

<стр. 1>

Н. К. Метнер  
ВОСПОМИНАНИЯ  
СТАТЬИ  
МАТЕРИАЛЫ

СОСТАВИТЕЛЬ-РЕДАКТОР,  
АВТОР ВСТУПИТЕЛЬНОЙ СТАТЬИ,  
КОММЕНТАРИЕВ, УКАЗАТЕЛЕЙ  
З. А. АПЕТЯН

МОСКВА  
Всесоюзное издательство  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
1981



<стр. 2>

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ  
ИМЕНИ М. И. ГЛИНКИ

ИБ № 1676

Н. К. МЕТНЕР. ВОСПОМИНАНИЯ. СТАТЬИ. МАТЕРИАЛЫ  
Составитель *Апетян Заруи Апетовна*

Редактор Л. Сеславинская. Художник М. Шлосберг. Худож. редактор Л. Рабенау.

Техн. редактор Ю. Вязьмина. Корректоры Л. Волк-Карачевская и К Петрова.  
Сдано в набор 6/V—1980 г. Подп. к печ. 12/V—1981 г. А 09166. Форм. бум. 70X90 1/16.  
Бумага тип. № 2. Гарнитура шрифта Литературная. Печать высокая.  
Печ. л. 23,125. (Условные 27,05). Уч.-изд. л. 25,97. (с вкл.). Тираж 10 000 экз.  
Изд. № 623 Зак. 1462. Цена 1 р. 80 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К.-6,  
Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.— 109088, Москва, Ж-88,  
Южнопортовая ул., 24.

М 90103—217 471-80      4905000000  
082(02)—81

© Издательство «Советский композитор», 1981 г.

### <стр. 3>

На рубеже XIX—XX веков Московская консерватория взрастила немало талантливых музыкантов, ставших впоследствии крупными деятелями. Среди них особо выделились три ярчайших и очень разных музыканта: Рахманинов, Скрябин и Метнер. С их именами связан весьма важный этап в развитии русского искусства. Эти творцы справедливо теперь отнесены к плеяде подлинных классиков. Но прежде чем было признано их историческое значение, критики и музыковеды немало усилий потратили на осознание творческих устремлений этих корифеев отечественного искусства. Примечательно, что ни Рахманинов, ни Скрябин, ни Метнер в свое время не получили единодушного, безоговорочного признания. Такой факт — наглядное свидетельство общей закономерности: чем ярче и сложнее творческое явление, в какой бы сфере жизни оно ни сказалось, тем труднее и нередко противоречивее процесс постижения его сущности и истинного значения в истории духовной культуры человечества.

Оставляя в стороне споры вокруг искусства Рахманинова и Скрябина, попытаемся хотя бы в самых общих чертах обрисовать тот круг проблем, который в свое время затрагивался критиками при соприкосновении с искусством Метнера. Важно, что при всех, нередко ошибочных взглядах на этого композитора большинство крупных музыкантов и критиков, среди которых были Г. Армин, О. Би, А. Б. Гольденвейзер, В. В. Держановский, А. Н. Дроздов, С. Н. Дурылин, Н. Д. Кашкин, В. П. Коломийцев, Г. Э. Конюс, С. Н. Кругликов, Н. Я. Мясковский, Э. Ньюмен, В. И. Поль, С. В. Рахманинов, О. Риземан, Л. С. Саминский, Серчингер, М. С. Шагинян, Ю. Д. Энгель, И. С. Яссер, — относились к Метнеру в целом вполне объективно и положительно. Меньшинство составляли критики, предвзято и негативно или очень противоречиво оценивавшие искусство Метнера. В числе таких, как это ни странно, оказался и высокопрофессиональный петербургский критик В. Г. Каратыгин, и люди, абсолютно некомпетентные в вопросах музыкального искусства, как, например, анонимный критик, выступавший в берлинской газете «Der Berliner Westen» [1], или Э. Урбан, подвизавшийся в газете «Berliner Zeitung am Mittag» [2]. В течение многих лет постоянно

---

<sup>1</sup> См.: Der Berliner Westen, 1922, 28 Apr.

