нетрудно догадаться, почему именно так. Ведь научиться хорошо слышать и вести все линии произведения (чего постоянно добивался он) можно только путем внимательного вслушивания в каждую деталь, а это проще всего достигнуть, играя каждой рукой в отдельности.

Признавая необходимость прибегать в процессе домашней работы к разной степени силы («нагрузки пальцев»), он всегда решительно осуждал нарочито громкую игру, резкое выколачивание. «Ведь так играть, — возмущался он, — можно только при тупой, оглушенной голове, толстокожих чувствах и застывших нервах» (см. главу 15). Вопрос, следует ли учить пассаж громко или тихо, не представлялся ему существенным; он считал нелепым учить *fortissimo* пассаж, требующий легкого *pianissimo*, и наоборот. Но все же любой пассаж он рекомендовал учить *piano* и *pianissimo*, нисколько не форсируя звук, «дабы каждый палец ощущал себя свободным и естественным». Играть *piano* ему представлялось чрезвычайно важным: «чудесная диета».

Учить произведение наизусть Игумнов советовал «не мешкая», но только «не механически». Он придавал важное значение предварительному ознакомлению с произведением и тщательному его разбору по нотам («пока это основательно не сделано, опасно учить наизусть»). Он одобрял активное, сознательное запоминание, продумывание текста, вслушивание в текст, словом, все то, что шлифует память, тренирует ее, делает ее более объемной, острой и восприимчивой.

Наконец, Игумнов постоянно добивался от своих учеников сознательного, серьезного отношения к делу. «Чего не понимают, — говорил он, — тем не владеют». Его методика основывалась прежде всего на высокой требовательности. Не любил

он самодовольства, зазнайства. Всегда советовал не разбрасываться («лучше в совершенстве выполнить немного, чем сделать плохо во много раз больше») и, главное, неустанно работать, работать и работать («без работы все ржавеет и тускнеет»). Постоянно напоминал о важности самопроверки («надо быть придирчивым к себе») и ясного представления цели работы («обдумай, прежде чем начать»). Особенно подчеркивал необходимость достижения определенного результата, а не работы вообще (вспоминаются его слова: «Смысл рыбной ловли не в том, чтобы забрасывать удочку, а в том, чтобы поймать рыбу»).

И еще одно: он учил своих учеников никогда не успокаиваться на достигнутом, быть принципиальными и последовательными в своих художественных исканиях. Все у него так или иначе было направлено к одной цели — научить ученика самостоятельно мыслить и работать, научить его относиться критически к собственной игре.

Глава двадцатая

ХУДОЖНИК И ЧЕЛОВЕК

Какой бы сферы исполнительской и педагогической деятельности Игумнов ни касался, одна черта его натуры неизменно бросалась в глаза: естественность выражения мыслей и чувств. Эта черта всегда и во всем была свойственна ему: выступая то на первый план, то становясь менее заметной, она никогда не исчезала.

В самом деле, вспомним, что больше всего отличало игру Игумнова от игры других пианистов? Несомненно, естественность исполнения. Меньше всего игра его походила на манерное исполнение послеромантического периода или на чопорное, педантичное исполнение академического типа. Она скорее напоминала нам безыскусственное музицирование, так как «игралось» от души, от сердца — просто, непосредственно. Именно естественностью Игумнов дорожил больше всех других качеств и ценил ее во всем — и в большом и в малом. Он был чужд какой бы то ни было нарочитости, питал отвращение ко всему показно-

му, бьющему на эффект. Не принимал манерничания, претенциозности, сентиментальности, напыщенности. Даже от самых неудачных его выступлений веяло очарованием простоты и естественности.

Трудно сказать, являлась ли эта естественность у него чем-то интуитивным, непосредственным или же, напротив, была плодом длительных усилий. По-видимому, и то и другое имело место. Дар играть просто и естественно не является только бессознательной способностью. Естественность, как и все другое, приобретается в процессе работы. В какой-то мере мы имеем здесь дело с искусством, перешедшим в привычку. Во всяком случае, у Игумнова это было так. Его безыскусственность была искусством, умением скрыть все те усилия, которые идут на воссоздание музыкального образа. Никогда не стремился он ослепить, поразить слушателя фейерверком звучаний, блестящими виртуозными кунштуками. Никогда не пытался разукрасить, расцветить исполняемое произведение, сделать его занимательным. Его игра была наполнена только тем, что она передавала; авторские намерения были для него законом.

Ничто так не было примечательно в исполнении Игумнова, как художественная честность, которая в нем обнаруживалась. Она заметна с одинаковой ясностью как там, где он был прав, так и там, где он ошибался. Он никогда не шел по ложному пути, чтобы как-то выделить свое исполнение среди других. Если он ошибался, то только в силу чрезмерной художественной строгости, в силу верности самому себе. Ошибки, как это часто бывает, лежали на его пути, и едва ли было возможно их миновать. Подобные ошибки неизбежны у каждого честного художника; они являются обратной стороной его достижений.

Разумеется, верность автору, о которой постоянно напоминал Игумнов, не должна пониматься слишком узко и, стало быть, превратно. Ведь дело вовсе не сводится только к тому, чтобы точно воспроизвести все детали исполняемого произведения. Главное — это передать тот душевный трепет, ту жизнь, которая отличает произведение, то, что всего сильнее и сокровеннее в нем. И здесь выступает еще одно свойство Игумнова-исполнителя, которое он, как мы уже видели, обрел далеко не сразу: умение создать определенный замысел на основе строгого отбора из ряда возможностей, предоставляемых самим произведением. Игумнов меньше всего ограничивался ролью стилизатора. Да, его игра была стильна, но она не принадлежала музеям («в стиле, — говорил он, — должна быть жизнь»). Исполняемое оживало под его руками с помощью замысла,

основанного на осуществлении выбранных и доступных ему возможностей: оно становилось зеркалом его души. Если его интерпретация и не создавала полную иллюзию, будто он сам сочинил исполняемое (как это, например, бывало у Рахманинова), то в ряде случаев, особенно в произведениях Шопена, Шумана, Листа, Чайковского, Рахманинова, она приближала нас к ней. Игумнов словно вбирал в себя музыкальные образы исполняемого, сживался с ними, но делал это не столько активно, властно подчиняя себе чужое, сколько пассивно, как бы растворяя свое я в этом чужом. Он не диктовал, а лишь стремился как можно больше слиться с исполняемым, передать те черты, которые ему были наиболее близки и дороги. В этом особом приятии в свою душу музыкальных образов исполняемого, необыкновенно чутком отделении существенного от несущественного и заключалась одна из наиболее характерных особенностей его исполнительского искусства.

Добавим еще, что и постижение и осуществление замысла были связаны у Игумнова с почти пуританской строгостью и сдержанностью чувств. Это была не просто нелюбовь к аффектации, позе, внешнему лоску. Это было постоянное, неизменное стремление к особому аскетизму выражения, к максимальной скромности и соразмерности в употребляемых средствах. «Я не люблю пианистов, — признавался он, — которые играют всё так ярко, словно мощные электрические лампы заливают своим ослепительно резким светом зал. Мне эта принципиальная яркость не по душе, она представляется мне неубедительной, неоправданной, нарочито крикливой, пестрой. И она пресыщает нас как всякое другое пряное блюдо». Или же — более резко: «Чрезмерные, „африканские“ страсти, к которым столь часто прибегают иные исполнители, кажутся мне грубыми и оскорбительными».

Стиль игры Игумнова можно было бы назвать стилем скупой простоты. В нем было поразительное спокойствие и мудрость человека, прошедшего нелегкую школу жизни. Играя, Игумнов и внешне и внутренне был необычайно сдержан, созерцателен, как бы замкнут в себе. Прежде всего он заботился о содержательности, строгости выражения. Он никогда не поступался художественным смыслом исполняемого ради чего бы то ни было поверхностного. В этом отношении вкус его был безжалостно суров и взыскателен; все лишнее им безоговорочно отметалось.

Не потому ли Игумнова подчас упрекали в академизме и сухости, а игру его находили «холодной», «бесстрастной»,

«бледноватой»? Те, кто не понимал, что сдержанность и лаконизм искусства Игумнова есть лишь следствие его глубокой антипатии ко всему поверхностному, крикливо яркому, не могли по достоинству и оценить эту сдержанность. Причем подобного рода упреки Игумнову делали не только после исполнения вещей драматических, патетических, но и после произведений лирического склада. Последнее уже совсем непостижимо. Ибо если можно понять и как-то объяснить упреки Игумнову в недостаточной страсти и отсутствии душевного кипения при исполнении пьес, насыщенных драматическими коллизиями, требующих «хватать через край» (эти пьесы, кстати, всегда были не по нем — и не только в силу с юных лет присущего ему и никогда не покидавшего его чувства художественной меры, но и по самому существу его характера), то уже совсем невозможно понять их после исполнения пьес иного рода, где «кипение страстей» скорее есть признак дурного вкуса, чем подлинной эмоциональности, и где сдержанность, самоограничение в процессе исполнения являются необходимостью.

Игумнова любили и ценили не за академическую благополучность, не за техническое совершенство, которое, кстати, у него далеко не всегда наличествовало и вообще само по себе не способно было увлечь и удовлетворить взыскательного слушателя. Игумнова любили за простоту, благородство и глубокую жизненность выражения, за особую интимность, задушевность, которые передавали самые тонкие, почти неуловимые извивы настроений. Его любили за то, что сквозь сдержанную форму в игре его всегда просвечивали большие мысли и чувства.

Вот почему известный портрет П. Д. Корина, изображающий Игумнова-концертанта за роялем, при всех его несомненных композиционных и живописных достоинствах, вряд ли может считаться до конца близким по духу оригиналу. Он передает скорее внешнюю форму явления, нежели его сущность. Мы видим величественно-спокойную фигуру пианиста, его сурово-сдержанную манеру игры, но не чувствуем за этим теплоты, задушевности, естественности чувств, словом, всего того, что так привлекало в игре Игумнова людей. Не потому ли сам Игумнов, высоко ценивший талант Корина, так и не смог полюбить этого портрета: он не узнавал в нем себя.

Игра Игумнова была своего рода исповедью человеческой души, которая, говоря известными словами Чайковского, «по существенному свойству своему изливается посредством звуков, подобно тому, как лирический поэт изливается стихами». Но

было бы глубоко ошибочно считать Игумнова в силу этого пианистом камерным, изысканным, субъективным. Его душевная исповедь отнюдь не предназначалась для немногих избранных. Напротив, он постоянно обращался к весьма широкому кругу слушателей, говорил с ними на близком, понятном им языке.

Да и то, что обычно понимают под лирикой, драмой и эпосом в поэзии, не совсем подходит к музыкально-исполнительскому искусству. Здесь дело заключается не столько в субъективности (что в поэзии является одним из главных признаков лирики, объектом которой служат личные переживания) и объективности (признак эпоса как объективного повествования), сколько в особом подходе к исполняемому произведению, а подход этот у каждого большого исполнителя свой.

Строго говоря, всякое исполнение субъективно (на это указывал еще Антон Рубинштейн); в исполнительском акте — исполнитель, субъект, я всегда присутствует. Но это я исполнителя бывает различным: оно может быть лирическим, драматическим или эпическим по своей природе. Причем и первое, и второе, и даже третье я может быть как субъективным, так и объективным. Вот почему субъективность не должна считаться исключительным свойством исполнителей лирического плана, как объективность — эпического исполнения. В исполнительском искусстве вполне возможен субъективный эпос и объективная лирика. Все зависит от того, как относится исполнительское я к объекту, к исполняемому произведению. Не идет ли это я вразрез с ним, не противопоставляет ли оно себя ему и не искажает ли оно его. Самые непосредственные чувства, «субъективные» настроения лирика могут включать в себя богатство внешнего мира и находиться в гармонии с исполняемым произведением, в то время как самое что ни на есть «объективное» повествование эпика может быть проникнуто субъективизмом и являть собой пример ограниченного понимания исполняемого произведения и искажения его образов в воспроизведении.

Остановимся на основных особенностях лирического исполнения Игумнова, которое правильнее было бы назвать лирико-романтическим (Игумнов безусловно должен быть отнесен к пианистам «романтического толка» — достаточно лишь вспомнить его репертуар, чтобы отбросить любые сомнения на этот счет). Прежде всего это — потребность высказать себя, раскрыть свое я, выразить свои сокровенные чувства. Но не просто выразить, а выразить их в согласии с окружающим миром. Его чувства всегда были полны глубоко жизненного содержа-

ния и интересного для других смысла. Исполнение Игумнова — это не только рассказ о самом себе, не только интимный разговор с «себе подобными». Это — повествование о своем времени, о своей стране. В сущности лирико-романтическое искусство Игумнова объективно, общезначимо: корнями своими оно глубоко уходит в родную почву; в нем русская культура проявилась в полной мере. Невольно вспоминаешь здесь и особую красоту русской природы, и ее просторы, и ее величавое спокойствие. Игумнов, как никто, умел «слушать тишину». Очарованием покоя веяло от многих его исполнительских достижений. Целомудренность, спокойствие и какая-то особая теплая эмоциональная окраска его исполнения находят аналогию в лучших пейзажах Левитана, Серова, Остроухова. Они «подслушаны» у природы; они — плод редкого умения не только видеть, но и слышать окружающее.

Это особое «слышание» окружающего мира породило такую звуковую культуру, которая сама по себе уже представляла огромную ценность. Что бы ни играл Игумнов, рояль у него звучал бесподобно, пел, переливался тончайшими оттенками красок; всё казалось словно окутаным в благоухающую, чарующую своей мягкостью атмосферу.

Существуют различные классификации пианистов. Одни делят пианистов на «эмоциональных» и «интеллектуальных»; другие — на «личных» и «сверхличных», третьи — на «субъективных» и «объективных», и т. д., и т. п. Игумнов поступал куда проще. Для него самым существенным было то, как звучит рояль; и он разделял всех пианистов на тех, у кого «звучит», и на тех, у кого «не звучит».

Естественное чувство музыки, столь свойственное Игумнову, было основано на глубокой ясности созерцания. Работая сам и с другими, Игумнов постоянно стремился осмыслить происходящее, отдать себе полный отчет в том, что сделано и что еще предстоит сделать. Вот почему временами он как бы задумывался на мгновение, сомневался, останавливался, затем снова шел дальше. Вот почему с моментами раздумья, особого рода мечтательности мы столь часто встречались в его игре. То это было раздумье, манящее уютной лаской покоя, раздумье безмятежное, медлительное, то размышление более тревожное, порой переходящее в скрытое беспокойство, — когда где-то в глубине, далеко, далеко все время бьется слабый пульс тревоги. Можно даже сказать, что задумчивость и связанная с ней своеобразная рефлексия неизменно сопутствовали Игумнову. Раздумье врывалось к нему и среди дела, перебивая его, вспы-

хивало и среди веселья, прерывало иной раз непосредственный порыв. Оно определяло многое в его исполнительских замыслах, в его продвижении к глубинам искусства. Быть может, поэтому слушать Игумнова было не всегда легко; его исполнение, при всей своей простоте и искренности, требовало от слушателей встречной работы мысли, ищущей мысли. Без этого оно не находило полного отзвука у аудитории.

Игумнов всегда старался отыскать в исполняемом какую-нибудь выразительную деталь, подчеркивающую характер произведения. Он, как искусный мастер, не только строил свое исполнение на глубоко продуманном общем плане (замысле), но и конкретизировал его, стремясь к строгой согласованности всех его мельчайших частей, или, как он сам говорил, всех «винтиков» исполнения. В этой «пришлифованности», «соразмерности» деталей отчасти заключалось то, что можно было бы назвать магическим воздействием его искусства. Последнее действовало подобно волшебным чарам. Казалось бы, на первый взгляд исполнение его немногим отличалось от других. Но в сущности оно было совсем иным. По мере того как вы проникались им, оно становилось для вас все более и более необходимым. В нем все было логично, все было на своем месте. Стоило изменить лишь немного диспозицию, расположение света и тени, заменить один нюанс другим, уменьшить или увеличить чуть-чуть его дозу, как весь эффект уничтожался; чары теряли свою силу. Вот почему всегда было так трудно описывать игру Игумнова: она с трудом поддавалась словесному определению.

Стремясь к естественности, простоте, Игумнов проявлял себя на концертной эстраде настолько интимно, насколько это вообще было возможно. Быть может, поэтому игра его была так полна неровностей, порой переходивших в срывы. Но именно эти неровности делали его бесконечно близким и дорогим для любящих и привыкших его ценить слушателей. Исполнение его могло спускаться с высот совершеннейшего и изысканнейшего искусства до весьма неинтересной, сухой игры. Причем все это совершалось у него с редкой непосредственностью; моменты удивительных прозрений запросто чередовались с моментами обыденного исполнения. Вряд ли что еще столь резко отличало его игру от игры других пианистов. И вряд ли что еще так привлекало к нему сердца слушателей.

К тому же Игумнов не принадлежал к числу пианистов «устойчивого» типа. Он обычно очень волновался перед концертами, и трудно было предугадать, как это волнение скажется

на его игре. Многое зависело от собранности, настроения, расположения духа, от физического состояния, то есть в конечном счете от того, как удавалось ему побороть свое волнение. Не случайно, что лучше всего он играл в интимной обстановке — в небольших залах, у себя дома, в кругу друзей. Здесь ничто не отвлекало его, он чувствовал себя свободно, непринужденно, не был подвержен техническим стрессам. У него все легко получалось, все звучало, и играл он с поистине редким вдохновением, оставаясь до конца верным себе.

Характерно и то, что Игумнов был необычайно своеобразен, оригинален в своих исканиях. И это происходило не потому, что он был невнимателен к чужим вкусам и мнениям или слишком придирчив к ним. Эстетический эгоизм, тем более нигилизм были чужды ему. Меньше всего любил он замыкаться в кругу собственных интересов, отбрасывать в сторону чужие достижения, не считаться с ними. Причиной этого являлись особенности его искусства, требовавшие для своего утверждения и развития соответствующей почвы и должной обработки.

Игумнов не любил механических записей. Никогда не держал у себя проигрывателя, не приобретал пластинок. Редко слушал музыку по радио, предпочитая ходить в концерты (для него жизнь была немыслима без концертов). Не любил он записываться и сам. Считал, что записи убивают самое ценное в исполнении и ему вообще редко удаются. На вопрос — почему это так, отвечал: «Надо иметь большую практику в записи. Вся обстановка здесь нехорошая, расхолаживающая, не хочется играть. Заставляют двадцать раз переигрывать, а когда я слышу, что никуда не годится, они говорят, что хорошо. Чтобы записать пьесу, исполнение которой продолжается три минуты, вас заставляют тратить чуть ли не целый час. Рояль плохой, звучание не устраивает, порепетировать не удастся. И потом вообще очень это неприятно — записываться: знаешь, что записывают... Неприятно!..» Когда слушал по радио свои собственные записи, то всегда с неудовольствием говорил: «Ну, вот, скоро вы будете слушать эти консервы».

Всю жизнь свою Игумнов неустанно работал над своим исполнительским стилем, не переставая совершенствоваться и укрепляться в своем искусстве, не прекращая учиться, упражняясь. Он отдавался работе изо дня в день. Ни на одну минуту не переставал изобретать новые средства выражения, модернизировать и изменять старые. Он переиграл — если не в концертах, то у себя дома — почти всю фортепианную литературу во всем ее стилистическом разнообразии, и в силу этого его власть

над фортепианными звучаниями приобрела огромную силу. Правда, далеко не всегда шел он по кратчайшему пути. Экономия поисков ему не была свойственна. Немало времени было потрачено даром. Немало сил ушло на то, что вовсе не было необходимым. Но конечные результаты его труда были поистине замечательны. Не каждому удастся создать искусство, столь не похожее на искусство других, привлекающее «лица необщим выраженьем», искусство неповторимое, своеобразное... Не каждому удастся сказать свое слово в искусстве!

Непохожесть, неповторимость искусства Игумнова, разумеется, были во многом обусловлены своеобразием его натуры, особенностями его характера. Трудно представить себе человека более похожего на свое искусство, чем Игумнов. Уже сам его внешний облик, манера держать себя были необычны. Он был высок ростом, узкоплеч, с длинными, большими, необыкновенно мягкими руками, хорошо разработанными пальцами, не столько цепкими, сколько живыми. Худой, подвижный, в молодости гибкий, как лоза, он к старости стал, быть может, более угловатым. Но все равно, и в эти годы он был всегда элегантным, держался стройно, прямо, с достоинством, высоко неся голову. Когда он сидел, кого-либо слушая, он своеобразно переплетал свои длинные ноги, как бы закручивая одну вокруг другой; порой любил, закинув правую руку за голову, тереть мочку левого уха. Всем этим он резко отличался от окружающих.

Лицо его, продолговатое, некрасивое, но характерно-выразительное производило сильное, незабываемое впечатление. Высокий, непомерно большой выпуклый лоб, небольшие светлоголубые глаза, внимательные, умные, порой со смешинкой, подвижные брови, широкий и вместе с тем острый нос с чуть заметной горбинкой, несколько опущенные книзу губы, выразительный профиль...

Линии лица были у него скорее мягки, чем энергичны. Порой они производили впечатление пассивной замкнутости, безразличия, даже неприветливой сухости. Но первое же слово нарушало это впечатление, да и глаза его, живые, пытливые, свидетельствовали совсем о другом.

Говорил он небыстро, тихо, пожалуй, даже вяло, как бы цедя, подбирая слова. Иногда задумывался в поисках нужного слова. Но мысли его всегда были ясны, просты и точны. Когда он порой бегло бросал какое-нибудь замечание, за ним постоянно скрывался глубокий смысл.

Иным представлялось, что Игумнов был холоден и чопорен в обращении с людьми. Но так могло показаться лишь с первого взгляда. Его холодность никогда не бывала леденящей. Немного надо было для того, чтобы она совсем исчезла и сменялась теплотой чувств. В сущности, он был одним из самых отзывчивых, душевных людей. Судьбы учеников, близких ему лиц, просто знакомых и даже незнакомых глубоко его волновали. Он был готов помочь каждому — и словом и делом. И пытался помогать, но не всегда умел. Очень страдал из-за этого.

При работе лицо его становилось сосредоточенным, собранным. Прищуривались глаза, острее становился взор, губы чуть-чуть поджимались. Если ему что-либо не нравилось, то лицо его мрачнело. Но о его истинном впечатлении и настроении можно лишь догадываться: он был очень сдержан и ничем не обнаруживал своих чувств.

Он был прост, по-детски доверчив, мягок в обращении с людьми. Его порой можно было уговорить даже в том, к чему он поначалу относился враждебно и к чему не питал никакой симпатии. Но эта мягкость и податливость характера отнюдь не были порождены бесхарактерностью: они сказывались на вещах второстепенных. В своих основных убеждениях Игумнов был непреклонен. Он мог иногда пойти на компромисс, но никогда внутренне не отказывался от того, что считал принципиально верным, справедливым, достойным внимания.

Натура его не была свободна от противоречий. С одной стороны, ему порой были присущи черты, свойственные слабым людям. Он бывал нерешителен, легко поддавался влияниям. Немногим так мучителен был выбор из представляющихся возможностей, как ему. Немногие умели так плохо отстаивать свои интересы, как он. В любой момент он мог разнервничаться и под влиянием минутного аффекта сказать то, в чем ему потом приходилось раскаиваться. Он подчас бывал и слишком мягок, не умел подчинять людей своей воле. Зато с другой стороны, прежде всего в своей работе — в случаях, требующих напряжения всех художественных сил, непоколебимого упорства, определенности намерений, — он был тверд и решителен. Его легко удавалось уязвить каким-либо пустяком, и даже причинить ему вульгарной критикой неприятности. Но убить у него веру в себя, в отстаиваемые им принципы было невозможно. («У меня несчастный характер, — признавался он. — При внешней мягкости и уступчивости — огромное внутреннее самолюбие и гордость. Отсюда — страдания»). Трудно было заставить его поступить против художественной совести. Еще труднее — при-

нудить его считать хорошим то, что он считал плохим. Упорно и неуклонно шел он к своей цели.

Нередко бывал он раздражителен и тогда не терпел возражений. Человеку, имевшему с ним дело в такие минуты, приходилось нелегко. Но проходила эта полоса раздражения — и Игумнов снова становился прост, отзывчив и еще более доверчив.

Как и другим людям, ему порой случалось также испытывать гнев, обиду и другие подобные чувства. Но они никогда не владели им настолько, чтобы он забывался. Он знал жизнь, ее приливы и отливы, умел прощать мимолетные обиды и находить пути примирения с людьми.

Когда ему или его близким было тяжело и он ничем не мог помочь ни себе ни другим, он обычно говорил: «Факты — упрямая вещь. Надо постараться плюнуть». В известной мере его взгляд на жизнь со всеми ее превратностями, удачами, и неудачами был схож со взглядами восточных мудрецов и поэтов. Не раз цитировал он слова армянского ашуга, утешая друзей в горе:

Как дни зимы, дни неудач недолго тут: придут — уйдут.

Всему есть свой конец, не плачь! Что бег минут: придут — уйдут.

Весь мир — гостиница, Дживан! А люди — зыбкий караван!

И все идет своей чредой — любовь и труд: придут — уйдут!

Не раз напоминая об изменчивости жизни, сравнивая ее с бурными горными реками, говорил он о ее неожиданных поворотах, о непостижимых возвратах к старому. «Не забывайте, что бурные горные реки коренным образом видоизменяют свое русло. Мне всегда кажется, что и русло жизни способно меняться до неузнаваемости, до такой степени, что возможными делаются (я знаю по себе) возвраты к таким настроениям, которые казались навсегда утраченными. Конечно, без вновь возникающих вариантов в этих случаях не обойдется, но новая обработка знакомой старой темы не невозможна — все дело в отсутствии предвзятости да в подходящем стечении обстоятельств»². Он всегда предостерегал от несдержанных эмоциональных порывов, от излишне поспешных выводов: «смысл многих переживаний становится яснее со временем».

Игумнов любил утонченное остроумие, изящную шутку, меткое сравнение. Был тонким знатоком русского языка (мало кто, например, знает, что он принимал непосредственное участие в составлении «Толкового словаря» под редакцией Д. Н. Ушакова). Пословицы, поговорки, крылатые слова были постоянно

в его обиходе. Кто из учеников Игумнова не помнит его излюбленных выражений: «Всяк сверчок знай свой шесток», «Всякому овощу свое время», «Плох тот солдат, который не думает стать генералом», «А судьи кто?», «Что станет говорить княгиня Марья Алексевна?», «А Васька слушает да ест», «А ларчик просто открывался» и т. п. За каждым таким выражением у него скрывался глубокий подтекст — общечеловеческого, художественного, педагогического порядка. Иногда в своей речи он прибегал и к иностранным изречениям. «Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre» [«Мой стакан невелик, но я пью из своего стакана»] — так говорил он, напоминая, что в искусстве необходимо прежде всего иметь свое лицо, или: «Wer den Dichter will verstehn muss in Dichters Lande gehn» [«Кто хочет понять поэта, должен вступить в его область»] — имея в виду необходимость прежде всего понять автора, его характер, манеру и стиль.

Он любил также писать короткие эпиграммы, афористические стихи, выражающие с возможной краткостью какую-либо достаточно острую оригинальную мысль. Вот, например, некоторые из них:

Ты любишь ли трактат,
Скажи, музыковед?
«Люблю, — он отвечал,
Ведь музыки в нем нет» (5).

Костюм меняю свой не каждый день я,
Но каждый день меняю убежденья (5).

Смотреть бы рад —
прислушиваться тошно (5).

Отдал он дань и стихотворной лирике. Бывали периоды, когда он, по собственному признанию, «марал бумагу чуть ли не каждый день».

Он не любил людей сухих и желчных, лишенных поэтического чувства. Не любил резонеров и педантов. Терпеть не мог карьеристов и угодников, проныр и дельцов, людей самодовольных, черствых, равнодушных к чужим бедам. Не раз повторял он фразу: «Бойся равнодушных».

С какой-то особой трепетной любовью относился Игумнов к природе. Мог по голосу определить почти любую птицу, знал, какую погоду предвещают те или иные облака на горизонте. Часто в своем классе в Московской консерватории, в котором занимался почти полвека (ныне класс № 45), он подходил к окну, открывал его, если оно было закрыто, и внимательно смотрел на небо: «Да, сегодня появились другие облака; быть

дождю». Или говорил: «А какие сегодня на небе циррусы; не всегда такие увидишь». Подмосковье он знал, как свои пять пальцев. Нередко совершал экскурсии вместе с учениками. Село Коломенское, Звенигород, Архангельское, Мураново были его любимыми местами. Но сильнее всего любил он горы и море — снежные вершины, горные перевалы притягивали его, как магнит. Он словно перерождался, бродя по горным тропам Кавказа. Каждый раз, приезжая из Теберды или Тегенекли, из Армении или Грузии, он был полон волшебных картин чудесной природы Юга. И для него поистине трагичным был тот момент, когда врачи — в последние годы жизни — запретили ему эти поездки по состоянию здоровья.

Окружающие часто задавали себе вопрос — почему так сильно любил Игумнов именно горы? Ведь он был исконно «равнинный» житель, вырос среди полей и степей! Не потому ли, что, находясь вблизи величественных вершин и живописных перевалов, он испытывал чувство, столь знакомое каждому большому художнику, — счастье быть всегда в движении, достигать вершин и перевалов, откуда легко можно обозреть пройденный путь и наметить путь дальнейший; счастье высоко стоять над миром, дышать полной грудью, приблизиться к природе. Параллель с искусством здесь напрашивается сама собой: каждый перевал — это поворот, это путь «к новым берегам». И кто знает, не был ли близок Игумнов к тому настроению, которым проникнуто известное стихотворение Ованеса Туманяна — поэта, которого он высоко ценил:

С младенчества тропю вверх прямой
Я неуклонно
Иду на лоно
Святынь, — хоть их не знает разум мой.
С младенчества обрывистой тропой
По круче горной
Иду, упорный, —
И вот нашел на высотах покой.
Покинул я внизу, в глубокой мгле
Почет, богатство,
Зависть, злорадство —
Всё, что гнетет свободный дух к земле³.

Игумнов вообще любил бывать на Юге — особенно ранней весной и поздней осенью. Он радовался, как ребенок, когда ему удавалось вырваться в эти периоды из Москвы — «к теплу и солнцу».