<sup>2</sup> См.: Berliner Zeitung am Mittag, 1922, 11 Apr.

---

<стр. 4>

откликался на концертные выступления Метнера критик Г. П. Прокофьев, занимавший путаную и шаткую позицию в оценке творчества Метнера.

Многие критики считали для себя необходимым указывать на немецкие истоки творчества Метнера. Сначала, с легкой руки Энгеля, его музыкальную родословную вели от Бетховена, Брамса и Шумана и отрицали влияние русской школы [1]. Но уже к 1912 году, когда впервые прозвучали в концерте песни Метнера на стихи русских поэтов Тютчева и Фета, в прессе стали отмечать благотворное влияние русского духа [2], однако лишь к концу второго десятилетия творчества Метнера критики заговорили о его русской природе. В одних рецензиях его искусство рассматривалось как пример глубокого синтеза немецкой и русской культуры, в других — подчеркивалось, что на почве «современного германизма», «из недр истощенной немецкой культуры» [3] не могло бы родиться сочинение такой духовной красоты, как Первый концерт Метнера [4]. Дальнейший анализ «почвы» искусства Метнера привел критиков к справедливому выводу, что, воздерживаясь от фольклорных заимствований, Метнер подсознательно органически связан с русским мелосом. И. С. Яссер, а вслед за ним Ю. Н. Тюлин в своих статьях (см. ниже в сборнике) подкрепляют это утверждение конкретными музыкальными примерами.

Большинство критиков, отмечая яркую самобытность и оригинальность композиторского таланта Метнера, очень скоро выдвинули его из «подающих большие надежды» в ряд уже признанных русских композиторов молодого поколения. В рецензиях сообщалось: «Публики было много и она весьма сочувственно принимала артиста» [5]; «[Метнер] успех... имел громадный» [6]; с каждым новым сочинением Метнер обретает горячих друзей, «многочисленная, публика горячо и неутомимо приветствовала Метнера» [7]; «...год от году... искусство Метнера становится все более популярным», «...слова протеста распыляются в атмосфере «большого дня» в искусстве», «концерт... привлёк полный зал публики и сопровождался исключительным успехом» [8]. Рецензенты и немецких, и американских, и английских газет также отмечали чрезвычайно благожелательное отношение к Метнеру со стороны публики. Но, вопреки все растущей популярности композитора и пианиста, часть критики продолжала настаивать на недоступности музыки Метнера слушателям и видела

---

[1] См. рецензии: Ю. Д. Энгеля в газ. «Русские ведомости», 1906, 9 ноября, 1911, 11 марта; Н. Д. Кашкина в газ. «Русское слово», 1906, 10/23 ноября; Г. П. Прокофьева в «Русской музыкальной газете», 1909, 25 янв.

[2] См рецензию Г. П. Прокофьева в газ. «Русские ведомости», 1912, 16 февр.

[3] Подразумевается Германия 1910-х гг.

[4] См. рецензию Ю. Д. Энгеля в газ. «Свободная Россия», 1918, 3/16 мая.

[5] См. рецензию Ю. Д. Энгеля в газ. «Русские ведомости», 1903, 29 марта.

[6] См. рецензию Н. Баса в журн. «Рампа», 1909, 1 февр.

[7] См. рецензию Ю. Д. Энгеля в газ. «Русские ведомости», 1911, 11 марта.

[8] См. рецензии: Г. П. Прокофьева в газ. «Русские ведомости», 1917, 24 февр., Е. О. Гунста в журн. «Рампа и жизнь», 1917, 26 февр.

---

<стр. 5>

причины этого явления в обособленности, сложности, философской перенасыщенности его творчества.

Некоторые критики постепенно пересмотрели свою точку зрения на искусство Метнера. В этом смысле особенно любопытно проследить эволюцию взглядов такого видного критика, как В. Г. Каратыгин.

В 1913 году для Каратыгина Метнер — композитор, лишенный души, нет в его сочинениях и намек на выражение чувств, его искусство — «механическое творчество», где господствует «великая сушь» [1]. Усматривая в искусстве Метнера печать мертвенности и формализма, Каратыгин считает при этом возможным называть Метнера выдающимся композиторским талантом [2].