Как и в искусстве, Игумнов превыше всего дорожил в жизни простотой, естественностью и правдивостью. Он и здесь питал

отвращение ко всему показному, бьющему на эффект. Сам был на редкость сдержан, непрестанно работал над собой, приобретая личный опыт, который, по его мнению, ничто заменить не может. Никогда не успокаивался на достигнутом. Вечно сомневался и проверял себя. Чутко прислушивался к чужому мнению. Не отказывался от полезного совета. И, главное, был предельно требователен и строг — прежде всего к себе, а затем и к другим. Он по-особому воспринимал и критику. Ничье осуждение, если он сам не чувствовал его правоту, не могло повлиять на ход его работы. Живо интересовался он новыми произведениями. Часто бывал их первым исполнителем. Считал, что исполнительское и композиторское творчество неразрывно связаны друг с другом, находятся в диалектическом взаимодействии: одно без другого хиреет.

Искусству он был предан безраздельно: в нем заключалось его существование. Любовь к фортепиано чувствовалась во всем, что бы он ни делал. Эта любовь составляла сердцевину его жизни, и именно она придавала ей — подчас такой неустроенной и разбросанной, лишенной семейного уюта — строгую законченность и сосредоточенность. Жить для него означало играть на фортепиано, точнее говоря — играть самому и учить играть других: ни годы, ни состояние здоровья не смогли изменить этого. «В чем смысл моей жизни? — признавался он незадолго до смерти. — Играть...» Он мог бы сказать о себе еще и словами Рахманинова: «Я стар и покрыт морщинами, но все еще должен играть. О нет, я бы не мог играть меньше! Я хочу играть все, что знаю!»⁴. Действительно, без концертных выступлений, без занятий в классе жизнь теряла для него всякий смысл. Разумеется, многое в мире его интересовало, занимало, притягивало. Он увлекался живописью, был ее тонким знатком, любил литературу, театр, любил путешествовать («что может быть увлекательнее этого!»). Ему не были чужды обычные человеческие интересы. Но всегда и всюду он не переставал думать о своем деле. Он был истинно творческим человеком. Вся жизнь его без остатка была отдана служению музыке, пианистическому искусству. В этом служении и заключался смысл его существования.

ПРИМЕЧАНИЯ

Вместо предисловия

¹ О характере и предполагавшихся сроках работы над книгой см. Договор от 22 октября 1940 года, подписанный, с одной стороны, директором Всесоюзного научно-исследовательского института театра и музыки А. И. Машировым и его заместителем А. В. Оссовским, с другой — К. Н. Игумновым и автором этих строк (25).

² Доклад об исполнительских и педагогических взглядах К. Н. Игумнова («К. Н. Игумнов — исполнитель и педагог») был сделан 28 марта и 4 апреля 1943 года. Это был первый из серии аналогичных докладов, прочитанных автором впоследствии в разных местах.

³ Подробности обсуждения нового плана книги см. в Протоколе научного заседания Методико-исполнительского отдела Всесоюзного научно-исследовательского института театра и музыки от 3 июля 1944 года.

⁴ Ю ж и н - С у м б а т о в А. И. «Культура театра». — В кн.: А. И. Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма. Изд. 2-е. М., 1951, с. 374.

⁵ См.: Игумнов К. Н. Мои исполнительские и педагогические принципы. Вступительная статья, добавления и комментарии Я. Мильштейна. — «Советская музыка», 1948, № 4, с. 68—74.

⁶ См. Вицинский А. В. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. — «Известия Академии педагогических наук РСФСР». Вып. 25. М., 1950.

⁷ См.: Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова. — В кн.: Мастера советской пианистической школы. М., 1954; изд. 2-е — 1961.

К главе первой

¹ Шовское было маленьким имением, приобретенным семьей Игумнова в связи с болезнью его матери. «Кажется, в 1869 году, — рассказывал Игумнов, — когда мать была больна после рождения дочери, отец решил, чтобы летом мы постоянно жили не в городе, а в деревне. С этой целью и было куплено небольшое имение в двадцати верстах от Лебедяни — Шовское» (8).

² В своих воспоминаниях Игумнов говорит о том, что отец его к торговым делам «не имел никакой склонности» и «тяготился ими» (2).

³ Игумнов указывал, что у него «сохранились два марша и полька-мазурка отца, которые последний сочинил, когда был женихом, и на свой счет напечатал в Москве» (2). Одно из этих произведений под названием «Марш Ералаш» находится в личном архиве автора.

⁴ Из стихотворения Вл. Соловьева «В тумане утреннем» (одно из любимых стихотворений Игумнова). См.: Соловьев В. Стихотворения. Изд. 7-е, М., 1921, с. 84.

¹ Впоследствии пути Игумнова и Эмилия Метнера резко разошлись; в сущности, они оказались на разных полюсах художественной жизни.

² «Меня, — вспоминал Игумнов, — он отпустил от себя слишком рано; то, что я не проработал с ним достаточно хорошо гаммы, арпеджио и этюды, не раз давало о себе знать» (8).

³ «В моих впечатлениях, — добавляет Игумнов, — возможно, сыграло свою роль то, что в Лебедеви для меня выписывали „Музыкальное обозрение“ Бесселя, где постоянным критиком был Кюи. Я его читал и ему верил. Некоторые его оценки остались у меня в памяти на долгое время. Так как к „Франческе“ Кюи относился положительно, то и я воспринял ее с полным доверием. Иначе обстояло дело с „Фантазией“ и „Чародейкой“».

⁴ «В конце мая 1888 года, — рассказывал Игумнов, — Зверев завел разговор о том, стоит ли мне продолжать учиться в гимназии и не лучше ли мне поступить в консерваторию и учиться только в ней. Однако отец восстал против этого. Тогда браг ходил для консультации к Николаю Сергеевичу (о чем я совсем не знал) и в конце концов решили передать меня в консерваторию в качестве вольнослушателя» (8).

⁵ В экзаменационную программу Игумнова входили два этюда Черни (из оп. 740), *Largo appassionato* из Сонаты A-dur оп. 2 № 2 Бетховена, Этюд As-dur оп. 72 Мошковского и пьеса собственного сочинения (7). «Танеев, — вспоминал Игумнов, — спросил: „Вы не сочиняете?“ — Я сказал, что пишу, и сыграл ему свою „Песню без слов“» (8). «В результате с осени я был зачислен вольнослушателем в консерваторию в класс Зилоти» (2). Выбор класса в известной степени был случаен. По словам Игумнова, «весной 1888 года в связи с решением Танеева прекратить преподавание игры на фортепиано на его место был приглашен Зилоти; для него формировался класс; нас всех туда Зверев и отправил» (8).

⁶ Это здание принадлежало князю Воронцову и находилось на том самом месте, где консерватория находится теперь. По словам Игумнова, «оно было очень привлекательным снаружи — особенно дом с колоннами, — и дорожка к входу была обсажена чудесными тополями» (2, 7).

⁷ Зилоти А. И. Мои воспоминания о Ф. Листе. — В кн.: Александр Ильич Зилоти. 1863—1945. Воспоминания и письма. Л., 1963, с. 46.

⁸ Там же, с. 48.

⁹ Там же, с. 58.

¹⁰ О свободном обращении Зилоти с авторским текстом свидетельствовали многие его ученики, в том числе и Рахманинов. «Я помню, — рассказывал Игумнов, — как Рахманинов впоследствии говорил: „Странная вещь: когда вспомнишь, как он показывал, какие оттенки, — хорошо показывал, а как начинал иногда играть — черт знает что...“ Очень сердился, в частности, Рахманинов на Этюд As-dur [оп. 25] Шопена, в котором у Зилоти бывали какие-то нелепые остановки на отдельных мелодических нотах. „Я ему говорю: „Слушай! Тут этого нет“. — А он отвечает: „Я так понимаю“. — Я ему говорю: „Ну, так плохо понимаешь!“» (8).

¹¹ «Первой заданной им песей, — вспоминал Игумнов, — был Концерт Гуммеля, [h-moll] который я учил еще у Зверева. Но он пожелал пройти только первую часть. Этот Концерт я играл на вечере, но не всю часть, а только первое solo. Потом в этом же году я выступил с первой частью D-dur'ной Сонаты Бетховена оп. 10 на утре, устроенном в честь Софии Мен-тер. Присутствовал там Чайковский. Скрябин играл свой cis-moll'ный Этюд [оп. 2] (он был тогда еще кадетом). На седьмом курсе Зилоти заставил меня

играть переложение Листа Восьмой симфонии Бетховена. Как-то я ее играл...» (2, 8).

¹² «Для первого опыта, — вспоминал Игумнов, — он дал мне „Хроматическую фантазию [и фугу]“ и пошел жаловаться на меня Танееву. „Хроматическую фантазию [и фугу]“ я не понял и принял ее на ножах. Потом я получил какую-то вторую вещь, а затем — f-moll'ный хроматический этюд Листа. Это ему понравилось, и он довольно быстро выпустил меня на вечер. Далее я учил c-moll'ный Концерт Бетховена. Что было на экзамене — не помню. В следующем году Пабст задал мне „Крейслериану“, а затем „Симфонические этюды“. Это была ошибка. У меня в ту пору руки были довольно узкие, и широкие аккорды не выходили, не звучали. Играл я „Симфонические этюды“ грязно, чувствовал, что они у меня не выходят, боялся идти к Пабсту на урок» (8).

«Все же я выучил „Симфонические этюды“ и однажды как мог сыграл их своему учителю. Тут Пабст разразился большой филиппикой: „Невозможно, вы никогда играть не будете. Вы не учились как следует. Я не могу на старшем курсе вас исправлять. Виповаты Зверев и Зидоти, которые не исправили ваших недостатков“» (2).

¹³ Пробным камнем оказалась Фантазия Шопена, которую Игумнов как-то «выпросил» у Пабста. «„Разрешите мне играть Фантазию Шопена“. — „Фантазию Шопена? Что ж, посмотрим!“» (2). «Случилось так, что Фантазия Шопена ему понравилась, и я попал в консерваторский концерт. С тех пор он стал меня ценить» (8).

На ученических консерваторских концертах Игумнов, помимо Фантазии f-moll Шопена, исполненную 29 января 1893 года, сыграл еще парафразу Пабста на мотивы из оперы «Евгений Онегин» Чайковского (25 ноября 1892 года), Мазурку cis-moll ор. 50 Шопена и этюд «Мазепа» Листа (28 ноября 1893 года), Сонату c-moll ор. 111 Бетховена (1 декабря 1893 года).

¹⁴ Гедике А. Воспоминания о годах учения в Московской консерватории. Стенограмма. ГЦММК, ф. № 47, ед. хр. № 885.

¹⁵ Сафонов В. И. Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано. [Лондон, 1915].

¹⁶ Игумнов всегда считал Сафонова одним из наиболее прогрессивных и авторитетных педагогов. «При нем интересно было играть на ученических вечерах... На этих вечерах после исполнения какой-либо вещи Сафонов сразу же говорил свое мнение. Может быть, не всем, но тем, кого считал способным или у кого находил что-нибудь хорошее или нехорошее. Свою оценку он никогда не скрывал. Кроме того, он сам отбирал для выступления на открытых вечерах... Тому, кто из игравших на вечера Сафонову очень нравился, он давал серебряный пятак. Однажды, когда я сыграл Сонату ор. 111 Бетховена, то ли у него не было пятак, то ли мое исполнение ему вдвое больше понравилось, мне он подарил гривенник и сказал: „Помните, что это вы сделали на всю жизнь. То, что вы сделали сейчас, это должно остаться вам на всю жизнь“» (8). О том, насколько высоко ценил Игумнов Сафонова как камерного исполнителя, свидетельствуют и следующие его слова: «Когда я слышу теперь камерное исполнение, то всегда думаю: вот не знают, что говорил Сафонов!» (7).

¹⁷ Цит. по кн.: Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925, с. 257.

¹⁸ О влиянии Антона Рубинштейна на исполнительское искусство Игумнова, в частности на интерпретацию Шопена, см.: Игумнов К. О Шопене [к 125-летию со дня рождения]. — «Советское искусство», 1935, 11 сентября.

¹⁹ Имеется в виду рассказ В. М. Гаршина «Красный цветок» (1883), в

котором безумец, решившийся ценой жизни уничтожить зло на земле, воплощенное в красном цветке, — аллегорический образ революционеров, жертвующих своей жизнью ради свободы.

²⁰ В свидетельстве, выданном Московским университетом, значится, что «так как он, Игумнов, полного курса наук не окончил, то права, высочайше дарованные студентам, окончившим курс университетского учения, на него не распространяются» (25).

К главе третьей

¹ Отчет Московского отделения РМО за 1893/94 год, с. 68—69. «Ученик Игумнов Константин, — говорится в том же отчете, — остается в консерватории для окончания курса по специальному классу свободного сочинения. Согласно существующим правилам, он может получить диплом по специальности фортепиано в том случае, если выдержит экзамен по энциклопедии и теории музыки. Ввиду же того обстоятельства, что Игумнов прошел курс контрапункта и фуги и переходит в класс свободного сочинения, Художественный совет постановил: на случай, если ученик Игумнов не окончит курса свободного сочинения, зачесть ему двухгодичное пребывание в классе контрапункта и фуги и выдать ему диплом без дополнительного экзамена» (там же).

² «Русские ведомости», 1894, 24 мая.

³ «Не помню точно, кто именно натолкнул меня на идею участвовать в конкурсе, — говорил Игумнов. — Я жил тогда в семье доктора Веснина. Он был моим товарищем по консерватории, но учился в ней лишь один год. Однажды он сказал: „Почему бы тебе не поехать?“ Кроме того, Григорий Алчевский предложил: „Другие едут — почему бы тебе не поехать!“ Я подумал, подумал и пошел к Сафонову и к Пабсту. Они говорят: „Поезжайте“. Я и поехал» (2, 8).

⁴ Скрябин А. Письма. М., 1965, с. 115.

⁵ Там же, с. 117.

⁶ Протокол Второго Международного конкурса имени А. Г. Рубинштейна. ГИАЛО, ф. 361, оп. 369, ед. хр. 316, л. 116.

⁷ «Русские ведомости», 1895, 22 октября.

⁸ «Московские ведомости», 1895, 18 октября.

⁹ «Новое время», 1895, 18 октября.

¹⁰ «Русская музыкальная газета», 1895, № 11, стб. 741. «Гг. концертанты, — писал рецензент, — ученики Московской консерватории, доказали, что их alma mater, под энергичным и просвещенным руководством В. И. Сафонова, горячо преданного своему делу, совершенно очнулась от летаргического сна, овладевшего было ею после смерти Н. Рубинштейна, и ныне по фортепианному классу стоит выше Петербургской и заграничных консерваторий» (там же, стб. 740—741).

¹¹ См.: «Русские ведомости», 1895, 22 октября; «Московские ведомости», 1895, 21 октября; «Новости дня», 1895, 23 октября.

¹² См. «Русские ведомости», 1895, 16 ноября.

¹³ «Новости дня», 1895, 16 ноября.

¹⁴ «Московские ведомости», 1895, 16 ноября.

¹⁵ «Московский листок», 1895, 17 ноября.

¹⁶ «Московские ведомости», 1896, 16 ноября.

¹⁷ «Московский листок», 1896, 18 ноября.

¹⁸ «Новости дня», 1896, 16 ноября.

¹⁹ См.: «Московский листок», 1896, 18 ноября; «Новости дня», 1896, 16 ноября.

²⁰ «Московские ведомости», 1899, 20 января. О выступлении Игумнова во втором русском симфоническом концерте в Петербурге см. рецензию Н. Финдейзена («Русская музыкальная газета», 1896, № 3), в третьем квартетном собрании в Москве — см. «Русский листок», 1898, 16 января; «Новости дня», 1898, 19 января; «Московские ведомости», 1898, 17 января. О концерте памяти Пабста см. рецензию И. Липаева («Русская музыкальная газета», 1898, № 1).

²¹ «Тамбовские губернские ведомости», 1897, 27 марта.

²² Скрябин А. Письма, с. 116.

²³ Там же, с. 118, 123.

²⁴ Там же, с. 122.

²⁵ Ср.: Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине, с. 13.

²⁶ См.: Литературное наследство, № 37/38. Л. Н. Толстой. М., 1939.

²⁷ Дневник В. Ф. Лазурского. — Там же, с. 486.

²⁸ Толстой о литературе и искусстве. Записи В. Г. Черткова и П. А. Сергеевко. — Там же, с. 542—543.

²⁹ Толстая С. А. Письма к Л. Н. Толстому. 1862—1910. М.—Л., 1936, с. 677. См. также запись в дневнике С. А. Толстой от 12 января 1899 года: «Именины Тани... Вечером Маша Колокольцева, Лиза Оболенская и пианист Игумнов, приехавший из Тифлиса. Он играл: „Тарантеллу“ и „Ноктюрн“ Шопена, Балладу Рубинштейна, Andante из сонаты Шуберта, Мендельсона что-то...» (Дневник Софьи Андреевны Толстой. 1897—1909. М., 1932, с. 109). Или запись от 14 января 1899 года: «Прекрасно провели вечер. Лев Николаевич читал нам вслух два рассказа Чехова: „Душечка“ и другой... Пришел Игумнов (пианист) и отлично играл, все больше Шопена: баркаролу, балладу, ноктюрн, мазурку. Лучшее всего исполнена была им прекрасная баркарола» (там же). По свидетельству С. А. Толстой, Л. Н. Толстой слушал еще игру Игумнова 15 апреля 1895 года (тогда же он слушал игру Скрябина и пение Климентовой-Муромцевой), 12 ноября 1900 года и 22—23 июня 1903 года (см.: Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений, т. 53. М., 1953, с. 402; т. 54. М., 1935, с. 356, 385). Посещали Толстые и концерты Игумнова (см.: Толстая С. А. Письма к Л. Н. Толстому, с. 663).

³⁰ Игумнов К. Мои воспоминания [о Льве Толстом]. — «Советский музыкант», 1940, 26 ноября.

³¹ Игумнов слушал в Петербурге Никиша не только в концерте, но и на генеральной репетиции. Исполнялись: Бетховен — «Леонора» № 3, Концерт G-dur (солист Зилоти); Чайковский — Шестая симфония, «Воевода» («слова, — говорил он впоследствии, — бессильны передать то впечатление, которое производил этот музыкант»). Тогда же Игумнов познакомился с Никишем (на ужине у Глазунова).

³² Вероятно, Танеев не мог выполнить этой просьбы вдовы Пабста, и она просила Игумнова в письме от 6 августа 1897 года сделать эту работу. В архиве Игумнова сохранился переписанный ею экземпляр переложения увертюры к «Волшебной флейте». Но за окончание работы Пабста Игумнов так и не взялся: переложение осталось незаконченным.

³³ Танеев не случайно отнесся неодобрительно к поездке Игумнова на работу в Тифлис. Он уже тогда считал возможным привлечь его в Московскую консерваторию. Этим, по-видимому, объясняется его письмо к Гольденвейзеру от 13 сентября 1898 года: «Многоуважаемый Александр Борисович. Предполагая, что Вы виделись с Игумновым перед отъездом его в Тифлис и, по всей вероятности, говорили с ним о его приглашении на место фортепианного преподавателя, прошу Вас сообщить мне, на каких условиях получил он это место (сколько учеников, какое вознаграждение), заключил ли он с Тифлиским училищем контракт и на сколько лет и через кого получил

он это приглашение» (С. И. Танеев. Материалы и документы, т. I. М., 1952, с. 199). Об условиях контракта см. письмо Игумнова к К. М. Алиханову от [8] июля 1898 года (18).

³⁴ «Кавказ», 1898, 21 ноября.

³⁵ «Новое обозрение», Тифлис, 1898, 21 ноября.

³⁶ «Кавказ», 1899, 16 февраля.

³⁷ «Новое обозрение», Тифлис, 1899, 16 февраля.

³⁸ Там же, 1899, 9 февраля.

³⁹ «Кавказ», 1899, 9 февраля.

⁴⁰ «Тифлисский листок», 1899, 6 апреля.

⁴¹ Отчет Московского отделения РМО за 1898/99 год, с. 82.

⁴² В письме к своей близкой приятельнице Е. А. Озеровой от 31 декабря 1899 года Игумнов писал: «...считаю 1900 год началом нового века. 19-й век уже набил оскомину с его мирной конференцией, Дрейфусом, Конюсом, Трансваалем и прочими прелестями. Мне хочется верить (иной вопрос, верю ли я), что в XX веке будет много лучше. Ну, да будет распускать цветы красноречия, ведь от перемены цифры 8 на 9 мир не может изменить свою сущность» (18).

Новый век Игумнов встречал в родной Лебедяни. Но это было, как он писал в том же письме, далеко не радостное событие: «род Игумновых» расставался с Лебедянью и переселялся в другие места. «...Я очень сомневаюсь, чтобы с выселением всех наших отсюда у меня когда-либо явилось желание попасть сюда, в Лебедянь, где кроме могил, да развалин бывшего ничего не останется. Первоначально я очень огорчился этим распадением семейного очага, не радуюсь этому и теперь, но как-то уже свыкся с неизбежностью этого. К чему жалеть, настраивать себя на грустный лад, если переменить ничего не в силах?» (18).

К главе четвертой

¹ О том же Энгель писал и в газете «Русские ведомости» (1890, 17 марта).

² «Московские ведомости», 1900, 18 марта.

³ «Новости дня», 1900, 18 и 20 марта.

⁴ «Московские ведомости», 1900, 7 декабря.

⁵ Там же.

⁶ «Новости дня», 1900, 7 декабря. О декабрьском концерте Игумнова см. также рецензию Левенталья в газете «Moskauer Zeitung», 1900, 8 December.

⁷ «Русские ведомости», 1901, 25 февраля.

⁸ «Киевская газета», 1901, 16 марта.

⁹ Там же.

¹⁰ «Он вышел, кажется, хорошо, хотя, конечно, есть кое-какие недочеты, на которые публика по обыкновению будет обращать внимание больше, чем на неоспоримые достоинства, — так ведь всегда бывает, ибо каждый злословящий считает себя неизмеримо умнее и проницательнее хвалящего» (18).

¹¹ «Русские ведомости», 1902, 19 марта.

¹² В последние годы жизни Игумнов не раз вспоминал о своих поездках в Тифлис. «Исполнительской отдашиной у меня были поездки в Тифлис. Я ездил туда раз в год, ездил с расчетом окупить проезд и провести там зимние каникулы. Эти поездки, перемена обстановки и людей мне были чрезвычайно приятны, двигали меня вперед. Там у меня были друзья, настоящие меломаны» (7).

¹³ «Русские ведомости», 1904, 21 марта. Ср. также рецензию за подписью «В-ск», помещенную в газете «Moskauer Zeitung», 1904, 22 März.

¹⁴ По всей вероятности, Игумнов имел в виду статью Трубецкого «По поводу концерта Скрябина», помещенную не в «Русских ведомостях», а в га-

зете «Курьер» (1902, 4 марта). Статья эта заканчивалась следующими словами: «Пожелаем же от души успеха не музыке г. Скрябина, которая сама завоюет себе место, по праву ей принадлежащее, а его Концерту. Обидно было бы, если бы наша музыкальная критика не отозвалась и упустила случай ближе познакомиться с произведениями своего композитора, дожидаясь, чтобы его известность дошла до нас из-за границы».

¹⁵ Скрябин А. Письма, с. 262.

¹⁶ С. И. Танеев. Материалы и документы, т. I. М., 1952, с. 173.

¹⁷ «Русское слово», 1903, 23 марта.

¹⁸ «Русская музыкальная газета», 1904, № 45, стб. 1054.

¹⁹ «Новости дня», 1904, 1 ноября. Возможно, что причиной недоброжелательного отношения критики к молодому Скрябину явилось и то, что его выдвигал Сафонов. Либеральная московская интеллигенция, сотрудничавшая активно в прессе, Сафонова ненавидела. «Раз выдвигает Сафонов, — свидетельствовал Игумнов, — значит, он выдвигает своего, и ничего больше».

²⁰ Скрябин А. Письма, с. 320.

²¹ См. «Русские ведомости», 1905, 4 марта.

²² Обращение «забастовавших» учеников опубликовано в сокращенном виде в кн.: Московская консерватория. 1866—1966. М., с. 221. Обращение было прочитано учеником Игумнова Э. Г. Гельманом.

²³ Цит. по кн.: Бернандт Г. С. И. Танеев. М.—Л., 1950, с. 183.

²⁴ «Русские ведомости», 1905, 8 октября.

²⁵ Из архива К. Н. Игумнова. — «Советская музыка», 1946, № 1, с. 84—85.

²⁶ «Московские ведомости», 1905, 28 ноября.

К главе пятой

¹ О той роли, которую сыграл Бетинг в предыстории кризиса, Игумнов упоминал не раз в своих высказываниях. Так, в одной из бесед он говорил: «Еще в начале 1900-х годов пошли разговоры о системе Людвига Ивановича Бетинга, о звуке, о мягкой кисти. Они доходили до меня со слов Алчевского, и я к ним прислушивался. Но чтобы у меня возникло желание пойти к Людвигу Ивановичу и спросить его — этого не было. Мне казалось, что об этом стыдно спрашивать, что я должен сам это знать. Да, был такой ложный стыд. И это сильно удлиняло работу» (8). Грань перелома (1908 год) точно указана Игумновым и в другом автобиографическом документе — конспекте доклада «Мои исполнительские и педагогические принципы»: «Мой исполнительский путь сложен и извилист. Я разделяю его на следующие периоды: 1895—1908 годы — период академический; 1908—1917 годы — период зарождения исканий...» («Советская музыка», 1948, № 4, с. 69).

² Не следует только переоценивать влияния на Игумнова книги Штейнгаузена. «Я эту книжку приобрел, — признавался впоследствии Игумнов, — и, должен сознаться, одолел только две главы. Но кое-какую пищу для раздумий и поисков она мне дала» (8). И, словно извиняясь, добавлял: «Штудировать всерьез какую-либо методологическую книгу у меня не хватало терпения» (7).

³ Из архива К. Н. Игумнова. — «Советская музыка», 1946, № 1, с. 85.

⁴ Рахманинов С. В. Письма. М., 1955, с. 331—332.

⁵ Из архива К. Н. Игумнова. — «Советская музыка», 1946, № 1, с. 85.

⁶ Рахманинов С. В. Письма, с. 342—343.

⁷ Из архива К. Н. Игумнова. — «Советская музыка», 1946, № 1, с. 85.

⁸ «Русские ведомости», 1908, 19 октября. Интересно сопоставить с этим отзывом Энгеля мнение другого московского рецензента, Гр. Прокофьева, отнесшегося куда менее сурово к новой сонате Рахманинова. «Удивительная

сложность письма, проистекающая от полифонического стиля сонаты, представляет колоссальные трудности для исполнителя и слушателя, которым пришлось бы окончательно потеряться в этом потоке мотивов, фраз, предложений, причудливо сплетающихся между собой, если бы не помогала изумительная стройность и ясность формы сонаты. Такое величавое целое мог создать только крупнейший мастер, такой полет фантазии, такой размах творчества может дать только большой художник!.. Я уже упоминал о трудностях сонаты, трудностях, вытекающих из манеры письма. Теперь вы видите трудности художественного толкования, и если я скажу, что и те и другие были прекрасно преодолены г. Игумновым, то, очевидно, о его исполнении более говорить не придется» («Русская музыкальная газета», 1908, № 44, стб. 933).

⁹ Рахманинов С. В. Письма, с. 353.

¹⁰ Из архива К. Н. Игумнова. — «Советская музыка», 1946, № 1, с. 85. Характерно, что Игумнов, несмотря на отрицательные отзывы о сонате, до конца дней не изменил своего положительного к ней отношения: «Дальнейшая судьба сонаты сложилась неблагоприятно. Она оказалась в числе произведений, часто исполнявшихся ее автором, в поле зрения пианистов она до сих пор не попала. Это, конечно, несправедливо и ничем не оправдано. Даже соглашаясь с тем, что и после переделки размеры сонаты остались слишком большими, невозможно, однако, отрицать, что в большей своей части ее музыкальное содержание стоит на уровне, достойном лучших творений Сергея Васильевича» (там же).

¹¹ См.: «Leipziger Neueste Nachrichten», 1908, 12 November.

¹² См. В приложении перечень зарубежных газет и журналов, где помещены рецензии на концерты К. Н. Игумнова (1908—1912 годы).

¹³ Гёте В. Фауст. Отрывок из монолога Гретхен, положенного на музыку Шубертом — песня «Gretchen am Spinnrade» (кстати, неоднократно исполнявшаяся Игумновым в обработке Листа и принадлежавшая к числу его лучших артистических достижений).

¹⁴ Откуда взята эта цитата, установить не удалось.

¹⁵ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 7. М., 1962, с. 122.

¹⁶ См.: Метерлинк М. Сокровище смиренных (I. Молчание). — Полное собрание сочинений, т. 2. Пг., 1915, с. 27.

¹⁷ О том же свидетельствует и другое его признание: «Очень встряхнуло меня то, что я попал в среду художников. Я считаю, что если бы я в Москве не попал в эту среду, то, может быть, заглох бы, потому что в моей жизни никогда не было творческого широкого музыкального окружения... Выход из узкой музыкальной среды в сторону изобразительных искусств и символистской литературы помогали мне, заметно обогатили. Я считаю, что творческие знакомства с художниками, писателями всегда очень полезны. Музыканты зачастую уж слишком профессиональны, даже иногда не чувствуют по-настоящему музыку. А какой-нибудь художник порой ее воспринимает гораздо интенсивнее, ярче. Подобное общение крайне помогает, оживляет, спасает от некоей „мертвечинки“, присущей некоторым профессиональным музыкантам» (8).

¹⁸ «Помню хорошо то огромное впечатление, которое оказала на меня „Сикстинская мадонна“ в Дрездене: я долго не мог прийти в себя. Помню также нидерландцев — Рубенса, Ван Дейка и других, которых мне открыл Зилоти, когда я ездил к нему в Антверпен после конкурса в Берлине» (7).