В 1914 году Каратыгин уже находит в метнеровских созданиях «душу», но она, по мнению Каратыгина, рахманиновского толка, и поэтому для Каратыгина является лишь «подделкой под настоящую глубину». Надо полагать, здесь комментарии излишни!

С выходом из печати Первого концерта ор. 33 Метнера взгляды Каратыгина на его искусство претерпевают некоторые изменения. Теперь, то есть в 1922 году [3], обозревая более тридцати сочинений Метнера, критик уже «ясно видит», что перед ним «не коллекция мертвых, хотя бы и очень хитро и ловко сконструированных механизмов, но ряд живых организмов, цельных, здоровых, полновесных и полноценных... Они отнюдь не мертворожденные — подлинно живые существа», хотя «температура тела их много ниже нормы». Все же и теперь для Каратыгина Метнер хотя и «подлинный и большой художник», однако, по мнению критика, метнеровские «художественные организмы, его фантазией призванные к жизни, движутся, мыслят, живут, но контуры их телесно-звуковой оболочки так четки и поверхность их так холодна, лики их так недвижны и эмоционально невыразительны, жизненные функции метнеровых созданий так стройно урегулированы, так механичны с виду, точно перед нами не живые существа...».

Впрочем, Каратыгин свою характеристику музыки Метнера называет «субъективной» и «вкусовой» и даже считает, что «от таких опытов должно просто совсем и раз навсегда отказаться». Подобие» отношение Каратыгина не только к искусству Метнера, но и Рахманинова, а также Чайковского широко известно; оно отражало общеэстетическую

---

[1] См. рецензию В. Г. Каратыгина в газ. «Речь», 1913, 23 янв.

[2] Кстати сказать, такая вопиющая позиция критика в оценке Метнера вызвала в свое время вполне справедливую реакцию со стороны Н. Я. Мясковского. Мясковский утверждает, что он, слушая сочинения Метнера, испытывает душевную взволнованность, часто даже потрясение, он упивается музыкой Метнера, так как она «непосредственна, тепла, жизненна», Сонату е-moll из ор. 25 Метнера Мясковский называет «гениальной» (см. статью Н. Я. Мясковского в настоящем сборнике), «одним из высших созданий современности» (Мясковский Н. Я. Петербургские письма. — Музыка, 1913, 23 февр.).

[3] Каратыгин В. Г. Концерт Н. Метнера для фортепиано с оркестром с-moll. — Кн.: Каратыгин В. Г. Избр. статьи. М.; Л., 1965, с. 262—267.

---

позицию Каратыгина, отличавшуюся от взглядов Мясковского, тяготевшего к искусству углубленно-психологическому и для которого лирика Метнера представляла по-новому строгой и насыщенной.

В рамках вступительной статьи нет возможности, да и необходимости останавливаться на рассмотрении беглых рецензий, которые являются чаще всего мимолетными и непосредственными откликами на музыкальные события дня, в частности на авторские выступления Метнера. Сегодня эти отклики представляют уже главным образом исторический интерес. На смену им должны появиться глубокие музыковедческие исследования, посвященные анализу искусства Метнера во всех возможных аспектах. На помощь исследователям должны прийти невозможные документы и материалы, отражающие жизнь и деятельность творца, и, конечно, прежде всего эпистолярные и мемуарные источники. Это хорошо сознавала Анна Михайловна Метнер — жена Николая Карловича Метнера. Именно по ее инициативе и на ее

средства в 1955 году, то есть спустя четыре года после смерти Метнера (скончался 13 ноября 1951 года), в Лондоне вышел сборник статей и воспоминаний о нем [1].

В книге была сделана первая попытка собрать воедино суждения многих людей о Метнере — композиторе, пианисте, педагоге и мыслителе. В качестве авторов здесь выступили: русские, англичане, американцы, французы, индусы, венгры, канадцы — люди разных сфер деятельности: музыканты, писатели, критики, художники, философы. Всех их объединяет искренняя любовь к творчеству Метнера, восхищение его духовным обликом.