¹⁹ Сохранилось письмо Остроухова к Игумнову, написанное по дороге в Италию из Карлсбада 2/15 сентября 1912 года, свидетельствующее о несомненной симпатии художника к пианисту. Чрезвычайно часто и всегда в дру-

желюбном тоне упоминает Остроухова Игумнов в своих письмах того времени. Например: «Сейчас собираюсь отправиться к Остроухову, который, оказывается, уже неделю назад возвратился из-за границы. Я рад буду его по-видать...» (письмо к Б. В. Шапошникову от 5 июля 1910 года). Или: «Вчера был у Остроухова. Видел Глаголя, Андреева, В. фон Мекк и еще кого-то. Илья Семенович уговаривает жить у него в Поповке. Пока колеблюсь, боюсь некоторых неудобств. На днях проеду туда на короткое время» (ему же от 6 июля 1910 года). О дружеских отношениях Игумнова с Остроуховым свидетельствуют и письма Игумнова к самому Остроухову (от 16 июля 1911 года, 15 июля 1912 года, 1/14 июля, 14 июля 1913 года и др.) (18).

²⁰ Через Сомова Игумнов познакомился с другими членами группы «Мир искусства», в частности с Бенуа и Сапуновым. Его особенно интересовали их живописно-красочные достижения. Дружба с Сомовым продолжалась, по-видимому, не один год. Во всяком случае, в письмах, относящихся к 1910 году, Игумнов часто сообщает о жизни и творчестве художника на правах «доброего знакомого».

²¹ См. Сарьян М. Встречи с К. Н. Игумновым. Рукопись (21).

²² Квартира московских меценатов Угрюмовых находилась в доме 38 по Сивцеву-Вражку. Именно в этой квартире Игумнов прожил вместе с семьей Д. Н. Ушакова последние четверть века своей жизни, и именно в комнате, которую он занимал, проходили музыкальные собрания Брамсовского кружка.

²³ «Утро России», 1911, 4 ноября.

²⁴ «Голос Москвы», 1911, 4 ноября.

²⁵ «Музыка», 1911, № 50, с. 116.

²⁶ Письмо к Б. В. Шапошникову от 1 июня 1911 года (18).

²⁷ Письмо к Б. В. Шапошникову от 29 июля 1911 года (18).

²⁸ Там же.

²⁹ «Русские ведомости», 1911, 24 марта.

³⁰ Программа концерта из произведений Шопена (в пользу польских беженцев), о котором упоминает Игумнов, состояла из двух отделений. Отделение I: Полонез-фантазия op. 61, этюды E-dur, C-dur № 7, es-moll, As-dur op. 10, Соната h-moll op. 58. Отделение II: Прелюдия cis-moll op. 45, четыре мазурки — cis-moll op. 50, H-dur op. 56 № 1, As-dur op. 41, a-moll op. 59 № 1, Баллада F-dur op. 38, два ноктюрна — G-dur op. 37 № 2, fis-moll op. 48 № 2, Экспромт Fis-dur op. 36, Фантазия f-moll op. 49. Концерт состоялся 9 февраля 1915 года, был повторен 25 марта того же года в Малом зале Московской консерватории. Рецензии на концерт см.: «Русская музыкальная газета», 1915, № 9/10, стб. 186; «Музыка», 1915, № 210, с. 114.

Программа концертов из произведений Шопена в 1916 году состояла из трех отделений. Приведем, например, программу концерта 29 февраля — отделение I: Полонез c-moll op. 40 № 2, этюды E-dur, C-dur № 7, es-moll, As-dur op. 10, cis-moll, As-dur op. 25, Фантазия f-moll op. 49; отделение II: пять прелюдий op. 28, Соната h-moll op. 58; отделение III: мазурки H-dur op. 56 № 1, e-moll op. 41 № 2, a-moll op. 59 № 1, ноктюрны G-dur op. 37 № 2, g-moll op. 37 № 1, Экспромт Fis-dur op. 36, Баллада F-dur op. 38.

³¹ Из крупных сочинений Шумана, помимо Фантазии C-dur op. 17 и Сонаты fis-moll op. 12, Игумнов в ту пору играл в своих концертах «Крейслериану». Критика особенно отмечала исполнение последней, «где каждый номер был отделан до последней степени и каждый получил ту поэтическую окраску, без которой исполнять „Крейслериану“ невозможно» («Русская музыкальная газета», 1910, № 13, стб. 362).

³² «Музыка», 1911, № 17, с. 396.

³³ Письмо Б. В. Шапошникову от 28 июня 1910 года (18). В своих концертах Игумнов исполнял сонаты Бетховена разных периодов. Критика особенно отмечала исполнение трех последних сонат (см., например: «Русская музыкальная газета», 1909, № 44; 1912, № 46). Образцами построения монографических концертов, посвященных Бетховену, могут служить программы концертов 16 октября 1909 года (сонаты G-dur op. 14 № 2, e-moll op. 90, A-dur op. 101, As-dur op. 110, c-moll op. 111), 24 января 1912 года (сонаты E-dur op. 109, e-moll op. 90, c-moll op. 111, C-dur op. 53), 5 октября 1912 года (сонаты A-dur op. 2 № 2, D-dur op. 10 № 3, As-dur op. 26, cis-moll op. 27 № 2), 14 октября 1912 года (сонаты d-moll op. 31 № 2, C-dur op. 53, f-moll op. 57), 22 октября 1912 года (сонаты A-dur op. 101, E-dur op. 109, As-dur op. 110, c-moll op. 111), 21 марта 1916 года (сонаты D-dur op. 10 № 3, cis-moll op. 27 № 2, d-moll op. 31 № 2, A-dur op. 101, c-moll op. 111), 19 апреля 1917 года (сонаты e-moll op. 90, E-dur op. 109, As-dur op. 110, c-moll op. 111).

³⁴ См. письмо к Б. В. Шапошникову от 16 июня 1910 года (18).

³⁵ Глазунов А. К. Письма. Статьи. Воспоминания. М., 1958, с. 348—349.

³⁶ Там же, с. 350.

³⁷ Там же, с. 352.

³⁸ Там же, с. 353.

³⁹ Там же, с. 354.

⁴⁰ В одной из рецензий В. Каратыгин писал: «На отчетном концерте пианистические достоинства новинки были превосходно выдвинуты московским артистом г. Игумновым, передавшим произведение Глазунова чрезвычайно законченно. С большим подъемом сыграна тем же пианистом и прелестная Соната-фантазия gis-moll Скрябина» («Аполлон». Русская художественная летопись, 1912, № 5, с. 73—74).

⁴¹ Из архива К. Н. Игумнова. — «Советская музыка», 1946, № 1, с. 88—89.

⁴² Там же, с. 89.

⁴³ Сиборо Б. О. К десятилетию со дня смерти Константина Николаевича Игумнова. Рукопись (21).

⁴⁴ Далее Игумнов приводит полностью 66-й сонет Шекспира в переводе на французский язык.

⁴⁵ Письмо к Б. В. Шапошникову от 15 апреля 1910 года (18).

⁴⁶ Как-то, говоря о влияниях, полученных «извне, не из музыки», Игумнов признался: «Кавказ... море... горы... поля... леса — вот что мне очень много дало. Заграничные картинные галереи... Венеция... Когда увидишь это, по-иному начинаешь смотреть на мир, а ведь это ощущается на музыкальном исполнении» (8). Природа и искусство для него были нерасторжимы.

⁴⁷ Муратов П. Образы Италии, т. 1—2. М., 1911—1912.

⁴⁸ Из сочинений Скрябина Игумнов играл Сонату-фантазию op. 19, этюды As-dur и b-moll op. 8, Экспромт Fis-dur op. 12, прелюдии op. 16 и op. 37, мазурки f-moll, e-moll, fis-moll, E-dur op. 25, этюды op. 42 (№ 1—5), Поэму Fis-dur op. 32. Из сочинений Танеева — Квартет E-dur op. 20 (с Григоровичем, Бакалейниковым, Буткевичем; с Сиборо, Пульвером, Подгорным; с Могилевским, Бакалейниковым, Кубацким).

⁴⁹ «Русская музыкальная газета», 1916, № 45, стб. 853—854.

⁵⁰ Скорее всего имеется в виду концерт, который дал Рахманинов в Большом театре 25 марта 1917 года при участии оркестра Большого театра под управлением Э. Купера. Рахманинов, помимо Концерта Es-dur Листа, играл еще Концерт b-moll Чайковского и свой Второй концерт. Это было последнее выступление Рахманинова в Москве.

Труднее установить дату концерта Игумнова, ибо в ту пору он играл в концертах сочинения Шумана неоднократно и чаще всего в Малом зале Московской консерватории..

⁵¹ Метнер Н. К. С. В. Рахманинов — В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 2. Изд. 3-е. М., 1967, с. 318.

⁵² Там же, с. 319.

К главе шестой

¹ Относя дату монографического концерта из произведений Листа к моменту своего пятидесятилетия в 1923 году, Игумнов, несомненно, впадает в ошибку. На самом деле этот концерт состоялся годом раньше, 17 мая 1922 года, в Большом зале консерватории и был устроен Государственной филармонией НКП. Программа его целиком была посвящена творчеству Листа и состояла из трех больших отделений. В первом исполнялись «Sposalizio», «Il pensieroso», «Сонет Петрарки № 104», «На Валленштадтском озере», «Пастораль», «Au bord d'une source», «Abendglöcklein», «Легенда о Франциске Ассизском» («Проповедь птицам»); во втором — Полонез с-moll, «Cantique d'amour», «Во сне», «Забытый вальс» Fis-dur, «Мефисто-вальс» № 3; в третьем — «La lugubre gondola», Вариации на тему Баха, «Ave Maria», «Bénédiction de Dieu dans la solitude». На другой день, 18 мая 1922 года, состоялся вечер песни Н. Г. Райского при участии Игумнова, также целиком посвященный Листу. В программу этого вечера входили песни «Кто слез на хлеб свой не ронял», «Лорелея», «Горные вершины», «Песня мальчика-рыбака», «Песня пастуха», «Песня альпийского охотника», «Рано утром я гадаю», «Как наяву ждал Лауру Петрарка», «Друг мой, прощай (Венгерская песня)», «Три цыгана», «Сонет Петрарки № 104», «Ihr Glocken von Marling», «На Рейне», «Я умер от счастья», «Водяная лилия».

Из других листовских концертов того времени следует упомянуть еще концерт, данный Игумновым в начале ноября 1918 года. Он также состоял из трех отделений: в первом исполнялись Баллада h-moll, Экспромт Fis-dur, Колыбельная, «Au bord d'une source»; во втором — Соната h-moll; в третьем — Andante lacrimoso, Вариации на тему Баха, «Ave Maria», «Bénédiction de Dieu dans la solitude».

² В том же году Игумнов играл с Персимфансом еще дважды Концерт с-moll Рахманинова: 5 марта в очередном (47-м) концерте и 4 июня в экстренном концерте из сочинений Рахманинова по случаю пятидесятилетия со дня его рождения, в котором исполнялись три концерта Рахманинова: Первый играл Гольденвейзер, Второй — Игумнов, Третий — Фейнберг.

Игумнов также участвовал в первом исполнении в Москве (23 октября 1922 года) Третьего концерта Прокофьева (играл Л. Миронов, партию второго роля — Игумнов).

³ «К новым берегам», 1923, № 1, с. 49.

⁴ «Музыкальная новь», 1923, № 2, с. 28.

К главе седьмой

¹ Милашевич К. С. Из воспоминаний о Константине Николаевиче Игумнове. Рукопись (21).

² «Музыка и революция», 1927, № 4, с. 3—4.

³ Глазунов А. К. Письма, Статьи. Воспоминания, с. 382—383.

⁴ За переданные Московской консерватории в дар ценнейшие автографы русских композиторов Игумнов подарил также А. В. Оссовского: «Глубокоуважаемый Александр Вячеславович, — писал он 23 апреля 1927 года. — Позвольте мне от имени правления МГК и от себя лично высказать сердечную признательность за Ваше необычайно дружественное отношение к нашей

консерватории. Я не могу Вам сказать, как тронула всех нас Ваша решимость расстаться с такою дорогою памятью о Н. А. Римском-Корсакове, как его рукопись. Это такой дар, который отдарить невозможно, и Вы поверите, как ценно для нас проявленное Вами к нам отношение. Я извинения у Вас прошу, что так поздно пишу Вам и одновременно с Вами Александру Константиновичу... Желаю Вам всего лучшего и прошу верить моей неизменной преданности. Ваш К. Игумнов (Театр и музыка. Документы и материалы. М.—Л., 1963, с. 160).

⁵ «Музыка и революция», 1927, № 3, с. 34.

⁶ Там же, 1926, № 3, с. 37.

⁷ Перевод П. Семенова книги Р. Брейтгаупта «Das natürliche Klaviertechnik» так и не был опубликован. На русском языке появились лишь отдельные части книги — «Естественная фортепианная техника. Учение о движении» (М., 1927) и «Педализация» (Одесса, 1927), но в переводе других лиц.

⁸ Произведения позднего Листа, по-видимому, понадобились Мейерхольду для музыкального оформления пьесы «Бубус», в постановке которой была использована музыка Листа.

⁹ Поэме, получившей название «Коктебелиада. Перевод, предисловие и комментарии Констанцио Вонмуги», предпослано пространное остро сатирическое предисловие. О стиле, характере и направленности поэмы можно судить хотя бы по приведенным ниже отрывкам, посвященным Г. Конюсу и Б. Яворскому:

- 1 Много мужей знаменитых в доме полночашном живало,
Отдых и труд чередуя размеренно, мудро.
Жил богонравный Сюнок, ныне старец серебристый,
Прежде, преданье гласит, своей золотистою мастью
5. Даже сияние стран полуночных мрачивший*.
Он в Коктебеле всечасно горел вдохновеньем,
Зевсом-творцом ему посланным для постиженья
Вечных законов, дотоль никому не известных,
Метротоники дивной, спасающей всех музыкантов.
- 10 Вот почему никому не дозволено слабым душою
Место сомнению дать в богоданности истин предвечных
Этой науки Сюноком премудрым созданной:
Грозно кошунству неверного старец пределы положит,
И устыдится тот горько, — но уж позора не смоем.
15. Был Дейшиным гостем и Сюнока славный соперник,
Имя Валселоб ему, он также отмечен был богом.
Раз в полуночном видении Пифия-дева предстала
И возвестила ему Аполлона-владыки веленье:
К цели высокой всю жизнь неустанно стремиться,
20. «Всем существом тяготея к ладу и ритму».
Темен был смысл сокровенный ее изречений премудрых,
Непосвященный запнулся бы в их толкованье,
Но Аполлона избранник постиг свое в жизни призванье,
Бодро воспрянув, он Пифии следует точно завету
- 25 И тяготеет всемерно к ладу и ритму.
С той поры речь его — лишь отголосок пифийских речений,
Вот почему она смертным простым непонятна...

* История повторяется. Вспомним восклицание поэта XIX века, относящееся к его современнику: «Ярче сиянья полярного полюса Рыжая масть композитора Конюса...» (примечание переводчика).

Но познавать тяготенья законы и толковать их
 Для посвященных лишь ясно — дано ему только в музыке;
 30 В жизни же будто вседневной, молва так людская глаголет,
 Нет с ним ни ладу, ни складу. Отколь сие? Смертный, умолкни!
 Тайна великая здесь сокровенна, а знать не дано нам,
 Было ль такое решение Аполлона — бога *благого**
 Или же лютое в сем небожителей кроется мщенье,
 35 Коих всезнанием своих оскорбил Валселоб ритмоладный?

К главе восьмой

¹ См.: «Пролетарский музыкант», 1930, № 2, с. 33.

² «Советское искусство», 1932, 27 апреля.

³ Там же.

⁴ Там же. «Можно ли, однако, из этого моего утверждения, — добавляет Игумнов, — делать вывод, что на исполнительском фронте все благополучно и за будущее опасаться нечего? Конечно, нет».

⁵ «Советское искусство», 1933, 8 мая.

⁶ «Советское искусство», 1933, 8 мая. Гольденвейзер особенно отмечал, что Игумнов «неизменно пользуется любовью, уважением и широкой популярностью среди студенчества консерватории» и что «будучи большим мастером фортепианного исполнения», он «никогда не приносил своего искусства в жертву внешнему успеху».

⁷ См.: Г р и м и х К. Портреты исполнителей. К. Н. Игумнов. — «Советская музыка», 1933, № 4, с. 155—156.

⁸ Там же.

⁹ Г р и м и х К. Концерты пианистов. — «Советская музыка», 1935, № 3, с. 87—88.

¹⁰ См.: «Советская музыка», 1933, № 4, с. 156.

¹¹ «Советское искусство», 1935, 11 ноября.

¹² Об этом же писал Игумнов несколькими годами позже в статье о Флиере. «...Когда при исполнении дипломной работы (Третий концерт Рахманинова) он развернулся и показал себя, это для многих было неожиданностью. О нем стали говорить и признали, что он головой выше обычного уровня одаренных студентов. Я склонен думать, что в этой органичности развития — залог его дальнейшего роста, так как не без скептицизма смотрю на „прочность“ скороспелого роста» («Советская музыка», 1937, № 10/11, с. 103—104).

¹³ Там же, с. 104.

¹⁴ «Советское искусство», 1932, 27 апреля.

¹⁵ См. там же.

¹⁶ Концерты исторического цикла состоялись 2, 8 и 15 марта, 13 апреля, 8 мая 1938 года. В них были исполнены произведения Глинки (Фуга a-moll, ноктюрн «La separation», мазурки a-moll и B-dur, Вариации на тему Керубини, Каватина g-moll из оперы «Руслан и Людмила» в транскрипции Гензельта, «Арагонская хота» в транскрипции Балакирева), Гурилева (Вариации на тему Варламова), Даргомыжского («Песня без слов», Романс d-moll в транскрипции Гензельта), Балакирева (Соната b-moll, Полька, «В саду», «Исламей», «Думка»), Бородина («Маленькая сюита»), Мусоргского («Картинки с выставки»), Антона Рубинштейна (Романс op. 26, Баркарола g-moll).

* Вероятно, поэт допускал, что Аполлон, лишив Валселола склада и лада в жизни, тем самым усилил его рвение к постижению законов лада и ритма в искусстве (примечание переводчика).

ор. 5, Серенада d-moll ор. 93, Вальс As-dur ор. 14, Мелодия H-dur ор. 3, этюды F-dur и C-dur ор. 23, Полонез es-moll ор. 118, Прелюдия d-moll ор. 75), Чайковского (Соната G-dur, «Времена года», Ноктюрн F-dur ор. 10, Юмореска ор. 10, «Русское скерцо» ор. 1, Колыбельная в обработке Пабста, «Спящая красавица» — Фантазия Пабста), Аренского (Ноктюрн es-moll ор. 5, Basso ostinato ор. 5, Скерцо ор. 8, «Пеоны» ор. 38), Лядова («Про старину» ор. 21, Прелюдия h-moll ор. 11, Мазурка fis-moll ор. 11 № 3, Прелюдия ор. 39, Этюд cis-moll ор. 40, Вариации на тему Глинки ор. 35), Ляпунова («Терек», «Сумеречная песня», «Буря»), Глазунова (Прелюдия D-dur, Соната b-moll, Концертный вальс в обработке Блуменфельда), Скрябина (сонаты № 4 ор. 30 и № 9 ор. 68, этюды из ор. 8 и 42, прелюдии из ор. 11, 16 и 37, Фантазия ор. 28), Рахманинова (прелюдии a-moll, h-moll, «Сирень», этюды-картины es-moll и Es-dur ор. 33, a-moll и es-moll ор. 39), Метнера (Соната-баллада, Импровизация b-moll ор. 31, две сказки — h-moll, b-moll, Похоронный марш ор. 31), Мясковского (Соната № 4 c-moll, «Пожелтевшие страницы»), Прокофьева («Мимолетности», «Наваждение»), Шостаковича (прелюдии cis-moll, Des-dur, es-moll, d-moll), Ан. Александрова (Соната № 4 C-dur), Гедике (Прелюдия f-moll, Стансы C-dur, f-moll, H-dur, e-moll), Фейнберга (Сюита № 2), Крейна (Танцевальная сюита), Бирюкова (Прелюдии).

Исполняли студенты и аспиранты кафедры: К. Аджемов, Ф. Бауэр, А. Бицкий, И. Белькова, Т. Герасимович, М. Гершман, Б. Гольдфеде, Е. Калининская, Я. Киппен, Т. Кравченко, К. Малхасян, А. Мытник, С. Окунь, Ш. Рохлина, В. Подольская, Э. Селимханов, Е. Тимакин, Б. Фридман, Н. Шварц, М. Штерн, В. Эпштейн, Э. Хаскина. В подготовке концертов принимали участие ассистенты Я. Мильштейн и Я. Флиер.

¹⁷ Игумнов К. Альфред Корто. — «Советское искусство», 1936, 29 марта.

¹⁸ Сарьян М. Встречи с К. Н. Игумновым. Рукопись (21).

¹⁹ Концерт с К. Н. Дорлиак состоялся 18 февраля 1933 года, с И. С. Козловским — 14 февраля 1938 года. О работе Игумнова с Козловским над циклом «Любовь поэта» Шумана см.: «Советская музыка», 1973, № 5, с. 78.

²⁰ «Советская музыка», 1940, № 5/6, с. 112.

²¹ Там же.

²² Госберг А. Чайковский в исполнении К. Н. Игумнова. — «Советская музыка», 1937, № 12, с. 118.

²³ Дельсон В. Чайковский в исполнении Игумнова. — «Советское искусство», 1937, 17 октября.

²⁴ Нейгауз Г. Великое и простое. К столетию со дня рождения Чайковского. — «Советское искусство», 1940, 9 мая.

К главе девятой

¹ А. Б. Гольденвейзер. Статьи. Материалы. Воспоминания. М., 1969, с. 313. Письмо послано Игумновым в начале февраля 1940 года.

² Там же, с. 306—307. Письмо датировано 2 февраля 1940 года.

³ Там же, с. 313.

⁴ См.: «Советское искусство», 1940, 29 февраля; «Известия», 1940, 1 марта; «Советская музыка», 1940, № 3.

⁵ Черновик письма к Рахманинову сохранился в архиве Игумнова. Дата написания отсутствует. Было ли отправлено письмо, а если было, то дошло ли оно до Рахманинова, установить не удалось.

⁶ См.: Оборин Л. Замечательный русский пианист. — «Советское искусство», 1943, 8 мая.

⁷ Из статьи Игумнова к 25-летию Ереванской консерватории (была опубликована в переводе на армянский язык в журнале «Советакан арвест», 1973, № 10, под названием «Слово на полпути»).

⁸ Из других игумновских концертов сезона 1943/44 года следует отметить концерты 19 февраля из произведений Бетховена (с участием Н. Дорлиак, Д. Цыганова и С. Ширинского), 21 марта из произведений Листа, Рахманинова, Мендельсона, 22 мая из произведений Шумана (с участием Н. Рождественской), а также выступления с В. Борисовским и Д. Цыгановым.

К главе десятой

¹ См.: Я. М. Антон Рубинштейн и Чайковский в исполнении Игумнова. — «Советская музыка», 1946, № 2/3, с. 124—125.

² Беседы К. Н. Игумнова с психологами в основном падают на весенние и летние месяцы 1944 года; отдельные существенные беседы имели место в декабре 1944 года, марте 1945 года и феврале 1946 года. Большинство бесед стенографировалось или записывалось сотрудниками Института психологии.

³ Второй доклад на этом собрании был сделан автором этой книги и положен в основу опубликованного позднее очерка «Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова» (см. кн.: Мастера советской пианистической школы. М., 1954; изд. 2-е. — 1961).

⁴ См.: «Советская музыка», 1948, № 4, с. 68—74.

⁵ «Когда я, — писал Гольденвейзер, — поступил осенью 1889 года в Московскую консерваторию в класс Зилоти на шестой курс, я застал там долговязого гимназиста, носившего долгополый гимназический мундир, — Константин Николаевича Игумнова. Игумнов был тогда на седьмом курсе — курсом старше меня. С тех пор наши пути постоянно шли рядом. Вместе мы перешли после ухода из консерватории Зилоти в класс Пабста, вместе учились у Танеева и Аренского в классе композиции и свыше сорока лет профессорствовали в Московской консерватории. Со смертью Константина Николаевича я чувствую себя осиротевшим...»

«Тяжким ударом, — писал Гедике, — не только для всех нас, работников Московской консерватории, но и для всей советской общественности нашей страны, явилась смерть этого большого артиста, изумительного педагога и на редкость замечательного пианиста... Мы потеряли в лице Константина Николаевича обаятельного и глубоко культурного товарища, отзывчивого, деликатного и тонкого человека, память о котором будет всегда жить в сердцах всех, кто соприкасался с ним...»

«Для нас — четырех, — писали Цыганов, В. Ширинский, Борисовский и С. Ширинский, — Константин Николаевич был бесценным наставником и другом в течение всей нашей творческой жизни, имевшим влияние на формирование нас как музыкантов. Еще будучи студентами консерватории, каждый из нас под его руководством изучал в камерном классе ряд произведений. Первый открытый концерт квартета 30 ноября 1923 года на всю жизнь останется связанным со светлой памятью дорогого Константина Николаевича, исполнившего с нами Квинтет Шуберта («Форели»). И в дальнейшем наши творческие встречи в работе над камерной музыкой Чайковского, Танеева, Рахманинова, Шумана, Шуберта, Брамса останутся на всю жизнь незабываемыми и необычайно для нас ценными, так как в этой творческой работе Константин Николаевич раскрывал нам ту гармоничность, которая у этих великих композиторов соединяет в себе глубокое содержание с безупречностью формы...»

¹ См.: «Советская музыка», 1948, № 4, с. 70—71.

² В том же докладе он признавался в переполненном Малом зале консерватории: «Если бы сейчас провести здесь урок с учениками так, как я проводил его в 1899 году, то это выглядело бы довольно дико, и вы бы, конечно, воскликнули: „Бог знает, что он говорит и делает!“» (10).

³ См.: Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, с. 194.

⁴ Там же.

К главе двенадцатой

¹ Иногда, впрочем, Игумнов произносил эту фразу с определенной интонацией. И тогда она означала у него сдержанную похвалу. Надо было хорошо знать Игумнова, чтобы понять ее истинный смысл.

² Игумнов К. Н. Творчество, а не ремесло. — «Советское искусство», 1933, 26 ноября.

³ Игумнов К. Н. О Шопене [к 125-летию со дня рождения]. — «Советское искусство», 1935, 11 сентября. Статья А. Жиды, с которой полемизирует Игумнов, была опубликована в газете «Советское искусство» (1933, 8 марта) под названием «Как я понимаю Шопена».

⁴ Игумнов К. Н. О Шопене [к 125-летию со дня рождения]. — «Советское искусство», 1935, 11 сентября.

⁵ См. также: Мильштейн Я. К. Н. Игумнов о мастерстве исполнителя. — «Советская музыка», 1959, № 1.

К главе тринадцатой

¹ Эти мысли, вкратце сформулированные Игумновым в известном конспекте доклада «Моя исполнительские и педагогические принципы», не раз развивались им в той или иной форме в различных беседах.

² См.: «Советская музыка», 1948, № 4, с. 68.

³ «Рубинштейн, — пояснял Игумнов, — обычно не прибегал к метрономическому обозначению темпа, указывая лишь основную метрическую долю, определяющую относительную скорость движения» (см. подстрочные примечания к изданию: Рубинштейн А. Избранные сочинения для фортепиано, т. 1. М., 1945, с. 3). И он был глубоко прав.

⁴ См. Глинка М. Заметки об инструментовке. — В кн.: М. И. Глинка. Литературное наследие, т. 2. Л.—М., 1952, с. 349.

⁵ Игумнов К. Яков Флиер. — «Советская музыка», 1937, № 10/11, с. 104.

⁶ «Для меня это слишком пестро» — так резюмировал как-то Игумнов свое отношение к «нецельному» исполнению «Крейслерианы» и Фантазии С-dur Шумана. Он не признавал тщательной разработки фразировки, агогики, динамики без соблюдения единства исполнения. Все у него — так или иначе — было направлено к этой цели. Показательно, например, его указание к исполнению тарантеллы «Венеция и Неаполь» Листа: «Канцону в Тарантелле следует воспринимать как продолжение Тарантеллы. Необходимо, чтобы триоли шестнадцатыми в левой руке исполнялись как отголосок триолей восьмыми первого эпизода Тарантеллы (следует слегка акцентировать

каждую первую ноту триоли)... Сделать это нелегко, но цель в данном случае оправдывает затраченные усилия... Один Бузони это чувствовал и делал это поразительно умело; его исполнение Тарантеллы — пример цельности и органичности в нашем искусстве».

⁷ См. Венок Константину Николаевичу Игумнову. — «Советская музыка», 1973, № 5, с. 67.

⁸ Толстой о литературе и искусстве. Записи В. Г. Черткова и П. А. Сергеевского. — В кн.: Литературное наследство, 37/38, Л. Н. Толстой. II, с. 543.

⁹ См. там же, с. 542—543.

К главе четырнадцатой

¹ Говоря о своем представлении Романса, Игумнов в последний период жизни еще добавлял: «Это чувство рассказа о старых годах стало у меня появляться постепенно, по мере удаления от старых лет. Играть Романс всерьез я стал не так давно. Раньше играл его для себя, наигрывал...» (8).

² «С „Подснежником“, — пояснял Игумнов, — связаны воспоминания детства — как в Лебедяни ранней весной ходили рвать подснежники в монастырь; их нигде больше не было, а в монастыре — очень много» (8).

³ Первые строки стихотворения Блока «Медлительной чредой нисходит день осенний». — Собрание сочинений, т. I. Стихотворения. М. — Л., 1960, с. 34. Поясняя как-то «Осеннюю песню», Игумнов еще говорил: «Октябрь — это месяц, когда умер Чайковский и когда умер мой отец... В связи с этой вещью я всегда вспоминаю отца... Это была его любимая вещь».

⁴ Эти слова он, кстати, не раз употреблял и в своей переписке. См., например, его письмо к Б. В. Шапошникову от 3 июля 1910 года (с. 188 настоящего издания).

К главе пятнадцатой

¹ Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре, с. 134.

² См.: Рахманинов С. В. Письма, с. 503.

³ Сафонов В. И. Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано, с. 24 (см. также в кн.: Равичер Я. И. Василий Ильич Сафонов. М., 1959, с. 195).