Книга получила положительный отклик в зарубежной и советской прессе. Вместе с тем критик Г. М. Шнеерсон в своей рецензии справедливо замечает, что «не все материалы... представляют научную, художественную или документальную ценность» [2]. Вопрос не только в том, что некоторые статьи малосодержательны, полны наивных суждений. Хуже другое — ряд авторов, и среди них И. А. Ильин, К. Е. Климов, пытаются приписать искусству Метнера абстрактно-философский, мистически-потусторонний характер, не видят в его творчестве живого, эмоционально-взволнованного, возвышенного выражения вполне земного, реального бытия. Непонятно, какими соображениями руководствовался редактор сборника Р. Холт, включив в него и статью Л. Л. Сабанеева, содержащую вздорные рассуждения, к примеру, о якобы чуждости творчества Метнера русской национальной школе. «Возвышая» Метнера, Сабанеев прибегает к порочному методу принижения искусства Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского, Балакирева. Поверхностно-претенциозные, антиисторические рассуждения Сабанеева вступают в явное противоречие с мыслями других авторов лондонского сборника, таких, к примеру, как И. С. Яссер, Л. Коллингвуд, В. И. Поль и другие.

---

[1] Nicolas Medtner. A memorial volume. Edited by Richard Holt. London, [1955].

[2] Ш н е е р с о н Г. М. Новое о Метнере. — Сов. музыка, 1956, № 7, с. 140.

---

К счастью, не статьи, подобные сабанеевской, ильинской и климовской, определили основное направление сборника, а ряд материалов, в которых с большой теплотой, хотя и довольно скупо в смысле фактических сведений обрисован облик Метнера в повседневной жизни, в живых взаимосвязях с окружающей средой, с конкретными людьми. Правда, отдельные этапы его творческого пути, насыщенного интересными событиями, почти совсем не освещены, немало в отдельных статьях беспредметных, пустоватых высказываний; полностью отсутствуют воспоминания соприкасавшихся с Метнером советских музыкантов, продолжающих его традиции.

Поэтому, когда в осуществление решения Министерства культуры СССР об увековечении памяти Н. К. Метнера, наряду с изданием двенадцатитомного собрания его сочинений [1], был задуман выпуск трудов, обогащающих наше представление о нем, возник и замысел создания н о в о г о сборника статей и воспоминаний о замечательном русском композиторе.

Одновременно с подготовкой к публикации книги «Письма Н. К. Метнера» составлялся и настоящий сборник. Наше предложение принять участие в нем получило горячий отклик со стороны близко знавших Метнера современников, которые сохранили неизгладимые впечатления от его личности и его искусства.

Вскоре А. Н. Александровым, П. И. Васильевым, А. Б. Гольденвейзером, М. А. Гурвич, А. А. Сабуровым, Н. И. Сизовым, В. К. Тарасовой, А. И. Трояновской, Ю. Н. Тюлиным, А. В. Шацкесом и другими были написаны статьи, живо воссоздающие страницы прошлого. С готовностью согласились принять участие в увековечении памяти Метнера и живущие за рубежом его ученики — Н. В. Штембер и Э. Айлз, которые почему-то не попали в орбиту внимания редактора упомянутого лондонского сборника. Авторы статей, вошедших в

лондонский сборник, — друзья Н. К. Метнера — А. А. Сван, Э. Д. Прен пожелали выступить в нашем сборнике с вновь написанными воспоминаниями и статьями. Удалось получить из-за рубежа и материалы документального типа — дневниковые записи, принадлежащие Е. В. Сван и А. А. Соболеву. В настоящий сборник включено и несколько материалов из лондонского сборника. Это статьи И. А. Добровейна, Ю. Д. Исерлиса, Л. Коллингвуда, Т. А. Макушиной, А. М. Метнер, В. И. Поля, О. А. Слободской. Причем статьи Добровейна и Поля, помещенные в лондонском сборнике в переводе с русского, нами публикуются по русским оригиналам, а статья А. М. Метнер печатается в новой авторской редакции с добавлением большого раздела, содержащего характеристику творческого процесса у Н. К. Метнера.