⁴ «Равноценность» пальцев вовсе не означала у Игумнова звукового односторонности; он умел, как мало кто, превращать однообразие в разнообразие (см. главу 16).

К главе шестнадцатой

¹ См.: Игумнов К. Н. Мои исполнительские и педагогические принципы. — «Советская музыка», 1948, № 4, с. 71.

² Говоря о звуковой перспективе и о соблюдении ее в игре, Игумнов при работе в классе с учениками обращал их внимание прежде всего на фон. «Фон, — пояснял он, показывая „Погребальное шествие“ Листа, — не должен выпирать; он не должен быть ни слишком светлым, ни слишком темным». Примечательно, что понятия «светлый», «темный» заимствованы Игумновым опять-таки из области живописи. Характерно также, что Игумнов связывал звуковую перспективу с инструментальной эпизода. «Нельзя, — указывал он, —

поручать тромбонам то, что должны играть струнные. Звуковая перспектива диктует инструментовку эпизода» (речь шла о второй теме «Погребального шествия». — Я. М.).

³ Приведем еще ряд советов Игумнова, касающихся педализации:

«Каждую паузу надо хорошо ощутить, и там, где необходимо, снимать педаль».

«Когда вы поднимаете ногу, то как бы набираете воздух; опускание ноги есть „выдох“ этого воздуха».

«Педаль надо подчас менять и на одной гармонии — с целью облегчения звучности».

«Педаль здесь (в четвертой вариации из Вариаций на тему Глинки Лядова. — Я. М.) следует брать на вторую, четвертую и т. д. шестнадцатые, причем нога поднимается и опускается плавно: не должно быть в „педальном дыхании“ ничего прерывистого... Только при такой педализации мелодия будет звучать и тянуться на фоне проходящих шестнадцатых — задача, аналогичная задаче в Шестом этюде Шопена».

«Если при исполнении прелюдии (Прелюдия с-молл Рахманинова. — Я. М.) неизбежно возникающая педальная грязь сочетается с доминирующей мелодической нотой, то она вполне допустима и оправдана с художественной стороны. Иное дело, когда в этой грязи тонут мелодические элементы».

«Педаль должна помогать нам выделить какую-нибудь важную по музыкальному смыслу ноту или фразу» (12).

⁴ Эти «внешние» средства, по мнению Игумнова, помогают пианисту избежать «угловатости, жесткости и зажатости» в процессе педализации. «Педаль, — говорил он, резюмируя свои взгляды, — следует брать плавно. Плохо дышать запыхавшись, еще хуже — брать педаль судорожно, с одышкой» (7).

К главе семнадцатой

¹ См.: Игумнов К. Н. Мои исполнительские и педагогические принципы. — «Советская музыка», 1948, № 4, с. 70.

² «Во время моей молодости, — добавлял Игумнов, — у учеников часто была зажата кисть. Теперь это встречается реже. Но у многих учеников все еще зажат локоть. И это плохо» (7). Борясь с этим недостатком, Игумнов, как правило, заставлял своих учеников при исполнении арпеджио и пассажей большого протяжения плавно отводить локоть от корпуса.

³ «Впрочем, — добавляет Игумнов, — тут есть разные взгляды. — Антон Рубинштейн, например, сидел страшно далеко от рояля, и ноги у него были вытянуты. Лист же — прямо и высоко. Не исключено, что подобная посадка у Листа была связана с тем, что у него... не было такой густоты звука, как у Антона» (8).

К главе восемнадцатой

¹ См. письмо К. Н. Игумнова к Б. В. Шапошникову от 19/6 января 1912 года (18).

² Игумнов К. Н. О фортепианных сочинениях Чайковского. — «Советская музыка», 1940, № 5/6, с. 113.

«Время — строгий и единственный судья для художника. К Чайковскому этот судья оказался милостивым. 40—45 лет назад никто из моих сверстни-

ков не решился бы назвать его гением; всем нам казалось, что он рангом ниже великих композиторов-романтиков. Думаю, что теперь этот взгляд в корне изменился...» (там же).

³ См. письмо К. Н. Игумнова к Я. И. Мильштейну от 30—31 июля 1943 года (18).

⁴ См.: Венок Константину Николаевичу Игумнову. — «Советская музыка», 1973, № 5, с. 65.

К главе девятнадцатой

¹ Оборин Л. Юбилей К. Н. Игумнова. — «Советское искусство», 1940, 29 февраля.

«Занимался он со мной [тогда] — заметьте, одной лишь бетховенской сонатой, — комментировал впоследствии Оборин, — никак не меньше двух часов. Со стороны, наверное, могло показаться, что идет кропотливая, скрупулезно-тщательная работа над „мелочами“, „подробностями“ — и только. На самом же деле, как я понял много позднее, в занятиях Игумнова (как в тот день, о котором я рассказываю, так, разумеется, и в другие, ему подобные дни) имелся глубинный подтекст. Шлифуя и оттачивая мельчайшие детали в моей игре, он словно бы вплотную подводил меня к сокровеннейшим тайникам пианистического мастерства, о существовании которых можно было дотоле разве что догадываться. Бывало, после таких уроков мы, его ученики, покидали класс совершенно потрясенные» («Советская музыка», 1973, № 5, с. 67).

² См. записные книжки К. Н. Игумнова за 1900, 1901, 1903 и 1904 годы (3).

³ Оборин вспоминал, что когда он только поступил в класс Игумнова, Н. Орлов, один из лучших игумновских учеников, сказал ему в виде напутствия: «Заметь себе, бывают педагоги, которые показывают всю музыку более или менее ровно, так сказать, с одинаковым успехом... У Игумнова по-другому. Он показывает не любую музыку, а лишь ту, что ему по вкусу, но зато делает это бесподобно. Вот ее-то и рекомендую пройти с ним в первую очередь» («Советская музыка», 1973, № 5, с. 66).

Так оно было и на самом деле. В указанных Орловым случаях (а их было немало — по крайней мере, более десяти авторов и не менее нескольких десятков крупных произведений) показы бывали незабываемые, одухотворенные от первой до последней ноты, свидетельствовавшие о проникновении в «святое святых», в самую глубь музыки.

К главе двадцатой

¹ См. письмо К. Н. Игумнова к Я. И. Мильштейну от [12] августа 1943 года (18). Слова принадлежат армянскому поэту-ашугу Дживани (см. Антологию армянской поэзии с древнейших времен до наших дней. М., 1940, с. 350).

² См. письмо К. Н. Игумнова к Б. В. Шапошникову от 15 июня 1911 года (18).

³ Стихотворение «Перевал». См. кн.: Туманян О. Стихотворения и поэмы. [Библиотека поэта. Большая серия]. Л., 1969, с. 106.

⁴ См.: Сваны А. Дж. и Е. Воспоминания о С. В. Рахманинове. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 2. Изд. 3-е, с. 233.

ПРИЛОЖЕНИЯ

КОНЦЕРТНЫЙ РЕПЕРТУАР К. Н. ИГУМНОВА

Концертный репертуар К. Н. Игумнова составлен на основе сохранившихся печатных программ и личных его сообщений. В список входят произведения, сыгранные Игумновым с 1893 по 1947 год в сольных, симфонических и камерных концертах. Те произведения, которые впервые исполнялись в Москве или других городах, отмечены звездочкой и снабжены примечаниями с указанием даты и места первого исполнения. Аналогичные примечания даются и к произведениям, исполненным Игумновым на торжественном акте при окончании Московской консерватории, на Международном конкурсе имени А. Г. Рубинштейна в Берлине, в первом и последнем самостоятельных сольных концертах в Москве. Приводятся также имена исполнителей (дирижеров, инструменталистов, вокалистов), с которыми Игумнов выступал в симфонических и камерных концертах.

Сочинения для фортепиано

Рамо. Гавот с вариациями a moll¹.

Скарлатти. Сонаты F-dur, g-moll, d-moll (пастораль), G-dur, F-dur, d-moll, h-moll

Чайка (Ciaia). Соната № 2²

Глюк — Сен-Санс. Альцеста

Бах И.-С. Прелюдии и фуги f-moll³, h-moll (1); Итальянский концерт; Английская сюита g-moll

Бах И.-С. — д'Альбер. Пассакалия c-moll

Бах И.-С. — Лист. Органная прелюдия и fuga a-moll

Бах И.-С. — Тауэиг. Органная токката и fuga d moll

Бах И.-С. — Игумнов. Органная прелюдия и fuga g-moll

Гендель. Чакона G-dur; Сюита E-dur

Гайдн. Сонаты c-moll, Es-dur, D-dur, e-moll; Вариации f-moll

Моцарт. Сонаты F-dur (K. 280), a-moll (K. 310), A-dur (K. 331), F-dur (K. 332), c-moll (K. 457), D-dur (K. 576); фантазии c-moll (K. 396), d-moll (K. 397), c-moll (K. 475); Adagio h-moll (K. 540); Менуэт D-dur (K. 355); Жига G-dur (K. 574)

Бетховен. Сонаты f-moll op. 2 № 1, A-dur op. 2 № 2, C-dur op. 2 № 3, Es-dur op. 7, c-moll op. 10 № 1, F-dur op. 10 № 2, D-dur op. 10 № 3⁴, c-moll op. 13, E-dur op. 14 № 1, G-dur op. 14 № 2, B-dur op. 22, As-dur op. 26, Es-dur op. 27 № 1, cis-moll op. 27 № 2, D-dur op. 28, d-moll op. 31 № 2, Es-dur op. 31 № 3, g-moll op. 49 № 1, G-dur op. 49 № 2, C-dur op. 53, F-dur op. 54, f-moll op. 57, Fis-dur op. 78, G-dur op. 79, Es-dur op. 81, e-moll op. 90, A-dur op. 101, E-dur op. 109, As-dur op. 110, c-moll op. 111⁵; Рондо G-dur op. 51 № 2; Andante favori F-dur; 6 бараталей op. 126; 15 вариаций с фугой Es-dur op. 35.

Вебер. Сонаты C-dur op. 24, As-dur op. 39.

Шуберт. Сонаты a-moll op. 42, A-dur op. 120, a-moll op. 143; 6 музыкальных моментов op. 94 (C-dur, As-dur, f-moll, cis-moll⁶, f-moll, As-dur);

¹ Исп.: 14 ноября 1895, Москва, в первом самостоятельном концерте.

² Исп.: 10 октября 1913, Москва, первое исполнение в России.

³ Исп.: август 1895, Берлин, на конкурсе имени А. Г. Рубинштейна; 14 ноября 1895, Москва, в первом самостоятельном концерте.

⁴ Исп.: 3 декабря 1947, Москва, в последнем концерте.

⁵ Исп.: август 1895, Берлин, на конкурсе имени А. Г. Рубинштейна.

⁶ Исп.: 3 декабря 1947, Москва, в последнем концерте.

Экспромты op. 90 (c-moll, Es-dur, Ges-dur, As-dur), op. 142 (f-moll, As-dur, B-dur, f-moll); Allegretto c-moll

Шуберт — Лист. Баркарола; Ты — мой покой; Маргарита за прялкой; Скиталец; Приют; Серенада; Утренняя серенада; Покойной ночи; Послание любви; В селе; Под липой; Мельник и ручей; Куда?; Голубиная почта; Весеннее упование; Двойник; Литания и др.; Вальс-каприз № 7

Шуберт — Тауэиг. Andantino с вариациями h-moll

Мендельсон. Песни без слов (№ 1 E-dur, № 2 a-moll, № 8 b-moll, № 9 E-dur, № 12 fis-moll, № 13 Es-dur¹, № 14 c-moll, № 17 a-moll, № 19 As-dur, № 22 F-dur, № 25 G-dur, № 30 A-dur, № 31 Es-dur, № 32 fis-moll, № 34 C-dur, № 47 A-dur); Каприччио fis-moll op. 5; Скерцо e-moll op. 16 № 2; Серьезные вариации d-moll op. 54

Мендельсон — Лист. Новая любовь; На крыльях песни

Шуман. Крейсериана op. 16²; Бабочки op. 2; Детские сцены op. 15; Симфонические этюды op. 13; Фантазия C-dur op. 17; Новеллеты op. 21 (fis-moll, D-dur); Токката C-dur op. 7; 3 фантастические пьесы op. 111 (c-moll, As-dur, c-moll)³; Сонаты fis-moll op. 11, g-moll op. 22; Ночные пьесы op. 23; Пестрые листки op. 99; Арабеска C-dur op. 18; Лесные сцены op. 82; 3 романса op. 28 (b-moll, Fis-dur, H-dur); Интермеццо op. 4 (A-dur, e-moll, a-moll, C-dur, d-moll, h-moll); Листки из альбома op. 124.

Шуман — Лист. Посвящение; Весенняя ночь

Шопен. Этюды op. 10 (№ 3 E-dur, № 4 cis-moll, № 5 Ges-dur, № 6 es-moll, № 7 C-dur, № 8 F-dur, № 9 f-moll, № 10 As-dur, № 11 Es-dur, № 12 c-moll), op. 25 (№ 1 As-dur, № 2 f-moll, № 3 F-dur, № 4 a-moll, № 5 e-moll, № 7 cis-moll, № 9 Ges-dur); 3 новых этюда (№ 1 f-moll, № 2 Des-dur, № 3 As-dur); Баллады g-moll op. 23, F-dur op. 38, As-dur op. 47, f-moll op. 52⁴; Экспромты As-dur op. 29, Fis-dur op. 36, Ges-dur op. 51; Фантазия-экспромт cis-moll; Скерцо h-moll op. 28, b-moll op. 31, cis-moll op. 39, E-dur op. 54; Фантазия f-moll op. 49; 24 прелюдии op. 28; Прелюдия cis-moll op. 45; Листок из альбома E-dur⁵; Вальсы Es-dur op. 18, As-dur op. 34 № 1, Des-dur op. 64 № 1, cis-moll op. 64 № 2, As-dur op. 64 № 3, As-dur op. 69 № 1, h-moll op. 69 № 2, e-moll (посм.); Колыбельная Des-dur op. 57; Баркарола Fis-dur op. 60; Полонезы cis-moll op. 26 № 1, es-moll op. 26 № 2, c-moll op. 40 № 2, fis-moll op. 44, As-dur op. 53; Полонез-фантазия As-dur op. 61; Мазурки fis-moll op. 6 № 1, B-dur op. 7 № 1, f-moll op. 7 № 3, a-moll op. 17 № 4, C-dur op. 24 № 2, b-moll op. 24 № 4, cis-moll op. 30 № 4, D-dur op. 33 № 2, h-moll op. 33 № 4, e-moll op. 41 № 2, H-dur op. 41 № 3, As-dur op. 41 № 4, G-dur op. 50 № 1, As-dur op. 50 № 2, cis-moll op. 50 № 3⁶, H-dur op. 56 № 1, C-dur op. 56 № 2, c-moll op. 56 № 3, fis-moll op. 59 № 3, a-moll op. 67 № 4, f-moll op. 68 № 4, a-moll op. 51 № 1 и др.; Ноктюрны b-moll op. 9 № 1, Es-dur op. 9 № 2, H-dur op. 9 № 3, F-dur op. 15 № 1⁷, Fis-dur op. 15 № 2, g-moll op. 15 № 3, cis-moll op. 27 № 1, Des-dur op. 27 № 2, H-dur op. 32 № 1, g-moll op. 37 № 1, G-dur op. 37 № 2, c-moll op. 48 № 1, fis-moll op. 48 № 2,

¹ Исп.: 24 мая 1894, Москва, на торжественном акте при окончании Московской консерватории.

² Исп.: август 1895, Берлин, на конкурсе имени А. Г. Рубинштейна.

³ Исп.: 14 ноября 1895, Москва, в первом самостоятельном концерте.

⁴ Исп.: август 1895, Берлин, на конкурсе имени А. Г. Рубинштейна; 14 ноября 1895, Москва, в первом самостоятельном концерте.

⁵ Исп.: 21 марта 1911, Москва, первое исполнение.

⁶ Исп.: 14 ноября 1895, Москва, в первом самостоятельном концерте.

⁷ Исп.: август 1895, Берлин, на конкурсе имени А. Г. Рубинштейна; 14 ноября 1895, Москва, в первом самостоятельном концерте.

f-moll op. 55 № 1, H-dur op. 62 № 1, E-dur op. 62 № 2, e-moll (посм.); Сонаты b-moll op. 35, h-moll op. 58¹.

Лист. Этюды трансцендентного исполнения — № 3 Пейзаж, № 4 Мазепа², № 10 f-moll, № 11 Вечерние гармонии; 3 концертных этюда — № 1 As-dur (Il lamento)³, № 2 f-moll (La leggerezza), № 3 Des-dur (Il sospiro); 2 концертных этюда — № 1 Шум леса, № 2 Хоровод гиомов; Годы странствий: I — Капелла Вильгельма Телля, На Валленштадтском озере, Пастораль, У родника, Гроза, Долина Обермана, Эклога, Тоска по родине, Женевские колокола; II — Обручение, II Pensieroso, Канцонетта Сальватора Розы, Сонет Петрарки № 47 Des-dur, Сонет Петрарки № 104 E-dur, Сонет Петрарки № 123 As-dur, Венеция и Неаполь (Гондольера, Канцона, Тарантелла); III — Кипарисы виллы д'Эсте, Sursum Corda; Видения № 1 Fis-dur; Утешения (№ 1 E-dur, № 2 E-dur, № 3 Des-dur, № 4 Des-dur, № 5 E-dur, № 6 E-dur); Поэтические и религиозные гармонии (Благословение бога в одиночестве, Погребальное шествие; Andante lacrimoso; Гимн любви); Легенды № 1, № 2 E-dur; Рождественская елка (Вечерний звон, Колыбельная); Соната h-moll; Баллада № 2 h-moll; Вариации на тему Баха; Мефистовальсы № 1, № 3; Мефисто-полька; Ночное шествие (по Ленау); Забытые вальсы № 1—3; Вальс-экспромт As-dur; Меланхолический вальс E-dur; Экспромт Fis-dur; Полонезы c-moll, E-dur; Колыбельная Des-dur; Ave Maria; Элегия № 1; Траурная гондола; Траурный марш; En rêve (ноктюрн); Грезы любви (№ 1 As-dur, № 2 E-dur, № 3 As-dur); Венгерские рапсодии (№ 5 e-moll — E-dur, № 11 a-moll — Fis-dur, № 12 cis-moll — Des-dur); Испанская рапсодия; Баллада о фульском короле; Лорелея; Миньона

Тауэриг. Этюд Fis-dur op. 1

Гуно — Лист. Вальс из оперы «Фауст»

Брамс. Сонаты fis-moll op. 2, f-moll op. 5; Вариации на тему Роберта Шумана op. 9; Вариации и fuga на тему Генделя op. 24; Баллады d-moll op. 10 № 1, g-moll op. 118 № 3; Рапсодии h-moll op. 79 № 1, g-moll op. 79 № 2; Каприччио d-moll op. 116 № 7; Интермеццо E-dur op. 116 № 4, Es-dur op. 117 № 1, b-moll op. 117 № 2, cis-moll op. 117 № 3, A-dur op. 118 № 2, es-moll op. 118 № 6, h-moll op. 119 № 1, e-moll op. 119 № 2; Вальсы gis-moll op. 39 № 3, As-dur op. 39 № 15 и др.

Григ. Мелкие пьесы из op. 12, 38, 43, 47

Штраус Р. 2 картины настроения op. 9 (№ 1 Auf stillem Waldespfad, № 2 An einsamer Quelle)

Штраус И — Тауэриг. Вальс Es-dur

Штраус И. — Шютт. Вальс «Летучая мышь»

Грибоедов. 2 вальса

Глинка. Ноктюрн f-moll; Мазурки c-moll, F-dur

Глинка — Балакирев. Жаворонок

Рубинштейн А. Баркаролы — Вторая a-moll op. 45 bis, Третья g-moll op. 50, Четвертая G-dur (без op.), Пятая a-moll op. 93 № 7, Шестая c-moll op. 104 № 4; Вальс As-dur op. 14 № 4; Экспромт F-dur op. 16 № 1⁴; Ноктюрн Ges-dur op. 28 № 1; Меланхолия g-moll op. 51 № 1; Прелюдия d-moll op. 75 № 9; Акrostих op. 114 (№ 1 f-moll, № 2 Des-dur); Полонез es-moll op. 118 № 6; Полька G-dur op. 82 № 7 (Богемия)

Рубинштейн А. — Лист. Азра

¹ Исп.: 3 декабря 1947, Москва, в последнем концерте.

² Исп.: август 1895, Берлин, на конкурсе имени А. Г. Рубинштейна; 14 ноября 1895, Москва, в первом самостоятельном концерте.

³ Исп.: 24 мая 1894, Москва, на торжественном акте при окончании Московской консерватории.

⁴ Исп.: 3 декабря 1947, Москва, в последнем концерте.

Рубинштейн А. — Пабст — Зилоти. Лезгинка из оперы «Демон»
Бородин. Маленькая сюита

Лядов. Прелюдии Des-dur op. 10 № 1, h-moll op. 11 № 1¹, c-moll op. 39 № 2, G-dur op. 36 № 3; Мазурка As-dur op. 9 № 2; Этюды F-dur op. 37, cis-moll op. 40 № 1; Баркарола Fis-dur op. 44; Про старину op. 21; Вариации на тему Глинки op. 35².

Глазунов. Прелюдия D-dur op. 25 № 1; Этюды C-dur op. 31 № 1, E-dur op. 31 № 3 (Ночь)

Ляпунов. 12 этюдов высшей трудности — № 4 gis-moll (Теке)³, № 9 D-dur (Эоловы арфы), № 10 h-moll (Лезгинка); Сумеречная песня b-moll op. 22⁴; Задумчивый вальс Des-dur op. 20

Чайковский. Большая соната G-dur op. 37⁵; Времена года op. 37 bis (№ 1 У камелька⁶, № 2 Масленица, № 3 Песня жаворонка, № 4 Подснежник, № 5 Белые ночи, № 6 Баркарола, № 7 Песня косаря, № 8 Жатва, № 9 Охота, № 10 Осенняя песня, № 11 На тройке, № 12 Вальс); Русское скерцо B-dur op. 1 № 1; Песня без слов F-dur op. 2 № 3; Романс f-moll op. 5; Ноктюрн F-dur op. 10 № 1; Юмореска G-dur op. 10 № 2; Вечерние грезы g-moll op. 19 № 1⁵; Листок из альбома op. 19 № 3; Ноктюрн cis-moll op. 19 № 4; Тема с вариациями op. 19 № 6; 6 пьес на одну тему (№ 1 Прелюдия gis-moll, № 3 Экспромт cis-moll, № 4 Похоронный марш as-moll, № 6 Скерцо As-dur); Вальс fis-moll op. 40 № 9; Полька h-moll op. 51 № 2; Романс F-dur op. 51 № 5; Сентиментальный вальс f-moll op. 51 № 6; Колыбельная песня As-dur op. 72 № 2; Нежные упреки cis-moll op. 72 № 3; Размышление D-dur op. 72 № 5; Страстное признание (Aveu passionné) e-moll⁶; Экспромт es-moll op. 1 № 2; Скерцо F-dur op. 2 № 2; Вальс As-dur op. 40 № 8; Диалог op. 72 № 8; Экспромт (Momento lirico) As-dur и др.

Чайковский — Зилоти. Ноктюрн из музыки к «Снегурочке»

Чайковский — Пабст. Колыбельная песня as-moll⁷

Пабст. Гавот a-moll; Мазурка G-dur; Концертная парафраза на мотивы из оперы «Евгений Онегин» Чайковского

Аренский. Basso ostinato D-dur op. 5 № 5; Скерцо A-dur op. 8; Essai sur les rythmes oubliés [Опыты с забытыми ритмами] op. 28 (№ 2 Пеоны a-moll⁸, № 6 Сапфическая строфа D-dur); Bigarrure F-dur op. 20 № 1; Экспромт H-dur op. 25; Прелюдия e-moll op. 53 № 1; Скерцо E-dur op. 53 № 2

Танеев. Прелюдия F-dur

Скрябин. Этюды op. 2 (№ 1 cis-moll), op. 8 (№ 2 fis-moll, № 4 H-dur, № 5 E-dur, № 7 As-dur, № 10 Des-dur, № 11 b-moll, № 12 dis-moll), op. 42 (№ 1 Des-dur, № 2 fis-moll, № 3 Fis-dur, № 4 Fis-dur, № 5 cis-moll, № 6 Des-dur); Прелюдии из op. 11, 13, 15, 16, 17, 27, 31, 35, 37; Полонез b-moll op. 21; Allegro appassionato es-moll op. 4; Соната-фантазия № 2 gis-moll op. 19⁹; Соната № 4 Fis-dur op. 30; Экспромты Fis-dur op. 12 № 1, H-dur op. 14 № 1; Поэма Fis-dur op. 32 № 1; Мазурки op. 25 (№ 1 f-moll, № 3 e-moll, № 4 E-dur, № 7 fis-moll)

¹ Исп.: 3 декабря 1947, Москва, в последнем концерте.

² Исп.: 17 февраля 1896, Петербург, первое исполнение; 8 декабря 1897, Москва, первое исполнение; 3 декабря 1947, Москва, в последнем концерте.

³ Исп.: 10 декабря 1906, Москва, первое исполнение.

⁴ Исп.: 24 мая 1894, Москва, на торжественном акте при окончании Московской консерватории; 14 ноября 1895, Москва, в первом самостоятельном концерте; 3 декабря 1947, Москва, в последнем концерте.

⁵ Исп.: 3 декабря 1947, Москва, в последнем концерте.

⁶ Исп.: 3 декабря 1947, Москва, в последнем концерте (первое исполнение).

⁷ Исп.: 3 декабря 1947, Москва, в последнем концерте.

⁸ Исп.: 24 мая 1894, Москва, на торжественном акте при окончании Московской консерватории.

⁹ Исп.: 7 марта 1902, Москва, первое исполнение в Москве.

Рахманинов. Прелюдии op. 3 № 2 cis-moll, op. 23 (№ 1 fis-moll, № 2 B-dur, № 3 d-moll, № 4 D-dur, № 6 Es-dur, № 7 c-moll, № 9 es-moll, № 10 Ges-dur), op. 32 (№ 3 E-dur, № 5 G-dur, № 7 F-dur, № 8 a-moll, № 11 H-dur, № 12 gis-moll); Мелодия E-dur op. 3 № 3; Музыкальные моменты op. 16 (№ 3 h-moll, № 4 e-moll); Соната d-moll op. 28¹; Вариации на тему Шопена c-moll op. 22²; Баркарола g-moll op. 10 № 3; Этюды-картины op. 33 (№ 2 C-dur, № 3 es-moll, № 4 Es-dur), op. 39 (№ 1 c-moll) и др.

Метнер. Картины настроения op. 1 (№ 3 es-moll, № 7 fis-moll); Соната-сказка e-moll op. 25 № 1; Соната-воспоминание a-moll op. 38; Сказки op. 26 (№ 1 Es-dur, № 2 Es-dur, № 3 f-moll); Новеллы op. 17 (№ 1 G-dur, № 2 c-moll)

Станчинский. 12 эскизов op. 1 (№ 1, № 4, № 6)

Зернов. Прелюдии (g-moll, A-dur, c-moll, G-dur, H-dur, dis-moll, H-dur)³

Артынов. Элегия f-moll

Кастальский. По Грузии. 8 пьес для фортепиано на грузинские народные мелодии (№ 7 Колыбельная A-dur)

Сабанеев. Прелюдии

Игумнов. Баркарола

Мясковский. Соната № 2 fis-moll op. 13; Причуды op. 25⁴; Воспоминания op. 29; Пожелтевшие страницы op. 31

Прокофьев. Мимолетности op. 22; Соната № 4 c-moll op. 29⁵; Сказки старой бабушки op. 31; 4 пьесы op. 32

Александров Ан. Поэма f-moll op. 1; Соната № 3 fis-moll op. 18

Шапорин. Andante Fis-dur из Сонаты № 2⁶

Половинкин. Постлюдии (6 пьес)⁷

Сочинения для двух фортепиано

Аренский. Сюиты № 1 op. 15 (исп. с А. Гольденвейзером, Л. Максимовым), № 2 op. 23 — Coquette, Polichinelle, La Danseuse (исп. с Л. Максимовым)

Шуман. Andante и Вариации B-dur op. 46 (исп. с В. Ружицким, Н. Орловым, Г. Нейгаузом)

Рахманинов. Сюита № 2 op. 17 (исп. с А. Гольденвейзером, Н. Орловым)

Сочинения для фортепиано с оркестром

Бах И.-С. Концерт для трех клавиров. Исп. с М. Мейчиком, С. Фейнбергом (Н. Малько)⁸, Концерт f-moll (К. Сараджев, М. Ипполитов-Иванов)

Моцарт. Концерт A-dur, K. 488 (Р. Каянус)

Бетховен. Концерт № 4 G-dur (Э. Купер)

¹ Исп.: 17 октября 1908, Москва, первое исполнение.

² Исп.: 3 апреля 1908, Москва, первое исполнение.

³ Исп.: 2 февраля 1916, Москва, первое исполнение.

⁴ Исп.: 16 февраля 1926, Москва, первое исполнение.

⁵ Исп.: 16 февраля 1926, Москва, первое исполнение в СССР.

⁶ Исп.: 1 декабря 1939, Москва, первое исполнение в Москве.

⁷ Исп.: 1 декабря 1939, Москва, первое исполнение.

⁸ В скобках здесь и далее указываются имена дирижеров, с которыми выступал К. Н. Игумнов.