Предлагаемый читателю сборник состоит из двух разделов. В первый из них включены материалы по преимуществу мемуарного характера, а также статьи Мясковского, Нейгауза и Яссера — современником композитора, глубже других оценивших художественную личность Метнера

---

[1] Это издание осуществлено Музгизом в течение 1959—1963 гг.

---

и его историческую роль. Во втором разделе публикуются дневники-письма А. М. Метнер, представляющие собой подробную летопись периодов наиболее интенсивной концертной деятельности Метнера, и обширное письмо Э. К. Метнера к искусствоведа П. Д. Эттингеру, содержащее сведения о родословной Н. К. Метнера [1].

В качестве приложений включены комментарии к статьям и материалам, а также аннотированные указатели имен, произведений Н. К. Метнера, упоминаемых в сборнике.

Порядок следования материалов иной раз нарушает хронологический принцип. Так, сборник открывается не статьей А. М. Метнер, а высказыванием И. А. Добровейна, хотя знакомство Добровейна с Метнером началось много позже, чем возник брачный союз Анны Михайловны и Николая Карловича. Но краткое высказывание Добровейна воспринимается как своего рода эпитафия к сборнику, вводящий читателя в сферу повествования о личности исключительной, о человеке, который для многих, кто знал его, был совестью в самом широком значении этого слова. За пределы хронологических рамок выходят также статьи выдающихся советских музыкантов — Н. Я. Мясковского и Г. Г. Нейгауза. Статья Н. Я. Мясковского, относящаяся к 1913 году, — попытка композитора осмыслить творческое направление Метнера, тесно связанное с его высокими эстетическими принципами. Статья же Г. Г. Нейгауза (опубликована в 1961 году), который даже не был знаком с Метнером, но неоднократно испытывал огромное эстетическое переживание от его исполнительского мастерства, от соприкосновения с его творчеством, по существу — яркий дифирамб творцу, чье искусство «может оживить и будить чувства и мысли, доставлять художническое наслаждение тому, кто способен видеть и воспринимать в искусстве и жизни не одну только новизну «во что бы то ни стало». Нейгаузу Метнер дорог тем, что могучие корни его искусства — в наследии классиком и романтиков, а этот источник «вчерашней» музыки вечно благороден и глубок.

В конце раздела мемуаров поставлены воспоминания Ю. Д. Исерлиса и В. И. Поля, хотя оба автора познакомились с Метнером еще в годы его учения в Московской консерватории (Поль) и в год ее окончания (Исерлис). Но смысловой центр воспоминаний и Поля, и Исерлиса приходится на последние годы жизни Метнера.

Статьи А. М. Метнер и А. А. Свана сближает биографически-очерковый принцип. А. М. Метнер повествует о жизни композитора, начиная от первых проявлений творческих задатков Метнера-ребенка, и доводит свой рассказ до его кончины. В воспоминаниях же А. А. Свана освещается период деятельности Метнера с осени 1924 года, когда произошло их первая встреча в Соединенных Штатах Америки, и до последних дней жизни композитора. Таким образом, эти два очерка дополняют друг друга и создают в целом общую, но все же, конечно, не исчерпывающую картину жизненного пути Метнера.

Страницы жизни Метнера, не попавшие в поле зрения А. М. Метнер и А. А. Свана, в той или иной мере освещены другими авторами, иногда даже с летописной последовательностью. В дневниковых записях Е. В. Сван запечатлен период с 9 по 22 августа 1929 года, когда она и А. А. Сван в Виллер-сюр-Мер отдыхали по соседству с А. М. и Н. К. Метнер и близко могли наблюдать их уклад жизни, в днев пиковые записи А. А. Соболева зафиксировали отдельные события их жизни в Англии в 1936—1939, 1944 и 1950 годы.

Реально ощутимую атмосферу образа жизни Н. К. Метнера, особенно на заре его юности, в семейном кругу родительского дома, воссоздают его племянники В. К. Тарасова и А. А. Сабуров. А. И. Трояновская рассказывает о жизни А. М. и Н. К. Метнер с 1919 по 1921 год. Э. Айлз переносит читателя в обстановку тревожных и напряженных лет второй мировой войны, когда Метнеры нашли временно, пристанище в гостеприимном доме родителей своей ученицы за пределами Лондона, подвергавшегося бомбардировкам немецкими фашистами.