Шуберт — Лист. Большая фантазия (Wanderer) C-dur op. 15 (В. Сафонов, Н. Малько, Н. Голованов)

Лист. Концерт № 2 A-dur (А. Хессин, Персимфанс)

Лист — Бузони. Испанская рапсодия (В. Сафонов, А. Виноградский)

Рубинштейн А. Концерт № 2 F-dur op. 35 (Ф. Бузони, В. Сафонов, М. Ипполитов-Иванов)

Чайковский. Концерт № 1 b-moll op. 23 (В. Сафонов, Г. Варлих, С. Василенко, С. Стариков, С. Кусевицкий, В. Сук, Б. Хайкин, С. Самосуд, Л. Гинзбург, Персимфанс); Концертная фантазия G-dur op. 56 (Г. Себастьян, В. Дранишников, Л. Гинзбург, А. Мелик-Пашаев, Л. Штейнберг, А. Орлов, Н. Рабинович, И. Альтерман, А. Паппе)

Скрябин. Концерт fis-moll op. 20 (В. Сафонов, Персимфанс)

Рахманинов. Концерт № 2 c-moll op. 18 (С. Рахманинов, В. Сафонов, И. Слатин, С. Кусевицкий, А. Орлов, М. Ипполитов-Иванов, А. Литвинов, Н. Голованов, Ф. Штидри, В. Садовников, А. Гаук, К. Иванов, Э. Купер, Н. Малько, К. Сараджев, А. Хессин, Б. Хайкин, Д. Аракишвили, Н. Рахлин, О. Димитриади, Персимфанс); Концерт № 4 g-moll op. 40² (Г. Себастьян, А. Коутс, Н. Аносов); Рапсодия на тему Паганини op. 43³ (К. Элиасберг)

Глазунов. Концерт № 1 f-moll op. 92⁴ (А. Глазунов, В. Сук, Ю. Померанцев, С. Кусевицкий, Н. Малько)

Ляпунов. Концерт № 1 es-moll op. 4⁵ (С. Василенко)

Камерные сочинения инструментальные и вокальные

Куперен. Апофеоз Люлли для двух скрипок, виолончели и фортепиано (Б. Сибор, Ю. Файер, В. Подгорный)⁶

Рамон. Концерт № 3, для скрипки, виолончели и фортепиано (Б. Сибор, В. Подгорный)

Тартини. Соната для скрипки и фортепиано g-moll (А. Могилевский)

Локателли. Соната для скрипки и фортепиано g-moll (А. Могилевский)

Бах И.-С. Концерт для клавира и струнного квартета f-moll (И. Гржимали, Г. Дулов, Н. Соколовский, А. фон Глен, В. Проскурнин; Б. Сибор, К. Мострас, А. Метнер, М. Букиник, Г. Божко); Соната для скрипки и фортепиано h-moll (Б. Сибор; А. Могилевский); Сонаты для виолончели и фортепиано G-dur, D-dur, g-moll (А. Брандуков)

Гендель. Соната для скрипки и фортепиано D-dur (А. Могилевский)

Гайдн. Песни — Маленький домик, Песня английского моряка (Н. Райский)

Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано B-dur, К. 378 (А. Могилевский); Квартет для скрипки, альты, виолончели и фортепиано g-moll, К. 478 (И. Гржимали, А. Соколовский, А. фон Глен)

Бетховен. Сонаты для скрипки и фортепиано A-dur op. 12 № 2 (А. Могилевский), F-dur op. 24 (А. Шмудлер; Д. Цыганов), A-dur op. 30 № 1,

¹ Исп.: август 1895, Берлин, на конкурсе имени А. Г. Рубинштейна.

² Исп.: 11 мая 1933, Москва, первое исполнение в СССР.

³ Исп.: 10 апреля 1939, Москва, первое исполнение в СССР.

⁴ Исп.: 24 февраля 1912, Петербург, первое исполнение.

⁵ Исп.: 17 февраля 1907, Москва, первое исполнение.

⁶ Исп.: 24 октября 1917, Москва, первое исполнение в России. Здесь и далее в скобках приводятся имена исполнителей, с которыми выступал в ансамбле К. Н. Игумнов.

c-moll op. 30 № 2 (А. Могилевский), A-dur op. 47 (И. Гржимали; А. Могилевский; Б. Сибор; А. Шмуллер; Д. Крейн; Д. Цыганов), G-dur op. 96 (И. Гржимали; А. Могилевский; В. Вильшау; Л. Цейтлин; Д. Цыганов; А. Шмуллер); Сонаты для виолончели и фортепиано A-dur op. 69 (В. Кубацкий), C-dur op. 102 № 1 (В. Кубацкий), D-dur op. 102 № 2 (В. Кубацкий); Трио для скрипки, виолончели и фортепиано c-moll op. 1 № 3 (Д. Крейн, А. фон Глен; А. Могилевский, А. фон Глен), D-dur op. 70 № 1 (Д. Крейн, А. Брандуков; Д. Цыганов, С. Ширинский), Es-dur op. 70 № 2 (И. Гржимали, А. Брандуков; Е. Цитеман, М. Букиник), B-dur op. 97 (А. Могилевский, Д. Зиссерман; Л. Цейтлин, Г. Пятигорский; Д. Цыганов, С. Ширинский); Трио для кларнета, виолончели и фортепиано B-dur op. 11 (С. Розанов, С. Ширинский); Песни — Лесной царь, Поцелуй, Сурок и др. (Н. Райский); К далекой возлюбленной, Радость страдания, Новая любовь, новая жизнь и др. (Н. Дорлиак)

Шуберт. Блестящее рондо для скрипки и фортепиано h-moll [op. 70] (А. Могилевский); Трио для скрипки, виолончели и фортепиано B-dur op. 99 (Б. Сибор, Г. Мерк); Квинтет (Forellen) для скрипки, альты, виолончели, контрабаса и фортепиано A-dur op. 114 (К. Григорович, В. Бакалейников, С. Буткевич, В. Бех; Л. Цейтлин, Л. Пульвер, Г. Пятигорский, Д. Шмулковский; Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, И. Гертович; Р. Поллак, А. Мец, С. Ступин, М. Домашевич; А. Габриэлян, М. Тэриан, С. Асламзян, М. Фокин; Б. Симский, Г. Гамбург, В. Кубацкий, И. Гертович); Песни — Музыка, Серенада, Утренняя серенада, Шарманщик, Портрет, Баркарола, Куда, Форель, Двойник, Город, Полевая роза, Лесной царь (П. Доберт), Спокойной ночи, Застывшие слезы, Разлив, Липа, У ручья, Блуждающий огонек, Весенний сон, Одиночество, Седина, Ворон, Последняя надежда (Н. Райский), У моря, Рыбачка, Атлант и др. (В. Садовников)

Шуман. Сонаты для скрипки и фортепиано a-moll op. 105 (А. Могилевский), d-moll op. 121 (И. Гржимали; А. Могилевский); Фантастические пьесы для кларнета и фортепиано op. 73 (С. Розанов); Фантастические пьесы для скрипки и фортепиано op. 73 (А. Могилевский); Трио для скрипки, виолончели и фортепиано d-moll op. 63 (И. Гржимали, А. фон Глен), F-dur op. 80 (И. Гржимали, А. фон Глен), c-moll op. 110 (И. Гржимали, А. фон Глен; Д. Цыганов, С. Ширинский); Квартет для скрипки, альты, виолончели и фортепиано Es-dur op. 47 (Л. Ауэр, С. Коргуев, А. Вержбилович; Е. Цитеман, И. Бармас, М. Букиник; А. Могилевский, В. Эмме, В. Кубацкий; А. Могилевский, В. Бакалейников, В. Кубацкий; Д. Цыганов, В. Борисовский, С. Ширинский); Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано Es-dur op. 44 (Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, С. Ширинский; С. Калиновский, М. Таргонский, М. Луцкий, К. Блок; К. Григорович, Н. Кранец, В. Бакалейников, С. Буткевич; К. Сараджев, М. Цирельштейн, В. Бакалейников, Д. Зиссерман; И. Гржимали, И. Паульсен, В. Бакалейников, Д. Зиссерман); Песни — Любовь поэта. Вокальный цикл op. 48 (И. Козловский; Н. Райский), Любовь и жизнь женщины. Вокальный цикл op. 42 (Н. Рождественская), Солдат, Музыкант (К. Дорлиак), В замке, Ты, как цветок, прекрасна, Фея моря, Роковая встреча, Два гренадера, Посвящение, Лотос, Искатель кладов, Музыкант, Роза, Во сне я горько плакал, Валтасар (П. Доберт), Бродил я под тенью деревьев, Ясных дней моих не было, На чужбине, Первая зелень, Поручение, Лети, привет мой, и др. (Н. Райский)

Шуман. Клара. 2 романса для скрипки и фортепиано Des-dur и B-dur op. 22 (А. Могилевский)

¹ Исп.: 14 ноября 1895, Москва, в первом самостоятельном концерте.

Мендельсон. Соната для виолончели и фортепиано D-dur op. 58 (А. фон Глен)

Шопен. Соната для виолончели и фортепиано g-moll op. 65. (А. Брандуков; А. Баржанский; В. Кубацкий; С. Ширинский; Л. Ростропович)

Лист. Песни — Кто слез на хлеб свой не ронял, Лорелея, Горные вершины, Песня мальчика-рыбака, Песня пастуха, Песня альпийского охотника. Рано утром я гадаю, Как дух Лауры, Друг мой, прощай, Ночная песнь странника, Три цыгана, Сонеты Петрарки, Вы, колокола Марлинга, На Рейне, Я умер от счастья, Водяная лилия и др. (Н. Райский; В. Садовников)

Брамс. Сонаты для скрипки и фортепиано A-dur op. 100 (А. Могилевский; Л. Цейтлин; Д. Цыганов), d-moll op. 108 (А. Могилевский; Л. Цейтлин; С. Калиновский); Сонаты для виолончели и фортепиано e-moll op. 38 (М. Букинник; В. Подгорный; В. Кубацкий), F-dur op. 99 (В. Подгорный; С. Ширинский); Трио для скрипки, виолончели и фортепиано C-dur op. 87, c-moll op. 101 (А. Могилевский, А. фон Глен; Л. Цейтлин, Г. Пятигорский); Трио для кларнета, виолончели и фортепиано a-moll op. 114 (С. Розанов, В. Подгорный; С. Бейлезон, М. Букинник); Трио для скрипки, валторны и фортепиано Es-dur op. 40 (А. Могилевский, В. Солодурев); Квартет для скрипки, альты, виолончели и фортепиано g-moll op. 25 (Б. Симский, Г. Гамбург, В. Кубацкий; А. Габриэлян, М. Тэриан, С. Асламазян); Квартет для скрипки, альты, виолончели и фортепиано A-dur op. 26 (А. Могилевский, В. Бакалейников, Д. Зиссерман; Д. Цыганов, В. Борисовский, С. Ширинский); Квартет для скрипки, альты, виолончели и фортепиано c-moll op. 60 (А. Могилевский, В. Бакалейников, Д. Зиссерман); Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано f-moll op. 34 (Д. Крейн, Е. Цитеман, Б. Пашеев, И. Дубинский¹; К. Сараджев, М. Плаксин, А. Метнер, Д. Зиссерман; И. Гржимали, М. Пресс, Н. Соколовский, А. фон Глен; Б. Лощи, К. Прохазка, К. Моравец, Л. Зеленка; Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, С. Ширинский; А. Габриэлян, Л. Оганджян, М. Тэриан, С. Асламазян; А. Габриэлян, Н. Балабаниян, М. Тэриан, С. Асламазян); Песни — Верная любовь, На кладбище, Серенада, На море, В тиши ночной, Путешествие к милой, Чардаш, Воскресное утро, Утихшая тоска, Колыбельная песня, Смерть — прохладной ночи тень, Тихо сон смежает очи, В уединении леса, В уединении полей, Вдвоем бродили мы с тобой, У ног твоих сидел я, Тобою полны мои песни и др. (Н. Райский)

Вагнер. 5 стихотворений (Н. Райский)

Франк. Соната для скрипки и фортепиано A-dur (Д. Цыганов)

Вольф. Песни — Огненный всадник, Крысолов и др. (К. Дорлиак), Зюлейка — Гатему, Гатем — Зюлейке, Друг мой, приди, Пандеро, Ах, то в мае было, Пусть болтают злые люди, Счастье любви, Садовник, Странствующий музыкант, Серенада, Песнь студента, Крысолов и др. (Н. Райский)

Григ. Сонаты для скрипки и фортепиано F-dur op. 8 (Б. Сибор), G-dur op. 13 (Н. Авьерино; Б. Сибор; Л. Цейтлин; С. Калиновский; В. Симский), c-moll op. 45 (А. Могилевский; Б. Сибор; И. Гржимали; Д. Цыганов; Г. Дулов); Соната для виолончели и фортепиано a-moll op. 36 (А. фон Глен; С. Кнушевицкий; В. Кубацкий; Л. Ростропович); Романсы — Сон, Колыбельная Сольвейг, Люблю тебя, Лебедь и др. (В. Макарова-Шевченко)

Сен-Санс. Соната для виолончели и фортепиано F-dur op. 123 (В. Кубацкий)

Бюлов — Василенко. Сонет «Tanto gentile» (Н. Райский, Б. Сибор, А. Брандуков)

¹ Исп.: 24 мая 1894, Москва, на торжественном акте при окончании Московской консерватории.

Фалья де. Сегидилья и др. (К. Дорлиак)

Донабьи. Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано c-moll (А. Могилевский, В. Пакельман, В. Эмме, А. фон Глен; И. Гржимали, Ф. Таль, А. Блюм, А. фон Глен)

Дебюсси. Соната для виолончели и фортепиано (В. Кубацкий)

Штраус Р. Соната для виолончели и фортепиано F-dur op. 6 (В. Кубацкий)

Руссо С. Соната для виолончели и фортепиано e-moll (А. фон Глен)

Глинка. Соната для альты и фортепиано d-moll (В. Борисовский); Романсы и песни — Ночной смотр, Мазурка и др. (К. Дорлиак)

Чайковский. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано «Памяти великого артиста» a-moll op. 50 (И. Гржимали, А. фон Глен; И. Гржимали, Р. Эрлих; М. Пресс, И. Пресс; Б. Сибор, М. Букиник; М. Пресс, В. Подгорный; Б. Сибор, Р. Эрлих; Б. Сибор, В. Подгорный; К. Григорович, С. Буткевич; Л. Цейтлин, С. Козолупов; Д. Ойстрах, С. Кнушевицкий; Д. Цыганов, С. Ширинский; Р. Поллак, В. Подгорный; Д. Карпиловский, И. Гискин; С. Капиновский, С. Кнушевицкий); Романсы — Среди мрачных дней, Мы сидели с тобой, В эту лунную ночь, На нивы желтые, Среди шумного бала, Ночи безумные, Серенада Дон-Жуана, То было раннею весной, Погоди, Отчего, Ночь, Новогреческая песня и др. (Н. Райский); День ли царит, Песня цыганки, Забуть так скоро и др. (Н. Шпиллер).

Бородин Романсы — Спящая княжна, Море и др. (К. Дорлиак)

Мусоргский. Песни и пляски смерти — Трепак, Полководец (К. Дорлиак)

Танеев. Квартет для скрипки, альты, виолончели и фортепиано E-dur op. 20 (К. Григорович, В. Бакалейников, С. Буткевич; А. Могилевский, В. Бакалейников, В. Кубацкий; Б. Сибор, Л. Пульвер, В. Подгорный; Л. Цейтлин, Л. Пульвер, Г. Пятигорский; И. Гржимали, Н. Соколовский, А. фон Глен; А. Могилевский, Л. Пульвер, Р. Эрлих; М. Пресс, В. Бакалейников, В. Подгорный; Д. Цыганов, В. Борисовский, С. Ширинский); Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано g-moll op. 30 (Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, С. Ширинский); Романсы — Рождение арфы, Менуэт, Канцона XXXII из Данте Алигьери, Пусть отзвучит, Маска, Не ветер, вея с высоты, Бьется сердце беспокойное, Фонтаны, В дымке-невидимке, Notturmo и др. (К. Дорлиак, Н. Райский, Н. Шпиллер).

Рубинштейн А. Соната для виолончели и фортепиано D-dur op. 18 (С. Козолупов); 10 персидских песен op. 34 (Н. Райский)

Римский-Корсаков. Романсы — Тихо вечер догорает, В царство розы и вина приди, Я в гроте ждал тебя, То было раннею весной (Н. Райский), Гонец (К. Дорлиак)

Аренский. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано d-moll op. 32 (И. Гржимали, А. фон Глен; И. Гржимали, М. Букиник; Б. Сибор, В. Подгорный; Р. Поллак, В. Подгорный); Романсы — Угаснул день, Гнет забвения, Небосклон ослепительный, синий и др. (Н. Райский)

Рахманинов. Соната для виолончели и фортепиано g-moll op. 19 (А. Брандуков; В. Кубацкий; С. Кнушевицкий; В. Подгорный; С. Ширинский); Романсы — Не пой, красавица, В молчаньи ночи тайной, Утро, Уж ты нива моя, Островок, Весенние воды, Проходит всё, Я опять одинок, Ночь печальна, Какое счастье, Она, как полдень, хороша, Покинем, милая, Перед иконой, Как мне больно, Пора, Ветер перелетный, Пошады я молю, Маргаритки, Ночью в саду у меня, Крысолов, Здесь хорошо, Арион, Муза, Все отнял у меня, Сумерки, Я не пророк, Они отвечали, Вчера мы встретились, У моего окна, Отрывок из Мюссе, Сон, О нет, молю, не уходи, Сирень, О не

грусти, Полюбила я, и др. (Н. Райский, В. Садовников, В. Макарова-Шевченко, Н. Шпиллер, П. Лисицян)

Метнер. Романсы — Вальс и др. (К. Дорлиак)

Пабст. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано A-dur «Памяти А. Г. Рубинштейна» (И. Гржимали, А. Брандуков)

Глазунов. Испанская серенада (А. Брандуков)

Гречанинов. Соната для скрипки и фортепиано D-dur op. 87 (Л. Любошиц)

Николаев Л. Соната для скрипки и фортепиано g-moll op. 11

(Б. Сибор)

Померанцев Ю. Соната для скрипки и фортепиано e-moll (Б. Сибор)

Винклер А. Соната для альты и фортепиано c-moll op. 10 (В. Борисовский)

Прокофьев. Увертюра на еврейские темы для кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано c-moll op. 34 (С. Розанов, Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, С. Ширинский¹; А. Володин, Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, С. Ширинский)

Мяковский. Размышления. 7 стихотворений Баратынского (Н. Райский)².

СПИСОК УЧЕНИКОВ К. Н. ИГУМНОВА

К. Н. Игумнов занимался педагогикой свыше полувека. Он стал преподавать игру на фортепиано еще в студенческие годы, с начала 1890-х годов, закончил же в конце декабря 1947 года, когда смертельная болезнь приковала его к постели. Один год (1898—1899) он работал в Тифлисском музыкальном училище РМО, сорок девять лет — в Московской консерватории, из коих один год (1942—1943) — в Ереванской консерватории; частные уроки давал редко, да и то лишь в годы молодости. К сожалению, отсутствие точных архивных данных за некоторые годы не позволяет установить в полном объеме и с полной достоверностью количество всех его учеников, их фамилии и имена. В всяком случае число их превышало 500; многие из них получили известность.

Среди лиц, обучавшихся у К. Н. Игумнова более или менее продолжительное время в Московской консерватории и в годы войны в Ереванской консерватории, были: Абрамович Б., Абуладзе (Челищева) М., Авдалбекян А., Авланти Е., Агарков В., Аглинцева Е., Аджемов К., Акинфиев Н., Александров Ан., Александрова К., Алексич М., Алмазова М., Алявдина А., Амаф-тунская, Амбакумян А., Амираджиби Т., Аммосова Е., Анофриева А., Апре-сова Э., Аргаматов В., Арутюнян А., Аршинов В., Архангельский В., Ата-кишиев Р., Бабаджанян А., Бабасинова Н., Багдасарова-Калишевская Л., Баговут Е., Баговут (Сафонова) С., Бакк З., Бакст Р., Балаян (Муса-элян) Э., Барабейчик И. (Л.), Барышева, Бауэр Ф., Белькова И., Беккер-ман Г., Беляева С., Бенедиктова М., Берлин Б., Бицкий А., Блюменталь К., Блюменфельд В., Богино Г., Богородицкая В., Бошнякович О., Бродская О., Брюсова Н., Бубликов Г. (Ю.), Быкова В., Быкова Л., Вартазарьянц Е., Вейнберг Я., Вениаминова Ю., Венков Ю., Виельгорский В., Виноградов П., Виноградова О., Вицинский А., Владимиров В., Владиславлева Е., Воздви-женская Е., Войтех М., Войцехович, Волкова З., Вульф В., Гальцова М.,

¹ Исп.: 24 октября 1923, Москва, первое исполнение в СССР.

² Исп.: 19 мая 1922, Москва, первое исполнение.

Гамбарян М., Гвоздков Е., Гельман Э., Гензелович Е., Гершман М., Гершовский Е., Гиляревская К., Гинцбург М., Голикман Б., Головащенко (Малиновская) А., Гольфедер Б., Гончаренко-Петренко В., Горбунова О., Гордзялковская Е., Горышник В., Готлиб А., Готлиб М., Грановская С., Грек А., Гринберг Д., Гринберг М., Гулева С., Давидович Б., Давыдова Л., Деви З., Диелен А., Динор Г., Добровейн И., Довгялло Н., Долецкая Н., Дубровина З., Дьяков А., Дьяконова (Молнар) М., Егоров А., Егорова Н., Епанешникова (Пакельман) В., Еремеева Е., Есафова (Тилева) М., Ефременков А., Ещина Н., Желтоватых (Макаренко) Е., Зандер Е., Зверев М., Зельин К., Зильберберг Э., Змеевский К., Знаменская Ю., Зубрилина Е., Иванова В., Изотова Н., Ильин И., Иогихес Т., Иохелес А., Ипатов С., Каверина О., Калашникова М., Калининская Е., Калтат Л., Кан Г., Кан-Пильщик Р., Канцырев Н., Карамзина П., Караулова Н., Карпенко-Логвинова М., Катульская Н., Катц Е., Киппен (Кипень) Я., Кириллов-Зарницкий А., Козловский С., Койранская М., Колокшо А., Кольцов П., Кольцова В., Комаровская Ю., Кон Б., Кондратьев П., Коренева М., Кордэлинская Н., Коробков Д., Коровайкина Н., Корякина М., Костин, Косых О., Кошиц (Шуберт) Н., Крамская Л., Кувшинников Н., Кузьменко Л., Куприянова П., Лапчинский А., Ласточкин Г., Левецкий П., Леви Е., Левит Т., Лейзерович Г., Лескес М., Лившиц Е., Лисенко М., Лисникова, Логовинский Т., Лурия Р., Любимов Л., Любошиц П., Магдесиева Р., Мазинг Е., Макарова О., Макиевская-Зубок В., Малиев О., Малышева (Виноградова) Н., Малхасян К., Мандель Л., Меренгольц С., Маттей М., Мацюшевич С., Мгеброва А., Метлов Н., Мильштейн Я., Минчин Н., Минц Н., Миронов Н., Михайлов В., Михайлова А., Мхитарский И., Могилевский П., Монина О., Монозон Э., Морозова В., Морозова Е., Муромцев Ю., Мусинян Н., Мызников В., Мытник А., Мхитарян М., Небоклонова В., Невежина В., Невейнова П., Оборин Л., Орлов Н., Оцеп Ф., Павлинова А., Павлова Е., Панова Л., Панченко М., Петров Г., Петрова В., Петрова С., Петросян О., Пильстрем М., Плотников А., Подольская В., Полюхова Е., Полянский Г., Поповян Ю., Портной Ф., Потоцкий С., Прокофьев Г., Прокунина Е., Прухникова Е., Пульвер М., Рабинович Д., Решке В., Розанов В., Романов А., Романовский П., Рохлина Ш., Ружицкий В., Рыбакова А., Рясенцев М., Сатина (Рахманинова) Н., Сахаров М., Селимханов Э., Семенов П., Семенович Н., Серов Д., Сеславинский В., Сивер М., Сидякин С., Сизов Н., Симонов С., Скворцов В., Скрыбина (Софроницкая) Е., Слободская А., Смирнова Евг., Смирнова Елена, Смольянинова М., Соловьева-Свенцицкая Н., Сорокин К., Станнэк Е., Станчинский А., Старчевская А., Стасюкова Ю., Стерсте А., Стоянова Е., Стугина М., Субботина О., Сулимова А., Сухаревский Ю., Тайкач-Ткач, Тамаркина Р., Тембургская М., Тер-Гевондян Е., Тер-Георгян, Терновская Е., Тимакин Е., Титов А., Тихонов Б., Тихонова О., Толоконникова А., Тольцман Е., Троицкая С., Тушнина Н. (М.), Тыртова Л., Файнштейн Э., Федотова В., Федотова С., Фельдман Г., Финкельштейн Л., Флиер Я., Франк А., Фридман Б., Фроман, Ханзадян Н., Ханыкова Е., Хаскина Э., Хованская М., Храповицкий В., Цатурова Н., Цветиков В., Цветкова Л., Цветникова Е., Цейтлин А., Чемоданов С., Черемухин М., Чичкин А., Шароев Г., Шатерников В., Шварц Л., Швецова Е., Шейн М., Шиканая А., Шкультецкая Л., Шлее Н., Шор А., Шотниев К., Шрейдер (Полуэктова) Н., Штейнпресс Б., Штемберг-Жемчугова А., Штаркман Н., Штейнвиль А., Штерн М., Штигельман Л., Штильман Н., Шуссер А., Эггенберг В., Эдильханова С., Эльцберг Э., Эпштейн Б., Эпштейн В., Эссеринг К., Эфрон Е., Юрьева Л., Якобсон Ф., Яппо А. и другие.

СПИСОК МЕСТ ХРАНЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ И ДОКУМЕНТОВ
К. Н. ИГУМНОВА И ИХ УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

- ГБЛ—Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина. Отдел рукописей. Москва
ГГК—Горьковская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Библиотека. Горький
ГДМЧ—Государственный Дом-музей П. И. Чайковского в Клину
ГИАЛО—Государственный исторический архив Ленинградской области. Ленинград
ГИМ—Государственный Исторический музей. Отдел письменных источников. Москва
ГМС—Государственный музей А. Н. Скрябина. Москва
ГПБ—Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей. Ленинград
ГТГ—Государственная Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Москва
ГЦММК—Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Москва
ИРЛИ—Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. Отдел рукописей. Ленинград
ИТМК—Научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград
МГК—Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Архив. Москва
МЛИЧ—Музей литературы и искусства имени Е. Чаренца. Ереван
ЦГАЛИ—Центральный государственный архив литературы и искусства. Москва
ЦГИА—Центральный государственный исторический архив. Ленинград
АИ—Личный архив К. Н. Игуменова
ЛА—Личный архив автора книги
ЧК—Различные частные коллекции

УКАЗАТЕЛЬ ФОНДОВ

- ГБЛ—ф. 135, Короленко Владимир Галактионович; ф. 142, Кругликов Семен Николаевич
ГГК—ф. архивный
ГДМЧ—ф. Сергея Ивановича Танеева
ГИАЛО—ф. 361, Петербургская консерватория; ф. 408, Русское музыкальное общество
ГИМ—ф. 31, Маклаков Василий Алексеевич
ГМС—№ 1135/130; № 220
ГПБ—ф. 900, Глазунов Александр Константинович
ГТГ—ф. 10, Остроухов Илья Семенович
ГЦММК—ф. 1, Сафонов Василий Ильич; ф. 18, Рахманинов Сергей Васильевич; ф. 28, Центральный заочный музыкально-педагогический институт; ф. 29, журнал «Музыкальное образование»; ф. 31, Скрябин Александр Николаевич; ф. 41, Беляев Митрофан Петрович; ф. 47, Гедике Александр Федорович; ф. 77, Розенов Эмилий Карлович; ф. 80, Русское музыкальное общество; ф. 91, Экзаменационные работы студентов Московской консерватории; ф. 93, Энгель Юлий Дмитриевич; ф. 96, «Понедельники» ГЦММК; ф. 101, Киркор Георгий Васильевич и Иордан Ирина Николаевна; ф. 129, Николаев Леонид Владимирович; ф. 137, Игуменов Константин Николаевич; ф. 190, Айсберг Илья Семенович; ф. 231, Александр

ров Борис Александрович; ф. 264, Прокофьев Григорий Петрович; ф. 286, Коллекция литературных рукописей и мемуаров
 ИРЛИ — ф. 633, Шапошников Борис Валентинович
 ИТМК — ф. 22, Оссовский Александр Вячеславович
 МЛИЧ — ф. Василия Давидовича Корганова
 ЦГАЛИ — ф. 640, Лавров Вукол Михайлович; ф. 653, Государственное музыкальное издательство; ф. 654, журнал «Советская музыка»; ф. 658, Московская государственная консерватория; ф. 661, Московское отделение РМО; ф. 880, Танеевы Сергей Иванович и Владимир Иванович; ф. 927, Глинка-Измайлов Александр Николаевич; ф. 941, Государственная академия художественных наук; ф. 998, Мейерхольд Всеволод Эмильевич; ф. 2012, Шебалин Виссарион Яковлевич; ф. 2076, Нечаев Василий Васильевич; ф. 2094, Бабенчиков Михаил Васильевич; ф. 2304, Яблочкина Александра Александровна; ф. 2357, Райский Назарий Григорьевич; ф. 2430, Коллекция Льва Ильича Рабиновича; ф. 2754, Оборин Лев Николаевич;
 ЦГИА — ф. 1629, Гурлянд Илья Яковлевич

ИСТОЧНИКИ

АРХИВНЫЕ

Автобиографические материалы, доклады, записи бесед и уроков

1. Автобиографические записи К. Н. Игумнова. Автограф. *АИ* *
2. Личные воспоминания К. Н. Игумнова. Стенограмма, исправленная и дополненная К. Н. Игумновым. *ЛА* *
3. Записные книжки К. Н. Игумнова. *АИ*
4. Ученические тетради К. Н. Игумнова. *ГЦММК, АИ*
5. Наброски статей, стихотворений, различные заметки, черновики писем К. Н. Игумнова. Автограф. *ГЦММК, АИ, ЛА*
6. Воспоминания о А. Г. Рубинштейне. Стенограмма. *ГЦММК*
7. Записи бесед и разговоров с К. Н. Игумновым. *ЛА* *
8. Беседы К. Н. Игумнова с сотрудниками Института психологии. Стенограммы и записи. *АИ, ЧК* *
9. Выступление К. Н. Игумнова 14 января 1946 года — «Мой творческий путь» — на музыкальном собрании в Центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки, посвященном пятидесятилетию его исполнительской и педагогической деятельности. Стенограмма. *ГЦММК* *
10. Доклад К. Н. Игумнова на юбилейном вечере фортепианного факультета в Малом зале Московской консерватории. Запись. *ЛА* *
11. Беседа К. Н. Игумнова с педагогами Ленинградской консерватории. Запись. *ЛА* *
12. Уроки К. Н. Игумнова в Московской консерватории, записанные Я. И. Мильштейном. *ЛА* *
13. Показательные уроки К. Н. Игумнова в Институте повышения квалификации музыкантов-педагогов. Стенограмма. *ГЦММК*

* Выдержки из этих материалов были в разное время и в разном объеме с большей или меньшей точностью опубликованы — см. далее, с. 459—460.