Все перечисленные статьи и дневниковые записи насыщены интереснейшими биографическими фактами, характеризующими те или иные черты творческой индивидуальности Метнера. В них нет того принижающе-мелкого, буднично-серого бытописания как такового, которым нередко грешат мемуарные статьи о примечательных личностях и которое рождается ходячим мнением, будто в повседневной жизни выдающегося человека все важно и любая незначительная деталь не должна быть упущена, не должна затеряться. Даже описание повседневного поведения Метнера во многом обусловлено прежде всего стремлением выявить сущность его личности, интеллектуальную наполненность его жизни. В этом отношении показательны прежде всего свидетельства его племянников — В. К. Тарасовой, А. А. Сабурова, Н. В. Штембера а также ученика Метнера Н. И. Сизова об обращении Метнера с детьми. Метнер проявлял при общении с ними талант истинного воспитателя-гуманиста, развивающего в детях непринужденность, простоту, правдивость, живую восприимчивость к проявлениям жизни, пробуждающего в них фантазию, изобретательность, критическое отношение к пошлости, юмор, радостное приятие окружающего мира. В его отношении к детям не было ничего от схоластически-сухого, тяжеловесного, догматического умствования. Он приходил к ним светлый, веселым превращая эти встречи в яркий, эстетически наполненный праздник в воспоминаниях В. К. Тарасовой приведены и записка-поручение, и остроумный ребус, и стилизованное *à la russe* послание, и юмористический рисунок, и мистификация. Николай Карлович даже сочинял специальную музыку для инсценировок с участием самих детей, забавлял их шуточными «кантатами» собственного сочинения, привлекли своих юных друзей к их исполнению. Он умел успокоить огорченного, плачущего ребенка каким-либо моментально нарисованным на стене животным. Не меньшую радость детям доставляла и атмосфера домашнего музицирования с участием Николая Карловича и его родственников: родного брата Александра Карловича, двоюродного брата Алек

<стр. 10>

сандра Федоровича, сестры Ольги Федоровны Гедике и других. Иной раз дети бывали молчаливыми свидетелями исполнения, наряду с сочинениями классиков, только что созданных произведений Николая Карловича.

Общение с детьми доставляло самому Метнеру немало светлых переживаний, так как его натуре были свойственны искренняя непосредственность, простота и даже в чем-то детская наивность. Эти особенности его индивидуальности определили и сильные, и слабые стороны



его психического облика, повседневного поведения и творческой жизни. С одной стороны, в нем на всю жизнь сохранилась беспомощность в решении, казалось бы, даже самых простых житейских вопросов. С другой Метнер проявлял удивительное мужество и завидную стойкость в защите духовности бытия. Ни при каких обстоятельствах он не мог покривить душой и навсегда сохранил верность высоким нравственно-этическим и художественно-творческим принципам. О его искусстве, неизменно подчиненном воплощению идейного замысла большой внутренней глубины, с восхищением говорят почти все авторы и музыкально-теоретических, и мемуарных статей, входящих в сборник. При этом каждый автор находит свой оттенок в характеристике творческого облика Метнера.

В статьях подчеркиваются эстетические основы творчества Метнера, определяется его отношение к проблемам традиции и новаторства, к вопросу о программности музыки, сообщается история создания ряда его сочинений и оцениваются их достоинства, отмечаются индивидуальные черты его музыкального стиля, прослеживаются национальные особенности его музыкального языка и образов, его отношение к фольклору, говорится о причинах его пристрастия, например, к фортепиано и человеческому голосу, о роли тембрового начала в его искусстве, о его отношении к оркестровым замыслам и т. д. и т. п. Разумеется, все перечисленные проблемы затронуты в сборнике с разной степенью глубины, но и далеко не исчерпывающий перечень их указывает на многосторонность охвата темы Метнер-композитор.