14. Декадник в клубе ФОСП. Концерт К. Н. Игумнова. 3 марта 1932 года. Стенограмма [обсуждения]. *АИ*

15. Сообщения об исполнительских и педагогических принципах К. Н. Игумнова, сделанные Я. И. Мильштейном. Стенограммы. *ГЦММК, ЛА*

Музыкальные сочинения

16. Сочинения детских лет. *АИ*

17. Сочинения консерваторского периода. *ГЦММК, АИ, ЛА*

Письма

18. Письма К. Н. Игумнова — к К. В. Игумновой, С. Н. Игумнову, В. Н. Аргамакову, И. С. Айсбергу, К. М. Алиханову, М. П. Беляеву, Ф. М. Блуменфельду, В. Ю. Виллуану, А. К. Глазунову, А. Б. Гольденвейзеру, В. А. Киселеву, В. Д. Корганову, З. Г. Крашенинниковой, В. М. Лаврову, В. А. Маклакову, В. Э. Мейерхольду, М. М. Мелентьеву, Я. И. Мильштейну, В. В. Нечаеву, Л. В. Николаеву, Л. Н. Оборину, Е. А. Озеровой, А. В. Оссовскому, И. С. Остроухову, Г. П. Прокофьеву, Н. Г. Райскому, С. В. Рахманинову, Э. К. Розену, А. Н. Скрябину, С. И. Танееву, А. Н. Ушаковой, Д. Н. Ушакову, Б. В. Шапошникову, В. Я. Шебалину, Ю. Д. Ангелю и другим. *ГГК, ГИМ, ГПБ, ГЦММК, ИРЛИ, ЦГАЛИ, АИ, ЛА, ЧК*

19. Письма к К. Н. Игумнову — Н. И. Игумнова, К. В. Игумновой, С. Н. Игумнова, В. А. Архангельского, Е. А. Бекман-Шербины, А. К. Боровского, А. А. Веснина, Г. Гальстона, А. Ф. Гедике, А. Б. Гольденвейзера, М. И. Гринберг, А. К. Глазунова, Г. С. Домбаева, Л. А. Доможирова, А. Н. Дроздова, А. И. Зилоти, З. Г. Крашенинниковой, П. Леveckого, И. А. Левина, Н. К. Метнера, Я. И. Мильштейна, М. В. Нестерова, Н. А. Орлова, И. С. Остроухова, Ю. Н. Померанцева, Г. П. Прокофьева, А. Пабст, Р. Поллака, Н. Г. Райского, С. В. Рахманинова, Н. Л. Руженцева, В. А. Ружицкого, А. А. Румнева, П. М. Садовского, В. И. Сафонова, Н. В. Секериной, П. Я. Семенова, С. И. Танеева, С. А. Толстой, М. Л. Толстого, С. Л. Толстого, П. В. Трубецкой и других. *ГПБ, ГЦММК, ЦГАЛИ, АИ, ЛА, ЧК*

Дневники. Воспоминания

20. Дневники А. Б. Гольденвейзера, С. И. Танеева. *ГДМЧ, ГЦММК*

21. Воспоминания о К. Н. Игумнове — К. Х. Аджемova, Н. Я. Брюсовой, А. Ф. Гедике, Э. Г. Гельмана, А. Б. Гольденвейзера, А. Д. Готлиба, М. И. Гринберг, Г. С. Домбаева, И. С. Козловского, К. С. Милашевича, Я. И. Мильштейна, Л. Н. Оборина, А. П. Островской, М. С. Сарьяна, К. С. Сараджева, Б. О. Сибора, Д. М. Цыганова, Я. В. Флиера и других. *ГЦММК, ЛА, ЧК*

Разное

22. Протоколы заседаний Художественного совета Московской консерватории. *ЦГАЛИ*

23. Протоколы заседаний жюри Международного конкурса пианистов имени А. Г. Рубинштейна в Берлине. *ГИАЛО*

24. Программы концертов К. Н. Игумнова — сольных, симфонических и камерных с 1894 по 1947 год. *ЛА, ЧК*

25. Дипломы и свидетельства, личные дела, докладные записки, ответы на анкету, характеристики студентов и т. п. *ГЦММК, МГК, ЦГАЛИ, АИ, ЛА*

26. Исполнительские комментарии к Сонате с-moll op. 111 Бетховена, Сонате h-moll Шопена, «Крейслериане» Шумана, Сонате h-moll Листа. Сонате G-dur Чайковского, Этюдам op. 8 Скрябина, Концерту № 2 с-moll Рахманинова, записанные Я. И. Мильштейном. *ЛА*

ПЕЧАТНЫЕ

Статьи и заметки К. Н. Игумнова

К. А. Кипп [некролог].— «Музыкальное образование», 1926, № 1/2, с. 102—103.

Н. С. Морозов [некролог].— Там же, с 103—104.

К 60-летию Московской консерватории.— «Музыка и революция», 1927, № 4, с. 3—4.

Не забывайте музыку [о Большом театре].— «Современный театр», 1928, № 30/31, с. 507.

[О «легком жанре», ответ на анкету].— «Пролетарский музыкант», 1930, № 3, с. 23.

Проблемы исполнительства.— «Советское искусство», 1932, 27 апреля.

Творчество, а не ремесло.— Там же, 1933, 26 ноября.

О Шопене [к 125-летию со дня рождения].— Там же, 1935, 11 сентября.

Образцовый музыкальный техникум.— В кн.: Сорок лет Московского государственного музыкального техникума имени Гнесиных (1895—1935). М., 1935, с. 59—60.

Концерт Э. Клейбера.— «Известия», 1936, 5 февраля.

Альфред Корто.— «Советское искусство», 1936, 29 марта.

Яков Флиер.— «Советская музыка», 1937, № 10/11, с. 103—106.

Триумф советских пианистов в Брюсселе. Я горд и счастлив.— «Советское искусство», 1938, 2 июня.

О фортепианных сочинениях Чайковского.— «Советская музыка», 1940, № 5/6, с. 112—113.

Великий реалист [к 100-летию со дня рождения Чайковского].— «Кировский рабочий», 1940, 20 апреля.

Мои воспоминания о Л. Толстом.— «Советский музыкант», 1940, 26 ноября.

Репертуар пианиста [над чем мы будем работать в 1944 году].— «Литература и искусство», 1944, 1 января.

Из архива К. Н. Игумнова (публикация и комментарии к письмам Чайковского, Рахманинова, Глазунова, Танеева).— «Советская музыка», 1946, № 1, с. 84—89.

Мои исполнительские и педагогические принципы.— Там же, 1948, № 4, с. 70—71.

Краткая автобиография.— «Музыкальная жизнь», 1973, № 8, с. 8—9.

К 25-летию Ереванской консерватории.— «Советская армия» («Советское искусство»), 1973, № 10, с. 32—33 («Слово на полпути», арм.).

Очерки, статьи, публикации с выдержками из записей бесед и уроков К. Н. Игумнова

Оборин Л. Замечательный русский пианист.— «Советское искусство», 1943, 8 мая.

Мильштейн Я. Вступительная статья, добавления и комментарии к публикации конспекта доклада К. Н. Игумнова «Мои исполнительские и

педагогические принципы». — «Советская музыка», 1948, № 4, с. 68—69, 71—74.

Мильштейн Я. К. Н. Игумнов (в помощь слушателям концертов). М., 1948; изд. 2-е—1949.

К. Н. Игумнов о Шопене. Публикация и предисловие Я. И. Мильштейна. — «Советская музыка», 1949, № 10, с. 50—53.

Вицинский А. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. — «Известия Академии педагогических наук РСФСР», вып. 25. М., 1950, с. 171—215.

Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова. — В кн.: Мастера советской пианистической школы. М., 1954, с. 41—114; изд. 2-е—1961, с. 40—114.

Аджемов К. Художественные влечения К. Игумнова. — «Советская музыка», 1957, № 10, с. 113—119.

К. Н. Игумнов о мастерстве исполнителя. Составление, публикация и комментарии Я. И. Мильштейна. — Там же, 1959, № 1, с. 116—123.

Мильштейн Я. К. Н. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики. — В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 1. М., 1965, с. 141—166.

Мильштейн Я. Из воспоминаний о Константине Николаевиче Игумнове. — В кн.: Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966, с. 284—294.

Эпштейн В. К. Н. Игумнов — интерпретатор Чайковского. — В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 4. М., 1967, с. 124—180.

Аджемов К. Константин Николаевич Игумнов. — В кн.: Аджемов К. Х. Незабываемое. М., 1972, с. 19—37.

Из бесед и заметок К. Н. Игумнова. Публикация, предисловие и комментарии Я. И. Мильштейна. — «Музыкальная жизнь», 1973, № 8, с. 8, 10.

К. Н. Игумнов о творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологами. Составление, предисловие и комментарии М. Смирнова. — В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 3. М., 1973, с. 13—72.

Оборин Л., Флиер Я., Готлиб А., Бабаджанян А., Гринберг М., Зверев М., Романовский П., Козловский И., Мильштейн Я. Венок Константину Николаевичу Игумнову. — «Советская музыка», 1973, № 5, с. 64—80.

*Рецензии на концерты К. Н. Игумнова, помещенные в отечественных и зарубежных журналах и газетах **

Журналы: «Артист» (1892, № 25; 1894, № 38), «Говорит СССР» (1935, № 24), «Жизнь искусства» (1928, № 2; 1929, № 11), «Зрелища» (1923, № 26, 34—36), «Искусство — трудящимся» (1926, № 8, 11), «К новым бере-

* Рецензии А. А. Алышванга, С. А. Богуславского, Р. В. Геники, А. Б. Гольденвейзера, А. М. Госберга, Е. О. Гунста, В. Ю. Дельсона, В. В. Держановского, А. Н. Дроздова, Д. В. Житомирского, Л. Л. Калтата, В. Г. Каратыгина, Н. Д. Кашкина, В. А. Киселева, Г. М. Когана, В. Д. Корганова, А. Н. Корещенко, А. К. Корчмарева, Н. Р. Кочетова, С. Н. Кругликова, Г. Лейхтентрита, О. Лессмана, И. В. Лишаева, Н. П. Малкова, И. И. Мартынова, А. Л. Маслова, Я. И. Мильштейна, Н. Я. Мясковского, Г. Г. Нейгауза, В. Нимана, А. В. Оссовского, А. Пильцинга, Г. А. Поляновского, Г. П. Прокофьева, Б. С. Пшибишевского, Д. А. Рабиновича, О. Риземана, Э. К. Розенова, Л. Л. Сабанеева, Ю. С. Сахновского, Б. Б. Тица, А. Углова, Н. Ф. Финдейзена, Г. Я. Черешнева, В. А. Четотта, Г. Г. Шароева, Г. Шюнемана, Ю. Д. Ангеля, А. Н. Юровского и других.

гам» (1923, № 1—3), «Музыка» (1911, № 17, 46, 50; 1912, № 61, 64, 67, 101; 1913, № 154; 1915, № 210, 229), «Музыка и жизнь» (1908, № 2, 4, 10, 11; 1909, № 11), «Музыкальная новь» (1923, № 2; 1924, № 6/7), «Музыка и революция» (1926, № 3; 1927, № 1, 3; 1928, № 12), «Музыкальный труженик» (1906, № 8; 1908, № 4, 5, 8, 21, 24; 1909, № 4, 22), «Новый зритель» (1925, № 42; 1927, № 10), «Пролетарский музыкант» (1930, № 2), «Рампа и жизнь» (1909, № 30, 37; 1913, № 44; 1917, № 9), «Русская музыкальная газета» (1895, № 11; 1896, № 3; 1898, № 1, 3; 1899, № 5; 1900, № 13; 1901, № 9, 15; 1903, № 10; 1904, № 13/14, 45; 1905, № 18; 1906, № 7/8, 23/24; 1907, № 9/10; 1908, № 7, 44; 1909, № 44, 46; 1910, № 13, 16/17; 1911, № 47; 1912, № 6/7, 10, 46; 1913, № 17, 45, 48; 1914, № 3, 48, 49; 1915, № 9/10, 44, 49, 50; 1916, № 18/19, 45, 49; 1917, № 11/12), «Русская художественная летопись» (1912, № 5, 14), «Советская музыка» (1933, № 4; 1935, № 3; 1937, № 1, 12; 1938, № 10/11; 1940, № 3; 1941, № 4; 1946, № 2/3, 4, 12), «Студия» (1911, № 7), «Театр и музыка» (1922, № 31; 1923, № 34), «Хроника журнала „Музыкальный современник“» (1915, № 5), «Экран» (1922, № 24/25), «Die Musik» (1910, № 11), «Przegląd Musyczny» (1911, № 4).

Газеты: «Бакинский рабочий» (1937, 29 июля), «Большевистская смена» (1940, 14 февр.), «Вечернее радио» (1925, 29 окт.), «Вечерний Киев» (1927, 24 марта), «Вечерний Ленинград» (1947, 30 марта), «Вечерняя газета» (1908, 15 янв.; 1913, 6 апр.), «Вечерняя Москва» (1927, 25 февр.; 1938, 11 окт.; 1939, 1 апр.; 1940, 22 февр.; 1943, 24 сент., 24 и 27 ноября, 11 дек.; 1944, 20 апр.; 1945, 22 марта, 20 июля; 1946, 4 марта), «Голос Москвы» (1908, 23 янв., 19 февр.; 1909, 21 янв.; 1911, 23 марта, 4 ноября), «Закавказье» (1908, 17 апр.), «Заря Востока» (1940, 26 янв.), «Известия» (1923, 11 июня; 1926, 3 марта; 1940, 1 марта; 1945, 15 июля), «Кавказ» (1898, 21 ноября; 1899, 9 и 16 февр.; 1908, 19 апр.), «Киевская газета» (1901, 16 марта), «Коммунист» (1934, 26 и 28 ноября), «Курьер» (1900, 21 марта), «Литература и искусство» (1943, 27 ноября), «Moskauer Deutsche Zeitung» (1911, 23 марта), «Moskauer Zeitung», (1900, 8 дек.; 1904, 22 марта), «Moscow News» (1946, 17 апр.), «Московские ведомости» (1892, 1 дек.; 1893, 1 февр.; 1894, 24 мая; 1895, 18 и 21 окт., 14 и 16 ноября; 1896, 16 ноября; 1898, 15 и 17 янв.; 1899, 20 янв.; 1900, 18 марта, 7 дек.; 1905, 26 ноября; 1906, 9 февр.; 1907, 22 февр.; 1908, 23 февр., 12 ноября; 1909, 9 и 23 янв.; 1911, 13 дек.), «Московский листок» (1895, 17 ноября; 1896, 18 ноября; 1897, 11 дек.; 1899, 21 янв.; 1900, 29 марта, 10 дек.; 1901, 25 февр.; 1902, 21 и 29 марта; 1905, 24 и 29 ноября; 1909, 25 янв.), «Музыка» (1937, № 1), «Наша газета» (1927, 15 февр.), «Новое время» (1895, 18 окт.; 1896, 19 февр.), «Новое обозрение» (1898, 21 ноября; 1899, 9 и 17 февр.), «Новости дня» (1895, 23 окт., 14 ноября; 1896, 16 ноября; 1898, 19 янв.; 1900, 18 и 20 марта, 7 дек.), «Правда» (1946, 3 марта), «Радиопрограммы» (1937, 29 июля, 5 окт.), «Раннее утро» (1909, 8 и 18 янв.), «Речь» (1912, 31 янв.), «Русские ведомости» (1894, 24 мая; 1895, 22 окт., 16 ноября; 1899, 18 и 20 янв.; 1900, 18 и 19 марта, 7 дек.; 1901, 23 и 25 февр.; 1902, 19 марта; 1904, 21 марта; 1905, 26 ноября, 1 дек.; 1908, 20 февр., 19 окт.; 1909, 21 янв.; 1911, 24 марта, 5 ноября; 1912, 25 сент.), «Русский листок» (1899, 18 и 20 янв.), «Русское слово» (1908, 20 февр.), «Russlands Musik-Zeitung» (1896, 31 янв., № 2, 23 февр., № 4), «Саратовский листок» (1901, 22 марта), «Советское искусство» (1937, 17 окт.; 1938, 14 янв., 20 марта; 1940, 29 февр.; 1943, 8 мая; 1945, 13 февр.), «С.-Петербургские ведомости» (1897, 12 дек.), «Тамбовские губернские ведомости» (1897, 27 марта), «Тифлисский листок» (1899, 6 апр.; 1908, 19 апр.), «Утро России» (1911, 4 ноября), «Южный телеграф» (1911, 27 янв., 1 февр.), «Харьковские губернские ведомости» (1905, 10 апр.), «Харьковский листок» (1905, 9 апр.), «Харьковский пролетарий» (1925, 30 окт.).

«Allgemeine Musik-Zeitung» (1908, 20. November; 1910, 21. Januar; 1912, 26. Januar), «Berliner Börsen-Courier» (1908, 17. November; 1910, 20. Januar; 1911, 15. Januar; 1912, 28. Januar), «Berliner Börsen-Zeitung» (1908, 20. November; 1910, 20. Januar), «Berliner Neueste Nachrichten» (1908, 26. November), «Berliner Tageblatt» (1910, 22. Januar; 1911, 15. Januar), «Berliner Lokal-Anzeiger» (1910, 19. Januar; 1912, 23. Januar), «Die Germania» (1911, 18. Januar), «Die Reichs-anzeiger» (1908, 20. November), «Der Tag» (1912, 23. Januar), «Leipziger Abendzeitung» (1908, 12. November; 1910, 20. Januar), «Leipziger Neueste Nachrichten» (1908, 12. November; 1910, 20. Januar; 1912, 22. Januar), «Leipziger Tageblatt» (1908, 12. November; 1910, 20. Januar; 1912, 22. Januar), «Leipziger Zeitung» (1908, 12. November; 1910, 23. Januar; 1912, 22. Januar), «Leipziger Volkszeitung» (1910, 20. Januar; 1912, 8. Januar), «Musikalisches Wochenblatt» (1910, 27. Januar, 3. Februar), «Neue Preussische Kreuz-Zeitung» (1912, 30. Januar), «Signale» (1911, 18. Januar; 1912, 24. Januar, 31. Januar), «Signale für die musikalische Welt» (1910, 26. Januar), «Staatsbürger-Zeitung» (1908, 27. November), «The Musical Courier», New York (1910, 8. Februar), «The Musical Leader», Chicago (1910, 10. Februar), «Volks-Zeitung» (1912, 27. Januar, 30. Januar), «Vossische Zeitung» (1908, 21. November; 1910, 23. Januar; 1912, 25. Januar, 30. Januar), «Zeit am Montag» (1912, 22. Januar, 29. Januar).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

- Авдалбекян А. — 284, 285, 292
 Авланти Е. — 189
 Аверино Н. К. — 68, 82, 133, 452
 Аджемов К. Х. — 256, 437, 458
 Айсберг И. С. — 456, 458
 Айхенвальд Ю. И. — 163
 Акинфиев Н. Ф. — 216, 228
 Акинфиева О. С. — 228
 Александров А. Н. — 189, 264, 273, 293, 387, 405, 437, 449
 Алексеев А. С. — 20
 Алиханов К. М. — 124, 429, 458
 Алчевский Г. А. — 54, 69, 148, 427, 430
 Альбер Э. Д. — 55, 94, 106, 108, 109, 173, 321, 393, 445
 Альтерман И. М. — 250
 Алышванг А. А. — 460
 Алявдина А. А. — 189
 Амбакумян А. А. — 284, 285, 292
 Амираджиги Т. К. — 292
 Андерсон М. — 260, 262
 Андреев Л. Н. — 164, 432
 Аносов Н. П. — 450
 Априосова Э. С. — 284, 285
 Аракишвили Д. И. — 450
 Аранья Ж. — 239
 Аргаматов В. Н. — 189, 280, 458
 Арениский А. С. — 48, 52, 54, 58, 66, 81, 97, 131, 213, 287, 288, 404, 405, 437, 438, 448, 449, 453
 Артынов В. Е. — 449
 Арутюнян А. Г. — 285
 Архангельский В. А. — 221, 458
 Арцыбушев Н. В. — 179
 Асламазян С. З. — 231, 451, 452
 Атакишев Р. И. — 292
 Ауэр Л. С. — 122, 178, 451

 Бабаджанян А. А. — 280, 284, 285, 292, 297
 Бакалейников В. Р. — 169, 181, 182, 213, 433, 451—453
 Бакк З. И. — 216
 Бакст Р. — 292
 Балабанян Н. К. — 452
 Балакирев М. А. — 110, 391, 405, 406, 436, 447
 Бальмонт К. Д. — 159
 Бандровска-Турска Е. — 260, 262
 Варабейчик И. (Л.) — 189, 191
 Баржанский А. М. — 181, 451
 Вармас И. — 451
 Барцал А. И. — 94
 Бауман Н. Э. — 141
 Бауэр Ф. И. — 257, 437
 Бах И. С. — 54, 56, 58, 71, 75, 77, 79—81, 96, 97, 106, 108, 109, 126, 181, 182, 194, 213, 276, 323, 333, 371, 386, 392—394, 404, 405, 445, 449, 450
 Бейер Ф. — 21
 Бейлезон С. — 452
 Беккерман Г. — 216
 Беклемишев Г. Н. — 58

 Бекман-Щербина Е. А. — 30, 244, 458
 Беллини В. — 405
 Беллини Дж. Б. — 197
 Белый Андрей (псевд. Бугаева Б. Н.) — 159
 Белый В. А. — 236
 Белькова И. — 257, 437
 Беляев М. П. — 71, 86—88, 181, 456, 458
 Бендель Ф. — 404
 Бенуа А. Н. — 432
 Бердяев Н. А. — 159
 Берлин Б. М. — 230, 259
 Бессель В. В. — 425
 Бетинг Л. И. — 77, 148, 430
 Бетховен Л. ван — 8, 18, 20, 22—24, 26, 31, 48, 58, 59, 68, 71, 77, 79, 81, 88, 91, 93, 97, 98, 106, 108—111, 115, 122, 126, 140, 157, 158, 168, 170, 173—176, 181—183, 189, 191, 199, 200, 212—214, 219, 229, 230, 237—239, 247—250, 255, 263—265, 271—273, 276, 280, 288, 290, 294, 295, 315, 316, 321, 330, 332, 359, 368, 371, 377, 385, 388—391, 394, 399, 404, 405, 425, 426, 428, 433, 438, 445, 449, 450, 458
 Бех В. Ф. — 181, 451
 Бирюков Ю. С. — 257, 405, 437
 Биццкий А. — 257, 437
 Блок А. А. — 159, 307, 440
 Блок К. — 451
 Блуменфельд Ф. М. — 218, 256, 404, 405, 437, 458
 Блюм А. Г. — 452
 Влюменталь К. Н. — 292, 297
 Боборыкин П. Д. — 159
 Богино Г. К. — 292
 Боголепов Н. П. — 64
 Бугославский С. А. — 460
 Бодлер Ш. — 159
 Божко Г. А. — 450
 Борисовский В. В. — 218, 231, 438, 451—454
 Боровский А. К. — 458
 Бородин А. П. — 45, 287, 405, 436, 448, 453
 Бошнякович О. Д. — 292, 297
 Брамс И. — 8, 66, 93, 110, 111, 126, 152, 158, 160, 168—170, 176, 181, 189, 199, 213, 218, 320, 331, 353, 355, 361, 385, 390, 394, 403, 405, 438, 447, 452
 Брандуков А. А. — 58, 77, 80, 213, 231, 450—454
 Брассен Л. — 51, 404
 Брейтхаупт Р. — 240, 241, 435
 Бродская О. М. — 256
 Брюсов В. Я. — 61, 159, 245
 Брюсова Н. Я. — 104, 210, 244, 458
 Брюшков Ю. В. — 236, 245
 Бубликов Г. Д. — 256, 273, 276
 Бузони Ф. — 45, 57, 58, 71, 93, 106, 109, 149, 192—194, 200, 229, 230, 303, 321, 353, 359, 381, 386, 393, 440, 450
 Букин М. Е. — 181, 450—453
 Бунин И. А. — 160, 262

¹ Указатель имен составила Н. Н. Григорович.

Буткевич С. Э. — 181, 182, 433, 451, 453
Буюкли В. И. — 52, 53, 81, 95, 173
Бузов Г. — 105, 186, 250, 452
Бялыницкий-Бируля В. К. — 165

Вagner З. — 239
Вагнер Р. — 84, 93, 129, 171, 231, 452
Вальтер Б. — 239
Ван Гог В. — 167
Ван Дейк А. — 165, 431
Варлих Г. И. — 450
Вартазарьянц Е. С. — 189
Василенко С. Н. — 146, 181, 250, 450, 452
Вебер К. М. — 31, 48, 404, 445
Вейнберг Я. В. — 104
Вейнгартнер Ф. — 239
Веласкес Д. Р. — 197
Венков Ю. Н. — 256, 273
Верди Дж. — 405
Верещагин В. В. — 133
Вержибилович А. В. — 122, 451
Верман О. — 404
Веснин А. А. — 100, 101, 190, 427, 451
Вивальди А. — 182
Виган Г. — 93
Виллан В. Ю. — 211, 218, 458
Вильшау В. Р. — 98, 153, 450
Винклер А. А. — 454
Виноградов Н. — 189
Виноградов П. Г. — 61, 62, 64, 65, 69, 70
Виноградский А. Н. — 109, 450
Вирсаладзе А. Д. — 275
Вицинский А. В. — 10, 216, 292
Владос Х. Х. — 296
Вогрич М. — 404
Володин А. В. — 231, 454
Волошин М. А. — 159, 244
Вольский В. Ф. — 82
Вольф Г. — 452
Воронцов-Дашков И. И. — 65
Выгодский Н. Я. — 231

Габрилович О. С. — 124
Габриэлян А. К. — 231, 451, 452
Гайнд И. — 22, 88, 394, 405, 445, 450
Гальстон Г. — 239, 458
Гамбарян М. С. — 284, 285, 292, 297
Гамбург Г. С. — 245, 451, 452
Гандурина Н. А. — 68
Ганон Ш. Л. — 93, 404
Гаршин В. М. — 60, 426
Гаук А. В. — 276, 285, 450
Гауптман Г. — 164
Гвоздкова Е. — 189
Гегель Г. — 163
Гедике А. Ф. — 41, 134, 211, 221, 268, 281, 284, 297, 405, 437, 438, 456, 458
Геллер С., см. Хеллер С.
Геллерих А. — 215
Гельман Э. Г. — 189, 376, 430, 458
Гендель Г. Ф. — 182, 394, 404, 445, 450
Гензельт А. Л. — 10, 29, 404, 406, 436, 437
Геника Р. В. — 460
Герасимович Т. — 437
Гергардт Е. — 169
Гертович И. Ф. — 451
Герцен А. И. — 67
Гершман М. — 257, 437
Герье В. И. — 61, 64, 65, 68
Гёте И. В. — 161, 262, 304, 334, 431
Гильельс Э. Г. — 257
Гинзбург Г. Р. — 231, 236, 245, 282

Гинзбург Л. М. — 271, 450
Гиршман В. О. — 166
Гискин И. — 453
Глаголь С. (наст. фам. Говоров С. Д.) — 431
Глазунов А. К. — 58, 81, 178 — 181, 189 — 191, 231, 234, 235, 238, 404, 405, 428, 433, 435, 437, 448, 450, 454, 456, 458
Глен А. Э. — 94, 116, 144, 146, 169, 181, 450 — 453
Глинка М. И. — 18, 110, 231, 262, 325, 405, 436, 447, 453
Глиэр Р. М. — 134
Глюк К. В. — 79, 96, 445
Гнесин М. Ф. — 241
Гнесина Е. Ф. — 58
Гоген П. — 167
Годар Б. — 404
Годовский Л. — 140, 178, 179
Голлидей (Холлидей) Е. Г. — 70
Голованов Н. С. — 225, 231, 245, 450
Голубев Е. К. — 257
Гольбейн Г. — 165
Гольдвейзер А. Б. — 38, 52, 54, 55, 58, 77, 81, 88, 94, 95, 134, 193, 210, 211, 221, 227, 231, 238, 245, 254, 268, 273, 279, 280, 281, 292, 297, 428, 434, 436, 438, 449, 458, 460
Гольдфедег Б. А. — 256, 437
Гомер — 244
Горбунов-Посадов И. И. — 269
Горбунова-Посадова Е. — 269
Гордзялковская Е. — 104
Горовиц А. И. — 130
Городецкий С. М. — 262
Горышник В. Л. — 256
Горький А. М. — 60, 134, 245, 267
Госберг А. М. — 460
Готлиб А. Д. — 256, 458
Готлиб М. Д. — 256
Гофман И. — 55, 88, 93, 110, 111, 192 — 194, 303, 304, 351, 352, 391
Гофман К. — 93
Гофман Э. Т. А. — 262
Грабарь И. Э. — 165, 273
Гречанинов А. Т. — 134, 210, 211, 454
Гржимали И. В. — 68, 77, 80, 94, 116, 131, 146, 450 — 453
Грибоедов А. С. — 447
Григ Э. — 58, 68, 98, 110, 146, 181, 404, 447, 452
Григорович К. К. — 181, 182, 433, 451, 453
Гринберг М. И. — 256, 259, 269, 271, 458
Грюнфельд А. — 94
Губерт Н. А. — 34
Гуммель И. Н. — 31, 404, 405, 425
Гуно Ш. — 68, 447
Гунст Е. О. — 201, 460
Гурилев А. Л. — 405, 436
Гюго В. — 261

Давиденко А. А. — 236
Давидович Б. М. — 292, 297
Давыдов К. Ю. — 48
Данте Алигьери — 197
Даргомыжский А. С. — 405, 436
Дебюсси К. — 160, 176, 371, 386, 387, 394, 453
Дейша-Сионицкая М. А. — 150, 152, 244
Дельсон В. Ю. — 460
Деникин А. И. — 212
Держановский В. В. — 460
Держинская К. Г. — 262
Дживани — 442
Дживелегов А. К. — 62

- Джотто — 197, 198
 Дидро Д. — 162
 Диккенс Ч. — 160, 242, 262
 Димитриади О. А. — 450
 Динор Г. М. — 256
 Доберт П. Ж. — 451, 452
 Добровейн И. А. — 189, 221
 Добролюбов Н. А. — 60
 Долуханов П. М. — 96
 Долуханян А. П. — 286
 Домашевич М. Б. — 451
 Домбаев Г. С. — 279, 458
 Доможиров Л. А. — 282, 458
 Донаньи Э. — 452
 Донателло — 197
 Дорлиак К. Н. — 265, 437, 451 — 454
 Дорлиак Н. Л. — 438, 451
 Достоевский Ф. М. — 61, 307
 Дранишников В. А. — 450
 Дрейфус А. — 429
 Дроздов А. Н. — 270, 458, 460
 Дубинский И. И. — 66, 452
 Дузе Э. — 59
 Дулов Г. Н. — 450, 452
 Дьемер Л. — 71
 Дьяков А. Б. — 230, 231, 256, 273
 Дьяков Д. — 92
 Дюбюк А. И. — 10, 29, 30
 Дюрер А. — 165
 Дюссек (Дусик) Я. Л. — 31, 404, 405
 Дагилев С. П. — 165

 Егоров А. А. — 256, 297
 Егорова Н. — 104
 Еленковский Н. Н. — 179
 Емельянова М. Е. — 24
 Епанешникова В. И. — 189
 Ермолова М. Н. — 56, 59, 92, 111
 Есипова А. Н. — 58, 190
 Ефременков А. А. — 189

 Жид А. — 262, 310, 439
 Жилиев Н. С. — 214, 215
 Житомирский Д. В. — 460

 Зак Я. И. — 257
 Залка Мате — 218, 249
 Зауэр Э. — 33, 55, 58, 94, 111, 239, 404, 405
 Захарьин Г. А. — 64
 Зверев М. С. — 216
 Зверев Н. С. — 10, 29 — 36, 44, 46, 52, 53, 59, 85, 115, 425, 426
 Зеленка Л. — 452
 Зелинский Н. Д. — 63, 64
 Зернов Д. С. — 148, 150 — 152, 449
 Зилоти А. И. — 9, 10, 30, 35 — 45, 54, 58, 73, 74, 94, 117, 182, 186, 194, 425, 426, 428, 431, 438, 448, 458
 Зилоти В. П. — 73
 Зиссерман Д. З. — 160, 169, 181, 451, 452
 Златовратский Н. Н. — 60
 Зограф Н. Ю. — 64

 Ибсен Г. — 164
 Иванов А. А. — 166
 Иванов К. К. — 450
 Иванов-Борецкий М. В. — 227, 236
 Игумнов Н. И. — 17, 18, 28, 35, 458
 Игумнов Н. Н. — 20

 Игумнов С. Н. — 20, 271, 282, 283, 458
 Игумнова В. И. — 22, 25
 Игумнова К. В. — 21, 458
 Ильин И. П. — 256
 Иозефи Р. — 353
 Иохелес А. Л. — 256, 259, 269
 Ипполитов-Иванов М. М. — 52, 141, 144, 211, 231, 234, 449, 450
 Исакович В. И. см. Скрыбина В. И.

 Казадезюс Р. М. — 407
 Калидаса — 243
 Калининская Е. Е. — 257, 437
 Калининский С. И. — 451 — 453
 Калитат Л. Л. — 460
 Калькбреннер Ф. — 24
 Капнист П. А. — 63, 64
 Каратыгин В. Г. — 433, 460
 Карпенко-Логвинова М. — 104
 Карпиловский Д. З. — 453
 Карренъ Т. — 93, 104, 105, 149
 Кастальский А. Д. — 144, 449
 Катуар Г. Л. — 88, 153, 210
 Качалов В. И. — 273
 Кашкин Н. Д. — 34, 66, 75, 77, 78, 104, 105, 134, 144 — 146, 213, 460
 Каянус Р. — 449
 Кваст Дж. — 99, 100, 102, 103
 Келлер Л. — 21
 Кеменов В. С. — 282
 Кенеман Ф. — 70 — 73, 101, 129, 131, 132
 Кесслер П. К. — 404
 Кипсень Я. И., см. Киппен Я. И.
 Кипп К. А. — 211
 Киппен Я. И. — 216, 257, 437
 Кириллович В. В. — 24
 Киселев В. А. — 278, 456, 460
 Клейбер Э. — 260
 Клементи М. — 94, 404, 406
 Клемперер О. — 260
 Кленовский Н. С. — 95, 96
 Климентова-Муромцева М. Н. — 428
 Клиндвогг К. К. — 71, 72, 307
 Ключевский В. О. — 62, 64
 Кнушевицкий С. Н. — 264, 272, 286, 452, 453
 Ковалевский М. М. — 20
 Коган Г. М. — 248, 249, 251, 254, 460
 Коган П. П. — 274
 Козловский И. С. — 265, 437, 451, 458
 Козловский С. А. — 189
 Козолупов С. М. — 238, 453
 Колокольцева М. — 428
 Колцов П. — 216
 Комиссаржевская В. Ф. — 59, 125
 Комиссаржевский Ф. П. — 59
 Кон Б. — 216
 Конюс Г. Э. — 77, 236, 244, 435
 Конюс Л. Э. — 153
 Конюс Ю. Э. — 436
 Коонен А. Г. — 262
 Корганов В. Д. — 245, 457, 458, 460
 Коргуев С. П. — 122, 451
 Корещенко А. Н. — 30, 75, 78, 79, 134, 460
 Корин А. Д. — 282
 Корин П. Д. — 282, 413
 Короленко В. Г. — 60, 456
 Корреджо (собственно Антонио Аллегри) — 197
 Кортто А. — 70, 260, 261, 407
 Корчамаев К. А. — 248, 249, 460
 Котляревский С. А. — 62, 64

- Коутс А. — 450
 Кочетов Н. Р. — 78, 79, 210, 460
 Кошиц Н. П. — 189
 Кравченко Т. П. — 437
 Крамер И. Б. — 404
 Крапах Л. — 165
 Крандиевская Н. В. — 295
 Крапец Н. И. — 451
 Крашенинников А. Н. — 238
 Крашенинникова З. Г. — 274, 276, 286, 294, 295, 458
 Крейн А. А. — 405, 437
 Крейн Д. С. — 66, 82, 450—452
 Кругликов С. Н. — 80, 131, 456
 Кубацкий В. Л. — 181, 182, 433, 451—453
 Кувшинников Н. Н. — 189
 Куллак Т. — 404
 Купер Э. А. — 210, 213, 433, 449, 450
 Куперен Ф. — 182, 394, 450
 Кусевский С. А. — 176, 180, 181, 183, 186, 210, 213, 450
 Кустодиев Б. М. — 243
 Кухарков Н. Н. — 281
 Кюн Ц. А. — 33, 425

 Лавров В. М. — 82, 457, 458
 Лавровская Е. А. — 58
 Ладухин Н. М. — 32, 46
 Лазурский В. Ф. — 88, 428
 Ламбрино Т. И. — 148—150, 221
 Ламм О. П. — 248
 Ламм П. А. — 210, 248, 273, 275, 281, 293
 Ламонд Ф. — 94
 Ласковский И. Ф. — 405
 Лассен Э. — 405
 Лахнер Ф. — 404
 Левенталь — 429
 Леveckий П. — 189, 458
 Левин И. А. — 52, 53, 70—73, 75, 76, 102, 458
 Левит Т. С. — 273
 Левитан И. И. — 165, 415
 Левский А. — 108, 460
 Лейзерович Г. И. — 257
 Лейхтентриг Г. — 158, 460
 Лекок Ш. — 243
 Леонардо да Винчи — 197
 Леонова Е. Н. — 280
 Лермонтов М. Ю. — 28, 60
 Лесков Н. С. — 60, 160, 262, 302
 Лессинг Г. Э. — 162
 Лессман О. — 158, 460
 Лешетицкий Т. — 51
 Лиза — см. Леонова Е. Н.
 Липаев И. В. — 131, 428, 460
 Лисицян П. Г. — 453
 Лист Ф. — 8, 10, 20, 22, 24, 25, 33, 37—39, 41, 42, 53, 55, 56, 58, 66, 68, 71, 73, 75, 77—79, 81, 93, 96, 105, 106, 108—111, 115, 116, 122, 126, 129, 149, 158, 168, 170—173, 176, 177, 187, 194, 197, 199, 200, 202, 212—215, 219, 220, 229—231, 237, 243, 250, 255, 261, 264, 265, 272, 273, 275, 276, 280, 284, 303, 323, 324, 330, 331, 359, 361, 372, 385, 389—391, 393, 394, 399, 404, 405, 412, 426, 431, 433—435, 438—441, 445—447, 450, 452, 458
 Литвинов А. А. — 450
 Литта П. — 103
 Логовинский Т. Л. — 256
 Локателли П. — 182, 450
 Лотти А. — 94
 Лоцки Б. — 452
 Лукомский Л. Г. — 245, 259

 Луначарский А. В. — 213, 231
 Луцкий М. — 451
 Любимов И. И. — 281
 Любимов Л. — 217
 Любошиц Л. С. — 454
 Любошиц П. С. — 189
 Лядов А. К. — 77, 78, 80, 87, 106, 108, 110, 146, 293, 295, 333, 404, 405, 437, 441, 448
 Лямонд Ф. — 93
 Ляпунов С. М. — 146, 235, 315, 404, 405, 437, 448, 450

 Мазетти У. А. — 103, 213
 Макаров С. О. — 133
 Макарова-Шевченко В. В. — 452, 453
 Маклаков В. А. — 62, 67—69, 88, 456, 458
 Максимов Л. А. — 30, 33, 34, 38, 52, 53, 82, 131, 449
 Малков Н. П. — 460
 Малхасян К. А. — 257, 437
 Малько Н. А. — 238, 449, 450
 Мамин-Сибиряк Д. Н. — 134
 Мандельштам О. Э. — 159
 Манн Т. — 262
 Маркс Г. В. — 24
 Мартынов И. И. — 460
 Масловы — 100
 Матвей, см. Сахаров М. И.
 Матисс А. — 167
 Мацюшевич С. И. — 217
 Машенька, см. Толстая М. Л.
 Маширов А. И. — 424
 Мгеброва А. — 257
 Медичи — 197, 198
 Мейер А. Ф. — 21, 22, 24
 Мейерберг Дж. — 405
 Мейерхольд В. Э. — 164, 242, 243, 262, 307, 435, 457, 458
 Мейчик М. Н. — 449
 Мекк В. фон — 432
 Мелентьев М. М. — 248, 295, 458
 Мелик-Пашаев А. III. — 272, 450
 Мельшин (наст. фам. Якубович) П. Ф. — 134
 Мендельсон-Бартольди Ф. — 8, 22, 23, 26, 56, 66, 79, 81, 84, 96, 97, 146, 190, 237, 273, 288, 333, 391, 394, 404, 405, 428, 438, 446, 451
 Менгер С. — 33, 93, 425
 Мережковский Д. С. — 61, 159
 Мерк Г. — 451
 Метерлинк М. — 164, 165
 Метгнер А. К. — 181, 450, 452
 Метгнер Н. К. — 126, 153, 160, 201, 204, 205, 221, 231, 239, 264, 333, 405, 437, 449, 453, 458
 Метгнер Э. К. — 28, 425
 Мец А. — 451
 Мигай С. И. — 213
 Микеланджело Буонарроти — 197, 198
 Милашевич К. С. — 225, 226, 458
 Мильштейн Я. И. — 256, 259, 269, 293, 296, 297, 437, 442, 457, 458, 460
 Минчин Н. — 292
 Миронов Л. Н. — 434
 Михайловский Н. К. — 59, 121, 133, 134
 Михайловский И. И. — 257, 259, 269
 Могилевский А. Я. — 169, 181, 182, 433, 450—453
 Моне К. — 167
 Монозон Э. А. — 292, 297
 Моравец К. — 452

- Морозов Н. С. — 211
 Морозова В. М. — 217
 Мострас К. Г. — 450
 Моцарт В. А. — 18, 20, 22, 58, 71, 77, 81, 93, 96 — 98, 168, 182, 183, 199, 225, 231, 387, 392, 394, 404, 405, 445, 449, 450
 Мошелес И. — 404, 405
 Мошковский М. — 404, 425
 Муратов П. П. — 197
 Муромцев Ю. В. — 256
 Мусинян Н. Н. — 256
 Мусоргский М. П. — 225, 391, 405, 436, 453
 Мхитарян М. М. — 285, 292
 Мытник А. — 256, 437
 Мюссе А. — 161
 Мясковский Н. Я. — 210, 229, 237, 239, 260, 264, 273, 275, 279, 281, 372, 387, 405, 437, 449, 454, 460
 Надсон С. Я. — 47, 60, 61
 Направник Э. Ф. — 58
 Неббал О. — 93
 Неджанова А. В. — 213
 Нейгауз Г. Г. — 218, 250, 257, 267, 387, 449, 460
 Нейперт Э. — 404
 Нестеров М. В. — 165, 166, 262, 263, 282, 303, 458
 Нечаев В. В. — 275, 280 — 282, 297, 457, 458
 Никитин И. С. — 47
 Никиш А. — 56, 93, 111, 120, 169, 192 — 194, 428
 Николаев А. А. — 281
 Николаев Л. В. — 151, 154, 181, 235, 242, 454, 456, 458
 Ниман В. — 158, 460
 Ницше Ф. — 162, 164
 Нордау М. — 84
 Нувель В. Ф. — 190
 Обер Д. Ф. — 405
 Оболенская Е. — 428
 Оборин Л. Н. — 216, 217, 230, 231, 236, 239, 245, 259, 269, 283 — 285, 293, 297, 298, 327, 392, 399, 442, 457, 458
 Обухова Н. А. — 213, 262, 282
 Овидий — 161
 Оганджян Л. М. — 231, 452
 Озерова Е. А. — 132, 282, 290, 294, 429, 458
 Ойстрах Д. Ф. — 264, 272, 286, 453
 Окунь С. — 437
 Орлов А. И. — 450
 Орлов Н. А. — 189, 191, 213, 220, 221, 238, 239, 442, 449, 458
 Оссовский А. В. — 76, 235, 424, 434, 457, 458, 460
 Островская А. П. — 458
 Островский А. Н. — 93
 Остроухов И. С. — 165, 166, 415, 431, 432, 456, 458
 Оцеп Ф. — 104
 Пабст А. — 94, 95, 428, 458
 Пабст П. А. — 10, 33, 41 — 45, 54, 58, 69 — 71, 74, 75, 80, 94, 95, 104, 290, 296, 426 — 428, 437, 438, 448, 453
 Паганини Н. — 24, 71
 Пакельман В. И. — 452
 Паппе А. Г. — 450
 Паульсен И. — 451
 Пауэр М. — 111
 Пахульский Г. А. — 404
 Пашенная В. Н. — 282
 Пашеев Б. — 66, 452
 Перцов П. Н. — 123, 165
 Перцова З. А. — 151, 166
 Перцовы — 138
 Петри Э. — 237, 239
 Петров Г. Н. — 189
 Петров-Водкин К. С. — 191
 Петросян О. — 285
 Пикассо П. — 167
 Пильцинг А. — 460
 Пишна И. — 404
 Плаксин М. Г. — 160, 181, 452
 Платон — 162
 Платонов Н. И. — 245
 Плещеев А. Н. — 47, 60
 Подгорный В. Т. — 181, 182, 212, 213, 433, 450, 452, 453
 Подольская В. В. — 437
 Поллак Р. Ю. — 212, 213, 451, 453, 458
 Половинкин Л. А. — 245, 264, 405, 449
 Поляновский Г. А. — 460
 Полянский Г. — 217
 Померанцев Ю. Н. — 91, 94, 450, 454, 458
 Попова Ю. — 285
 Портной Ф. — 257
 Потемкин В. П. — 62, 245
 Прессман М. Л. — 33, 73
 Пресс И. И. — 116, 453
 Пресс М. И. — 116, 181, 213, 452, 453
 Пришвин М. М. — 262
 Прокофьев Г. П. — 170, 189, 241, 270, 292, 430, 437, 457, 458, 460
 Прокофьев С. С. — 229, 237, 238, 260, 273, 332, 372, 387, 394, 405, 437, 449, 454
 Проскурнин В. Н. — 450
 Прохазка К. — 452
 Пруст М. — 262
 Пульвер Л. М. — 182, 213, 433, 451, 453
 Пульвер М. Л. — 216, 217, 231
 Пушкин А. С. — 18, 28, 60
 Пшибышевский Б. С. — 253, 254, 460
 Пюньо Р. — 111
 Пятигорский Г. П. — 213, 451 — 453
 Рабинович Д. А. — 230, 460
 Рабинович Н. С. — 450
 Равель М. — 166, 176, 239, 387, 394
 Райский Н. Г. — 221, 222, 223, 225, 245, 434, 450 — 454, 457, 458
 Рамо Ж. Ф. — 77, 395, 445, 450
 Рафаэль Санти — 165, 197
 Рахлин Н. Г. — 450
 Рахманинов С. В. — 8, 30, 33, 34, 38, 52, 53, 77, 88, 106, 108, 110, 116 — 118, 122, 126, 134, 144 — 146, 148, 152, 153 — 158, 164, 176, 181, 200 — 202, 204 — 208, 212, 213, 231, 238, 240, 248, 255, 257, 264, 268 — 270, 273, 275, 278, 280, 285 — 288, 293, 296, 321, 330, 331, 333, 334, 339, 352, 357, 361, 364, 369, 385, 388 — 391, 394, 399, 404, 405, 407, 412, 423, 425, 430, 431, 433, 434, 436 — 438, 441, 449, 450, 453, 456, 458
 Рахманинова Н. А. — 104
 Рейзенауэр А. — 58, 111, 148, 149, 194
 Рейнеке К. Г. — 41, 59
 Ремезов С. М. — 100, 101
 Ренуар О. — 167
 Ребин И. Е. — 330
 Рерих Н. К. — 165

Риземан О. — 460
 Римский-Корсаков Н. А. — 48, 225, 231, 235, 435, 453
 Рис Ф. — 404, 405
 Робби Л. делла — 197
 Рогатин Н. Т. — 231
 Роденбах Ж. — 132
 Рождественская Н. П. — 438, 451
 Розанов В. А. — 217
 Розанов С. В. — 210, 211, 213, 451, 452, 454
 Розенов Э. К. — 78, 104, 105, 456, 458, 460
 Розенталь М. — 173
 Романовский П. И. — 217
 Ростропович Л. В. — 451, 452
 Рохлина Ш. И. — 257, 437
 Руббах А. Г. — 236
 Рубенс П. П. — 165, 431
 Рубинштейн А. — 239, 260, 261, 267
 Рубинштейн А. Г. — 10, 33, 36, 42, 55 — 58, 71, 75, 81, 93, 96, 97, 110, 111, 126, 128, 149, 151, 194, 233, 235, 256, 286 — 289, 293, 296, 320, 321, 335, 392, 394, 404, 405, 414, 426, 428, 437, 439, 441, 447, 448, 450, 453
 Рубинштейн Н. Г. — 10, 30, 36, 37, 51, 89, 104, 105, 126, 185, 186, 233, 269, 297, 427
 Рублев Андрей — 166
 Руженцев Н. Л. — 83, 112, 113, 458
 Руженцева Е. Л. — 83
 Ружницкий В. А. — 170, 189, 191, 449, 458
 Румнев А. А. — 243, 458
 Румянцев В. В. — 297
 Руссо С. — 453
 Рыльский И. В. — 275, 277

Сайди — 262
 Сабанеев Л. Л. — 171, 449, 460
 Садовников В. И. — 238, 450—453
 Садовский П. М. — 93, 458
 Сальвини Т. — 56, 59, 111
 Самосуд С. А. — 450
 Сапельников В. Л. — 99
 Сапунов Н. Н. — 432
 Сараджев К. С. — 160, 181, 279, 449—452, 458
 Сарьян М. С. — 166, 245, 263, 264, 458
 Сатина Н. А., см. Рахманинова Н. А.
 Сафонов В. И. — 10, 34, 36, 41, 43, 49 — 54, 58, 69—73, 75, 78, 86—88, 94, 95, 99—102, 104, 109, 116, 122, 128, 130 — 132, 134, 135, 138, 140—143, 149, 151, 194, 234, 353, 355, 381, 396, 403, 426, 427, 430, 450, 456, 458
 Сафонов И. В. — 141
 Сахаров М. И. — 282
 Сахновский Ю. С. — 77, 170, 460
 Себастьян Г. — 450
 Сезани П. — 167
 Секерин В. В. — 84
 Секерина Н. В. — 52, 71, 83 — 87, 269, 458
 Секерина М. Д. — 84 — 86
 Секерина О. В. — 71, 84, 85
 Селимханов Э. — 437
 Семсенов П. Я. — 151, 189, 240, 241, 435, 458
 Сен-Санс К. — 79, 96, 111, 405, 445, 452
 Сергеев П. А. — 89, 327
 Серебряков П. А. — 242, 257
 Серов В. А. — 159, 160, 166, 266, 415
 Серов Д. М. — 292, 297
 Сеченов И. М. — 64

Сибиряков Л. М. — 152
 Сибирь Б. О. — 146, 181, 182, 188, 433, 450 — 454, 458
 Сивер М. Я. — 230, 259
 Сидякин С. А. — 218
 Сизов Н. И. — 189
 Симский Б. М. — 451, 452
 Скарлатти Д. — 404, 445
 Скворцов В. Н. — 217
 Скомская А. Ю. — 32
 Скрыбин А. Н. — 8, 30, 52, 53, 71, 80, 83 — 88, 99, 102, 106, 108 — 110, 116, 117, 120, 122, 126, 128 — 132, 146, 157, 160, 171, 176 — 178, 199 — 201, 212, 229, 231, 264, 266, 287, 288, 294, 297, 333, 334, 371, 385, 389, 394, 399, 400, 404, 405, 425, 428, 430, 433, 437, 448, 450, 456, 458
 Скрыбина В. И. — 88, 128, 235
 Скрыбина Е. А. — 217
 Скрыбина Л. А. — 86
 Слатин И. И. — 450
 Смирнов В. К. — 24
 Собинов Л. В. — 82, 262
 Соколовский Н. Н. — 450, 452
 Соллогуб Ф. Л. — 59
 Соловьев В. С. — 61, 159, 162, 163, 424
 Солодуев В. Н. — 169, 181, 452
 Сомов К. А. — 159, 160, 166, 190, 191, 387, 432
 Сорокин К. С. — 256, 293
 Сфронидский В. В. — 260
 Спецдиаров А. А. — 284
 Ставенхаген Б. — 33
 Станиславский К. С. — 59
 Стаянский А. В. — 449
 Стариков С. М. — 450
 Старокадомский М. Л. — 245
 Степун Ф. А. — 159
 Стравинский И. Ф. — 385
 Ступин С. — 451
 Сук В. И. — 213, 450
 Сук И. — 93
 Сухаревский Ю. М. — 256
 Талих В. — 239
 Таль Ф. — 452
 Тальберг С. — 404
 Тамаркина Р. В. — 292, 297
 Танеев С. И. — 10, 32 — 36, 45 — 51, 54, 58, 74, 76, 77, 80, 81, 88, 89, 91 — 95, 99 — 102, 105, 129, 131, 134, 138 — 140, 143, 144, 169, 182, 183, 186, 187, 200, 213, 231, 234, 238, 264, 269, 284, 286, 297, 321, 385, 394, 425, 426, 428, 433, 438, 448, 453, 456, 458
 Таргонский М. — 451
 Тартини Дж. — 182, 450
 Татевосян Е. М. — 245
 Тауэриг К. — 58, 79, 97, 106, 108, 110, 219, 272, 355, 403, 445—447
 Теплов Б. М. — 292
 Тер-Гевондян Е. А. — 285
 Терновец Е. Н. — 217
 Тимакин Е. М. — 256, 437
 Тид Б. Б. — 460
 Тициан В. — 197, 198
 Толстая М. Л. — 89, 91, 92
 Толстая С. А. — 77, 89, 91, 92, 428, 458
 Толстая Т. Л. — 88, 90 — 92, 428
 Толстой Л. Н. — 59, 61, 65, 67, 88 — 93, 267, 269, 327, 328, 407, 428

Толстой М. Л. — 91, 92, 458
 Толстой С. Л. — 270, 458
 Топилин В. — 257
 Трубецкая П. В. — 163, 458
 Трубецкие — 64, 162
 Трубецкой С. Н. — 61, 62, 64, 129, 130, 142, 163, 429
 Туманян О. — 422
 Тургенев И. С. — 91
 Тучанская М. Е. — 24
 Тэриан М. Н. — 231, 451, 452

Уайльд О. — 164
 Углов Антон (псевд. Кашинцева Д. А.) — 460
 Угримовы — 168, 431
 Усовы — 152
 Ушаков Д. Н. — 61, 62, 273, 274, 420, 432, 458
 Ушакова А. Н. — 274, 458
 Ушакова Н. Д. — 282, 296
 Ушаковы — 279, 280, 285, 294

Файер Ю. Ф. — 182, 450
 Файнштейн Э. — 292
 Фалья М. де — 452
 Фейнберг С. Е. — 273, 276, 405, 434, 437, 449
 Ферман В. Э. — 245
 Фет А. А. — 47
 Фильд Д. — 22, 253, 404, 405
 Финдсейен Н. Ф. — 428, 460
 Флнер Я. В. — 256, 257, 259, 269, 276, 297, 399, 436, 437, 458
 Фокин М. С. — 451
 Фортунатов Ю. А. — 257
 Франк А. Д. — 257
 Франк С. — 452
 Фрей Э. Э. — 190, 201, 202
 Фридман Б. — 257, 437

Хайкин Б. Э. — 231, 450
 Хаскина Э. — 257, 437
 Хачатурян А. И. — 260, 405
 Хеллер С. — 404
 Хессин А. Б. — 450
 Хованская М. Н. — 189
 Храповицкий В. — 104
 Хренникова Е. Н. — 24

Цветкова Л. — 189
 Цейтлин Л. М. — 213, 238, 450—453
 Цирельштейн М. — 451
 Цитеман Е. — 66, 451, 452
 Цыганов Д. М. — 218, 231, 238, 245, 297, 438, 450—454, 458

Чайковский М. И. — 165
 Чайковский П. И. — 8, 10, 18, 26, 30, 32—34, 42, 44, 45, 48, 49, 55, 58, 68, 77, 80, 93, 94, 104—106, 116, 124, 129, 146, 157, 162, 168, 174, 181, 183—186, 189, 212, 213, 219, 231, 238, 248, 253, 255, 262, 264—267, 269, 271, 272, 275, 276, 284, 286—288, 290, 294—296, 307, 331—333, 357, 358, 361, 370, 371, 385, 388—392, 394, 404, 405, 412, 413, 425, 426, 428, 433, 437, 438, 440, 441, 448, 450, 453, 458

Чайя А. — 182, 445
 Чези Б. — 353
 Черешнев Г. Я. — 107, 460
 Черин К. — 31, 404, 425
 Честертон Г. — 243
 Чехов А. П. — 59, 91, 267, 389, 428
 Чечотт В. А. — 109, 460
 Чижевский Е. — 68
 Чистяков П. П. — 346
 Чичкин А. А. — 242

Шаляпин Ф. И. — 56, 111, 121, 134, 194, 262, 339
 Шапорин Ю. А. — 264, 273, 449
 Шапошников Б. В. — 161, 164, 176, 177, 182, 187, 189, 191, 199, 432, 433, 440—442, 457, 458
 Шаров Г. Г. — 460
 Шаховская Е. М. — 221
 Шацкес А. В. — 231, 245
 Шварц А. Н. — 68
 Шварц Н. — 437
 Шебалин В. Я. — 279, 281, 283, 285, 296, 457, 458
 Шейнфлуг П. — 239
 Шекспир У. — 47, 161, 191, 196, 433
 Шеншин А. А. — 214, 215
 Шервинский В. Д. — 64
 Шехтер Б. С. — 236
 Шиканян А. — 257
 Ширинский В. П. — 231, 297, 438, 452, 453, 454
 Ширинский С. П. — 231, 445, 297, 438, 451—454
 Шинкин Н. Е. — 130
 Шлецер П. Ю. — 88, 404
 Шлецер Т. Ф. — 177
 Шмукловский Д. А. — 213, 451
 Шмуклер А. Л. — 450—452
 Шнабель А. — 239
 Шнеефогт Г. — 239
 Шницлер А. — 191
 Шопен Ф. — 8, 18, 20, 22—26, 42, 56—58, 71, 73, 75, 77—81, 84, 89, 93, 96, 97, 106, 108—111, 115, 116, 122, 126, 129, 146, 156, 158, 167, 168, 170, 173—176, 181, 199, 200, 212—214, 219, 220, 229, 230, 236, 237, 248—250, 253—256, 261, 264, 265, 272, 273, 275, 276, 286, 288, 295, 307, 310, 311, 314, 321, 323, 328, 331—333, 346, 356, 358—360, 361, 365, 368—370, 385, 389—391, 394, 404—406, 412, 425, 426, 428, 432, 434, 441, 446, 451, 458
 Шопенгауэр А. — 84, 162, 163
 Шостакович Д. Д. — 260, 276, 387, 405, 437
 Шотниев К. Г. — 273
 Шпиллер Н. Д. — 286, 453
 Шрейдер-Полуэктова Н. — 189
 Штаркман Н. Л. — 292, 297
 Штауб В. — 71, 72
 Штейнберг Л. П. — 450
 Штейнвиль А. А. — 257
 Штейнгаузен Ф. А. — 148, 149, 430
 Штерн М. А. — 256, 437
 Штидри Ф. — 238, 450
 Штраус И. — 110, 120, 447
 Штраус Р. — 120, 126, 176, 177, 386, 447, 453
 Шуберт Ф. — 8, 20, 48, 56, 61, 88, 96, 97, 106, 110, 168, 170, 181, 182, 192, 199, 213, 218, 219, 237, 238, 262, 272, 273, 275, 276,

288, 296, 316, 330, 333, 368, 369, 385, 390,
404, 405, 428, 431, 438, 445, 446, 450, 451
Шуман К. — 451
Шуман Р. — 5, 8, 42, 44, 56, 58, 71, 77 —
81, 93, 106, 108 — 110, 115, 116, 122, 126,
146, 158, 168, 170, 173 — 175, 181, 182, 189,
199, 200, 202, 203, 212 — 214, 219, 220, 237,
238, 247 — 251, 255, 265, 272, 288, 319, 321,
323, 332, 333, 358, 359, 361, 371, 385, 390,
391, 394, 404, 405, 412, 432, 434, 437 — 439,
446, 449, 451, 458
Шюнеман Г. — 158, 460
Шютт Э. — 447

Шукин С. И. — 167

Юдина М. В. — 407
Юон К. Ф. — 165

Юргенсон П. И. — 94, 150
Юровский А. Н. — 237, 460

Эйгес К. Р. — 210
Элиасберг К. И. — 264, 268, 450
Эмме В. В. — 181, 451, 452
Энгель Ю. Д. — 104, 109, 116, 126, 127, 144,
156, 157, 173, 174, 429, 430, 456, 458, 460
Эпштейн В. М. — 256, 297, 437
Эрлих Р. И. — 453
Эфрон Е. — 256

Яворский Б. Л. — 144, 177, 214, 244, 435
Яковлев В. В. — 269
Якулов Г. Б. — 245
Янжул И. И. — 64
Яппо А. И. (С.) — 216, 217

ОПЕЧАТКА

1. В иллюстрации на третьей странице второго альбома четвертый справа в третьем ряду — Л. М. Гинзбург.
2. В подписи под иллюстрацией на седьмой странице второго альбома следует читать: Т. С. Левит (вместо Т. С. Левин).

Зак. 5833/1409.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|------------------------------|---|
| Вместо предисловия | 3 |
|------------------------------|---|

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

| | |
|---|-----|
| Глава первая. Детство | 15 |
| Глава вторая. Годы учения | 27 |
| Глава третья. Артистическая молодость | 66 |
| Глава четвертая. На пути к мастерству | 103 |
| Глава пятая. Годы поисков и решений | 147 |
| Глава шестая. К новым берегам | 209 |
| Глава седьмая. Во главе консерватории | 222 |
| Глава восьмая. У заветной цели | 246 |
| Глава девятая. На склоне лет | 268 |
| Глава десятая. В последние годы | 287 |

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И ПЕДАГОГИКА

| | |
|--|-----|
| Глава одиннадцатая. Творческая система | 301 |
| Глава двенадцатая. Автор и исполнитель | 305 |
| Глава тринадцатая. Музыка — живая речь | 312 |
| Глава четырнадцатая. Образные представления и исполнительская воля | 328 |
| Глава пятнадцатая. Работа над произведением | 342 |
| Глава шестнадцатая. Звуковая палитра | 362 |
| Глава семнадцатая. Вопросы технического мастерства | 378 |
| Глава восемнадцатая. Проблемы репертуара | 384 |
| Глава девятнадцатая. Методика преподавания | 395 |
| Глава двадцатая. Художник и человек | 410 |
| Примечания | 424 |

ПРИЛОЖЕНИЯ

| | |
|--|-----|
| Концертный репертуар К. Н. Игумнова | 445 |
| Список учеников К. Н. Игумнова | 454 |
| Список мест хранения материалов и документов К. Н. Игумнова и их условные обозначения | 456 |
| Источники | 457 |
| Указатель имен | 463 |

Яков Исаакович Мильштейн

КОНСТАНТИН НИКОЛАЕВИЧ ИГУМНОВ

Редактор *А. Зорина*

Художник *М. Шевцов*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*

Техн. редактор *М. Ильина*

Корректор *Л. Апасова*

Подписано к печати 23/V 1975 г.

Формат бумаги 60×84¹/₁₆ Печ. л. 29,5 (Усл. п. л. 27,4)

Уч.-изд. л. 31,38 (включая иллюстрации) Тираж 10.000 экз.
Изд. № 8682 Т. п. № 637 — 75 г. Зак. 1409 Цена 2 р. 36 к.

на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглиная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

К. Н. Игумнов в детстве



Главная улица г. Лебедяни (в трехэтажном доме родился К. Н. Игумнов).

Конец XIX — начало XX вв.



Г. ЛЕБЕДЯНЬ

СЪ ДОЗВОЛЕНІЯ НАЧАЛЬСТВА

2-ГО ЯНВАРЯ 1881 ГОДА

ИЗЪЯТЬ ВМѢ

ВЪ ПОЛЬЗУ БѢДНЫХЪ Г. ЛЕБЕДЯНИ

ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ

КОНЦЕРТЪ.

ПРОГРАММА:

ОТДѢЛЕНІЕ I-е.

- 1) «ВЕНГЕРСКИЙ МАРИШЪ» соч. Листа.
испол. А. О. Мейера и Е. Н. Ларіоновъ.
- 2) «БѢДНЫЙ КОНЬ ИЪ ПОЛѢ ПАЛЪ» соч. Глинки.
(изъ оперы Жизнь за Царя) испол. Е. Н. Хранинкова.
- 3) «ПОПУРИ» (изъ оперы Трубадуръ) соч. Верди.
испол. 7-ми летній мальчикъ К. Игумновъ и А. О. Мейера.
- 4) «ЗАКЛИНАШЕ» романсъ соч. Вьардо-Гарсиа.
испол. Е. Н. Хранинкова.
- 5) «GRACE ET SOUQUETTES» Соч. Fachel.
испол. М. Е. Емелянкова.
- 6) «НОН ТОДНО» романсъ Соч. Fila Matei.
«ПѢСНЬ ОЛЫГИ» (изъ оперы Русалка) Соч. Даргомыжскаго.
испол. Е. Н. Хранинкова.

ОТДѢЛЕНІЕ II-е

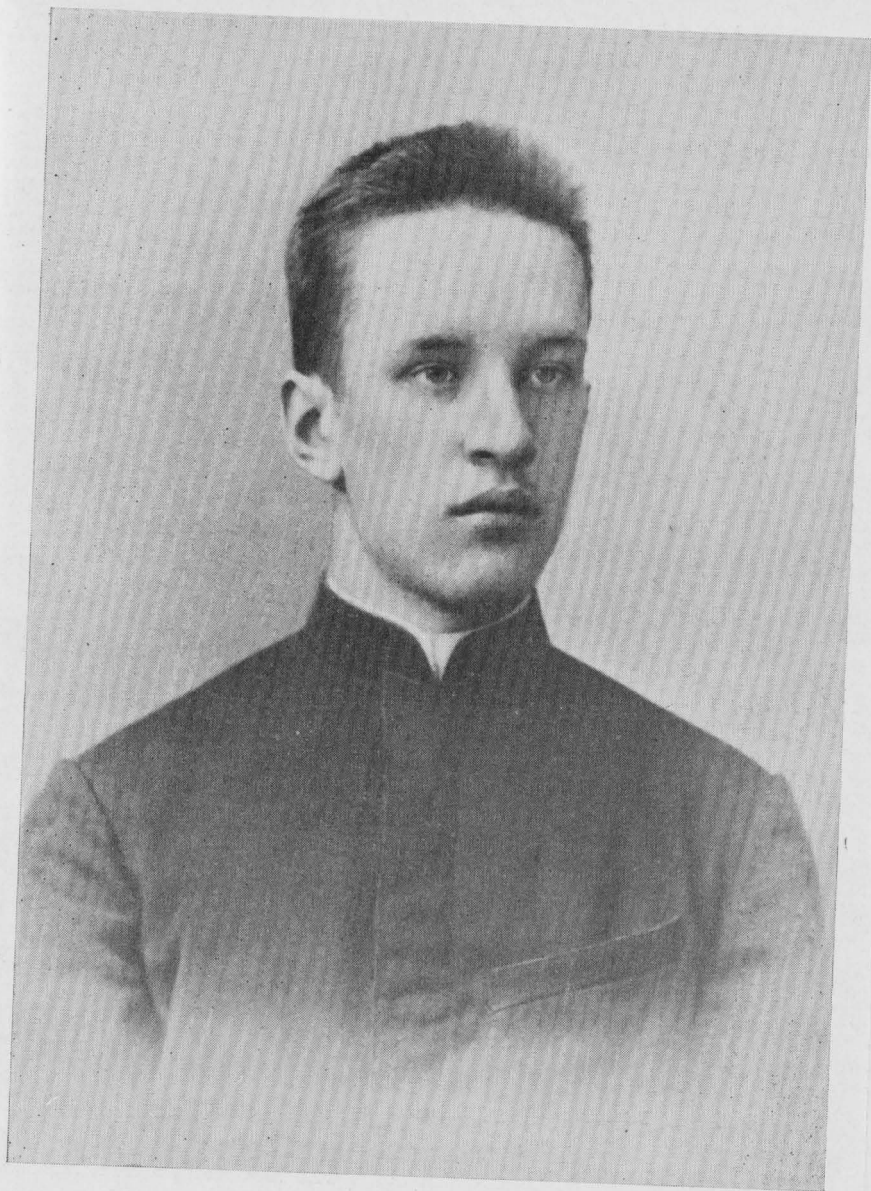
- 1) «УВЕРТИОРА» изъ оперы Růbezhl. Соч. Вебера.
испол. А. О. Мейера и Е. Н. Ларіоновъ.
- 2) «ВАРЯЖСКАЯ БАЛЛАДА» изъ оперы Роггьда, Соч. Сьрова.
испол. Е. Н. Хранинкова.
- 3) «FANTASIE—IMPROVITU» Соч. Обера.
испол. М. Е. Емелянкова.
- 4) «ПЛЮЕРМЕЛЬСКИЙ ПРАЗДНИКЪ» романсъ Соч. Мейербера.
испол. Е. Н. Хранинкова.
- 5) «УВЕРТИОРА» изъ оперы Фенелла Соч. Обера.
испол. А. О. Мейера и Е. Н. Ларіоновъ.
- 6) «НА БЕРЕГУ МОРЯ» романсъ Соч. Бениниани.
испол. Е. Н. Хранинкова.
- 7) «ТРОЙКА» Соч. Бугет.
испол. М. Е. Емелянкова.
- 8) «АРІЯ» изъ оперы Робертъ Соч. Мейербера.
испол. Е. Н. Хранинкова.

Начало въ 7¹/₂ часовъ вечера

ЦѢНА МѢСТАМЪ: 1-го ряда 3 руб., 2 и 3 ряда 2 руб., остальныя по 1 рублю.

ПО ОКОНЧАВІИ КОНЦЕРТА ВУДУТЪ ТАНЦЫ.

Программа благотворительного концерта в г. Лебедяни, в котором впервые выступил К. Н. Игумнов (в семилетнем возрасте). 1881 г.



К. Н. Игумнов в гимназические годы

Г. ЛЕБЕДИАНЬ

СЪ ДОВОЛЕНІЯ НАЧАЛЬСТВА

ВЪ ВОСКРЕСЕНЬЕ 23 НОЯБРЯ 1886 Г.

ВЪ ЗАЛЪ ЗЕМСТВА

Любители: М. Е. Тучапсовъ, А. И. Песковой, В. В. Кирилловичъ, В. К. Смирновымъ, К. Н. Игуновымъ, г. Д. и др. съ участіемъ
мѣстнаго хора пѣвать данъ будетъ.

КОНЦЕРТЪ

ВЪ ПОЛЬЗУ БѢДНЫХЪ ЛЕБЕДИАНСКАГО БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОГО ОБЩЕСТВА.

Въ началѣ концерта будетъ исполненъ хоромъ при участіи оркестра народный гимнъ „Воимъ Царя храни“

ПРОГРАММА КОНЦЕРТА

ОТДѢЛЕНІЕ I

- 1.) „Врѣсь прай родной“ Муз. Мендельсона исп. Хоръ.
- 2.) Вгондъ, увертюра соч. Петрова исп. К. Н. Игуновъ.
- 3.) „Омолоти“ * * * исп. В. В. Кирилловичъ аккомп. М. Е. Тучапсовъ.
- 4.) „Сколько человѣку земли нужно“ соч. Л. Н. Толстого, прочт. В. К. Смирновъ.
- 5.) Венгерская релюдія соч. Листа исп. К. Н. Игуновъ.
- 6.) Сцены изъ еврейскаго быта разскажетъ г. Д.

ОТДѢЛЕНІЕ II

- 1.) Не били барабаны „Муз. Вальбоя исп. хоръ аккомп. М. Е. Тучапсовъ
- 2.) „Безумный“ соч. Кальбренера исп. К. Н. Игуновъ.
- 3.) „Ахъ ты время времечко“ и
„Что вѣтъ жить и тужить“ муз. Барлакова исп. В. В. Кирилловичъ съ хоромъ аккомп. М. Е. Тучапсовъ.
- 4.) Сцены изъ народнаго быта разскажетъ г. Д.
- 5.) Хоры и хороводы изъ оп. Русалки муз. Дорогомыжскаго.

- а) Ахъ ты сердце
в) Заплетися плетень
г) Какъ на горѣ мы пиво варили исп. хоръ
аккомп. А. И. Пескова

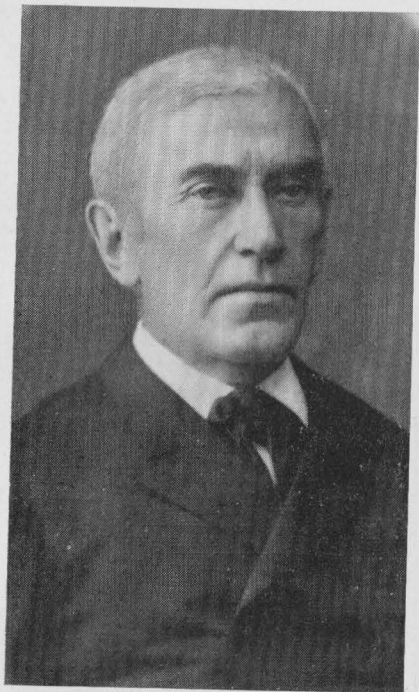
По окончаніи концерта. танцевальный вечеръ, на который приглашенъ оркестръ музыки изъ г. Липецка.

НАЧАЛО КОНЦЕРТА ВЪ 7¹/₂ час. вечера.

Цена мѣстамъ: I-го ряда 2 р. 50 к. II и III ряды 2 руб. IV и V 1 р. 50 к. VI VII и VIII 1 руб. а остальные 50 коп.

Лица не имѣющіе билетовъ на концертъ платятъ за входъ на танцевальный вечеръ по 1 руб.; лица же имѣющіе билеты по 50 коп. доплачиваютъ 50 коп. при желаніи ихъ остаться на танцевальный вечеръ.

Программа благотворительнаго концерта в г. Лебедяни, в котором принимал участие К. Н. Игунов перед отъездом в Москву. 1886 г.



Н. С. Зверев



А. И. Зилоти



С. И. Танеев



В. И. Сафонов



П. А. Пабст со своими учениками. Слева направо: Н. Парвова, В. Маурина,
А. Б. Гольденвейзер, П. А. Пабст, В. И. Буюкли, Л. Соколова, О. Фролова,
К. Н. Игумнов. Ок. 1894 г.

Соната для фортепиано

К. Н. Игумнов

Allegro

I

№ 2. (1) К. Н. Игумнов в Москве.

Соната fis-moll для фортепиано К. Н. Игумнова.
Автограф (первая страница).



К. Н. Игумнов в студенческие годы



МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРІЯ
ИМПЕРАТОРСКАГО
РУССКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА.

ГОДИЧНЫЙ АКТЪ КОНСЕРВАТОРИИ.

Вторникъ, 24 мая 1894 года.

ПРОГРАММА.

1. *Брамс, Г.* Квинтетъ для ф.-п. и струнныхъ инструментовъ, I, II и IV части. (Кл. камернаго ансамбля проф. В. И. Сафонова).
Партію ф.-п. исполнять: **А. Г. Шепелевскій** (ок. курсъ по кл. проф. П. Ю. Шляхтеръ по к. скрипка),
уч.-к. Кон.
2. *Веберъ.* Адажіо изъ...
Исп. **В. И.**
3. *Рубинштейнъ, А. Г.*
Исп. **Н. И.**
4. *Болонь.* 1-й концертъ
Исп. **В. И.**
5. *Давидовъ.* 2-й концертъ для виолончели, I часть.
Исп. **М. И. Альтшулеръ** (ок. курсъ по кл. проф. А. Э. фонъ-Глена).
Антрактъ 10 минутъ.
6. *Уч.-к. Г. Алчевскій.* (кл. проф. С. И. Тинькова). Двойная fuga для струннаго оркестра и органа.
Партію органа исп. проф. **М. И. Ветингъ.**
Оркестръ изъ учащихся въ консерваторіи.
7. *Бетховенъ.* Арія «Ah! perfido».
Исп. Г-жа **В. Г. Абрамовичъ** (ок. курсъ по кл. проф. Е. А. Лавровской).
8. *Гаде.* Баллада для басы-кларнета.
Исп. **Ю. М. Алексеевъ.** (ок. курсъ по кл. проф. Г. Ф. Фридриха).
9. *Вилляскій.* Русский карнавалъ.
Исп. **Е. Э. Цитеналь** (ок. курсъ по кл. проф. И. В. Гржимали).
10. а) *Мендельсонъ.* Lied ohne Worte № 13, Es-dur.
б) *Аренискій, А. С.* Essais sur les rythmes oubliés, № 2, a moll.
в) *Листъ.* Этюдъ As-dur.
Исп. **К. Н. Игуновъ** (ок. курсъ по кл. проф. П. А. Пабста).

Начало въ 2 часа дня.

Программа годовичнаго акта Московской консерваторіи.
1894 г.



К. Н. Игумнов. Рисунок Т. Л. Сухотиной-Толстой. 1890-е гг.



ВЪ ЗАЛѢ Городскаго Кредитнаго Общества

(НА ПЕТРОВКѢ),

во Вторникъ, 14-го Ноября,

имѣть быть

КОНЦЕРТЪ

пианиста

К. Н. ИГУМНОВА,

съ участіемъ профессора Московской Консерваторіи

И. В. Гржимали и А. А. Брандукова.

ПРОГРАММА.

Отдѣленіе 1-е:

1. Тріо для ф.-и., скрипки и виолончели
Es-dur, op. 70 № 2 соч. Бетховена.
a) Poco sostenuto. Allegro ma non troppo.
b) Allegretto.
c) Allegretto ma non troppo.
d) Allegro.
Исп. К. Н. Игумновъ, И. В. Гржимали и А. А. Брандуковъ.
2. a) Прелюдія и fuga f-moll соч. Баха.
b) Варіація a-moll соч. Рамо.
c) 3 Fantasiestücke op. 111 соч. Шумана.
d) Ноктюрнъ f-dur, op. 15 }
Мазурка cis-moll, op. 50 } соч. Шопена.
Баллада f-moll, op. 52 }

Антрактъ 15 минутъ.

Отдѣленіе 2-е:

3. Соната G-dur, op. 37 соч. Чайковскаго.
a) Moderato e risoluto.
b) Andante non troppo.
c) Allegro giocoso.
d) Allegro vivace.
4. a) Прелюдія b-moll, op. 11 }
Мазурка As-dur, op. 9 } соч. Лядова.
d) Consolation E-dur. {
„Мазепа“, этюдъ { соч. Листа.

Рояль фабрики Шредера изъ магазина М. Н. Грубець (Газетный переулокъ).

Начало въ 9 часовъ вечера.

На основаніи ВЫСОЧАШИНА утвержденнаго 5 мая 1893 года мѣста Государственнаго Совета со всѣхъ билетовъ взимаема сборъ въ пользу Вѣдомства учрежденія ИМПЕРАТРИЦЫ МАРИИ, оплачиваемый марками, безъ коихъ билеты не действительны.

Печатать раздѣляется. Н. Х. Московскаго (Берг-Полковникова) Наслѣдника ВЛАСОВСКІЙ.

Типографіе ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ (Губернская Типографія).

Программа первого самостоятельного концерта К. Н. Игумнова в Москве
14 ноября 1895 г.



Переложение К. Н. Игумнова Органной фуги g-moll Баха.
Автограф (первая и последняя страницы).



К. Н. Игумнов с собакой.
1910-е гг.



К. Н. Игумнов. Дру-
жеский шарж Артемье-
вой-Кулагиной. 1910-е гг.



А. Н. Скрябин



С. В. Рахманинов



К. Н. Игумнов со своими учениками. Слева направо: И. А. Добровейн, Г. Н. Петров, Н. А. Орлов, К. Н. Игумнов. Ок. 1910 г.



К. Н. Игумнов в своем классе в Московской консерватории. 1927 г.



К. Н. Игумнов с московскими музыкантами. Среди последних (слева направо) в первом ряду — Н. В. Отто, Г. Г. Нейгауз, Н. Г. Александрова, Е. В. Копосова-Держановская, К. Н. Игумнов, К. С. Сараджев, Н. Я. Мясковский; во втором ряду — В. С. Смирнов, Б. Э. Хайкин, П. А. Ламм, В. В. Держановский, Л. Н. Миров, С. В. Евсеев, А. А. Шеншин, В. Я. Шебалин, Д. М. Мелких, А. Н. Юровский, М. Г. Шорин; в третьем ряду — С. С. Сахаров, Г. Е. Будагян, М. И. Паверман, С. Е. Фейнберг, С. П. Цвейфель-Горчаков, В. Г. Фере и др. 1928 г.

19 11

Малый залъ Россійскаго Благороднаго Собранія.

Въ Четвертъ, 3-го Января,

ВЕЧЕРЪ

ПИАНИСТА

ИГУМНОВА

изъ сочиненій ФР. ЛИСТА

(въ память 100-лѣтня со дня его рожденья)



ERNST EULENBURG
KUNST-VERTRÄGER
HOF-UND-KONZERT-LEIPZIG

Städtisches Kaufhaus Leipzig

Freitag, den 21. Januar 1910, abends 1/8 Uhr

Klavierabend

von
Constantin Igumnow

PROGRAMM

1. Ludwig van Beethoven: Sonate C moll, op. 111
 - a. Maestoso. Allegro con brio ed appassionato
 - b. Finito: Adagio molto semplice e cantabile
2. Robert Schumann: Fantasie C dur, op. 17

Worte: Durch alle Töne hast
Im besten Erdenraum
Ein Leben tief empfunden
Für das, das schön und gut ist
(Fr. Schlegel)

 - a. Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen.
 - b. Im Legendären. Erstes Tempo
 - c. Massig. Durchaus energisch
 - d. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten
3. Johannes Brahms: Sonate F moll, op. 5
 - a. Allegro maestoso
 - b. Andante espressivo

Der Name stehet, das Mundstück scheint
Da wird eine Person in Liebe empfangen
Und hat sich mit mir verbunden. (Stierens)
 - c. Scherzo. Allegro energico
 - d. Intermezzo (Rückblick). Andante molto
 - e. Finale: Allegro moderato ma rubato. Presto

Konzertflügel: IBA

1926 г. МАЛЫЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

Во вторник, 16 февраля,

КОНЦЕРТ

К. Н. ИГУМНОВА

ПРОГРАММА

I ОТДЕЛЕНИЕ

МЯСКОВСКИЙ. Прочувствуй, op. 25. Шестой шаг
Andante semplice. Allegro
trono e fantastico. Largo e
Quieto. Allegretto vivace.
sostenuto ed espressivo.
Sonata fis-moll, op. 13.

Антракт

II ОТДЕЛЕНИЕ

С. ПРОКОФЬЕВ. Мимолетности, op. 22.
Lento. Andante. A
Animato. Molto giocoso.
ganza. Di fresco. Comme
greto. Tranquillo. Dedicat
Con vivacità. Assai moder
greto. Feroco. Inquieto
Poetico. Con una dolce len
agitissimo e molto



ERNST EULENBURG
KUNST-VERTRÄGER
HOF-UND-KONZERT-LEIPZIG

Städtisches Kaufhaus zu Leipzig

Dienstag, den 10. November 1908
abends 1/8 Uhr.

Klavierabend

von
Constantin Igumnow

PROGRAMM

PETER TSCHAI
Sonate,
Moderato e ris
Andante non tr
Scherzo: Alleg
Finale: Allegro

ALEXANDER SCH
Poème, Fi
3 Mazurka
3 Etuden, e

SERGEI RACHMANIN
Sonate, op.
Lento
Allegro moderato
Allegro molto — Mar

FLÜGEL: C. BECK
op. von C. A. KLEMM

19 12

Малый залъ Консерваторіи

Пятница, 6-го Октября.

ПЕРВЫЙ

ОБЩЕДОСТУПНЫЙ БЕТХОВЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ

ПИАНИСТА

К. ИГУМНОВА

Начало въ 9 час. вечера.

Московская Государственная Филармония



МАЛЫЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

(Ул. Герцена, 13)

Народный артист РСФСР, профессор
Н. Н.

ПЯТНИЦА

21

АПРЕЛЯ

Сезон 1943-44 гг.

ИГУМНОВ

ЧЕТВЕРТЫЙ КОНЦЕРТ ЦИКЛА НАМЕРНЫХ КОНЦЕРТОВ

В КОНЦЕРТЕ ПРИНИМАЮТ УЧАСТИЕ
ЛАУРЕАТ СТАЛИНСКОЙ ПРЕМИИ, ЗАСЛУЖЕННАЯ АРТИСТКА РСФСР
Н. Д. ШПИЛЛЕР

ОЙСТРАХ

ИНОГО КОНКУРСА МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

КНУШЕВИЦКИЙ

РОЖДЕН — МАЛЕНЬКИЙ СЮНТА
ВОЛАНСКИЙ — МАЛЕНЬКИЙ АРТИСТА

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ
БОЛЬШОЙ ЗАЛ

27 марта 1938 г.

КОНЦЕРТЫ РУССКОЙ МУЗЫКИ
КОНЦЕРТ (Klavierabend)

Заслуженного деятеля искусства, орденосносца
К. Н. ИГУМНОВА

ЗАЛ
ДЕРЖНИКОЗЫРНИ
и КОРОЛЕВКА

СЕРИЯ

31

ПЯТНИЦА — СЕДЬМОЙ

КОНЦЕРТ

ПРОФЕССОРА

К. Н. ИГУМНОВА

ПРОГРАМ

I видін

Бетховен: Соната, op. 111 C-moll
a) maestoso Allegro Con srio
a) Adagio Adagio molto semplice

Зал Госконсерватории
7 декабря 1944 года

КОНЦЕРТ

Заслуженного деятеля искусства
профессора
Константина Николаевича
ИГУМНОВА

В программе: ШОПЕН

Программы и афиши концертов К. Н. Игумнова разных лет



К. Н. Игумнов со своими учениками. Слева направо: первый ряд — Д. А. Рабинович, А. Б. Дьяков, М. И. Лескес, Б. М. Берлин, С. И. Мацюшевич; второй ряд — А. И. Шуссер, Л. В. Багдасарова, В. М. Морозова, Г. Полянский, К. Н. Игумнов, Л. Н. Оборин, Е. Н. Терновец, З. И. Бакк; третий ряд — Е. Д. Гершовский, С. М. Симонов, М. С. Зверев, В. А. Розанов, А. В. Вичинский, А. С. Яппо, В. А. Архангельский, Л. А. Шварц, М. Д. Готлиб, П. И. Романовский. 1927 г.



К. Н. Игумнов со своими учениками. Слева направо: К. Н. Игумнов, Г. Д. Бубликов, Т. С. Левит, К. С. Сорокин, Я. И. Мильштейн, А. Л. Иохелес, Я. В. Флиер, Т. Л. Логовинский, 1930 г.

К. Н. Игумнов.
Портрет М. С. Сарьяна. 1934 г.



Д. М. Цыганов, И. Ф. Гер-
тович, К. Н. Игумнов, В. В.
Борисовский, С. П. Ширин-
ский во время исполнения
Квинтета (Forellen) Шубер-
та в Малом зале Москов-
ской консерватории.
1930-е гг.





К. Н. Игумнов. 1937 г.



К. Н. Игумнов. Портрет П. Д. Корина. 1941—1943 гг.



С. Н. Кнушевицкий, Д. Ф. Ойстрах и К. Н. Игумнов после исполнения
Трио Чайковского. 1939 г.



К. Н. Игумнов за чтением у себя дома. 1940-е гг.



К. Н. Игумнов с профессорами Московской консерватории в дни ее 80-летия. Слева направо: Л. Н. Оборин, А. Ф. Гедике, К. Н. Игумнов, В. Я. Шебалин, Н. Я. Мясковский, Д. Ф. Ойстрах. 1946 г.



К. Н. Игумнов на демонстрации. Ок. 1940 г.

Среда, 3 декабря

Лауреат Сталинской премии,
Народный Артист Союза ССР, профессор

К. Н. ИГУМНОВ

П Р О Г Р А М М А

I отделение

- Бетховен** — Соната op. 10, № 3 D-dur
1) Presto
2) Largo e mesto
3) Menuetto
4) Rondo
- Шопен** — Соната op. 58 h-moll
1) Allegro maestoso
2) Scherzo. Molto vivace
3) Largo.
4) Finale. Presto non tanto

II отделение

- Лядов** — Вариации на тему Глинки
Прелюдия h-moll
- Чайковский** — Aveux passionnés
(исполняется в первый раз)
Grande sonate op. 37 G-dur.
1) Moderato risoluto
2) Andante non troppo quasi
maestoso
3) Scherzo.
4) Finale. Allegro vivace.

Начало в 8 час. 30 мин. вечера

**Вход в зрительный зал после третьего звонка
не допускается**

Программа последнего концерта К. Н. Игуменова
в Большом зале Московской консерватории
3 декабря 1947 г.



К. Н. Игумнов в последний год жизни



Участники посмертного концерта класса К. Н. Игумнова 30 марта 1948 г. с последними ассистентами К. Н. Игумнова Я. И. Мильштейном и Р. В. Тамаркиной после концерта на эстраде Малого зала Московской консерватории. Слева направо: сидят — Н. Минчин, Я. И. Мильштейн, Р. В. Тамаркина, Б. М. Давидович; стоят — М. С. Гамбарян, Р. И. Атакишев, А. А. Бабаджанян, Н. Л. Штаркман, Э. А. Монозон, О. Д. Бошнякович, Д. М. Серов, К. Н. Блюменталь. 1948 г.