Суждения мемуаристов иногда вступают между собой в явные противоречия. Некоторые из них свидетельствуют о противоречивости самой личности Метнера. Так, в статье А. М. Метнер утверждает, что творческий процесс у Метнера происходил подсознательно, без влияния окружающей его общественной среды. Присоединяясь к А. М. Метнер в этом вопросе, А. Б. Гольденвейзер и А. Н. Александров даже передают признания Метнера в том, что будто он не является автором своих сочинений, а лишь «материальной субстанцией», через которую обретают земную жизнь музыкальные идеи, вечно существующие в мироздании. В этом неоплатонизме Метнера сказывается его идеалистический взгляд на природу творческого процесса, вступающий в противоречие с его же стремлением связывать создаваемые им произведения с литературными творениями, с определенными общественными событиями. Об этой тенденции со всей определенностью говорится в воспоминаниях П. И. Васильева; мемуарист приводит в качестве примеров «Отрывок из трагедии» g-moll из op. 7, на авторском экземпляре которого имеется

**<стр. 11>**

пометка Метнера: «Предчувствие революции. Сочинено в 1904 г. перед первой революцией (1905 года)»; сонату op. 30, созданную Метнера накануне первой мировой войны. Этой сонате в интимном кругу Метнера присвоено было название «военной». Упоминает Васильев и о «Грозовой сонате» из op. 53, в которой Н. К. Метнер воплотил свое ощущение надвигающейся второй мировой войны.

Нельзя обойти молчанием и общее для ряда мемуаристов, прежде всего для А. М. Метнер, А. Н. Александрова и Ю. Н. Тюлина, ошибочное утверждение, будто Метнер — композитор-самородок, который своему искусству ни у кого не учился, и его композиторское мастерство — только следствие его врожденного таланта. Действительно, Метнер тяготился сухим школьным изучением техники композиции, но обрел ее в процессе повседневного пристального изучения творчества великих мастеров музыкального искусства, и в сочинениях Метнера нетрудно обнаружить следы благотворного воздействия искусства его предшественников и современников.

Вполне естественно, что, характеризуя композиторский облик Метнера, мемуаристы нередко касаются его отношения к конкретным произведениям современников и классиков. Среди творцов, чьи сочинения были для него школой композиторского мастерства, упоминаются Бах, Бетховен, Бизе, Вагнер, Глинка, Моцарт, Пёрселл, Рахманинов, Римский-Корсаков,



Скарлатти, Скрябин, Чайковский, Шопен, Шуберт, Шуман и другие. Вместе с тем мемуаристы не могут умолчать о его позиции в отношении тех композиторов, которые, по его мнению, пренебрегая многовековыми традициями развития музыкального искусства, идут по ложному пути в поисках новых средств выразительности. Общеизвестно острокритическое отношение Метнера к искусству Рegera. Р. Штрауса, Шёнберга, Веберна, Стравинского, Прокофьева. Известно и то, что Метнер писал свою книгу «Муза и мода» с сознанием необходимости выполнить свой гражданский долг перед человечеством, ибо рассматривал ее как одно из оружий борьбы против модернизма и действенное средство в защиту основ классического искусства. Затрагивая важную проблему традиций и новаторства в творчестве Метнера, Тюлин ошибочно утверждает, будто «Сказки старой бабушки» Прокофьева Метнеру нравились. Но это утверждение опровергается письмом Н. К. Метнера к А. Н. Александрову от 23 июля 1923 года [1]. Невольно набрасывает тень на Метнера заявление Тюлина, будто Метнер отрицательно относился к творчеству Прокофьева, не зная еще его произведений, и высказывался о нем, так сказать, с чужого голоса. Но в пору ознакомления с Ригодоном (об этом времени пишет Тюлин) Метнер, конечно, уже имел собственное суждение о направлении творчества Прокофьева, так как, будучи членом издательского совета Российского музыкального издательства, «с щепетильной добросовестностью относился к исполнению обязанностей члена совета» [2].

---

[1] См.: Метнер Н. К. Письма. М., 1973, с. 254.

[2] См.: Оссовский А. В. С. В. Рахманинов. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове. В 2-х т. М., 1974, т. 1, с. 379.

---

**<стр. 12>**

Все мемуаристы, как и многие авторы музыкально-теоретических статей, с восхищением говорят о творчестве Метнера, но при самых добрых побуждениях иной раз теряют объективность и тем самым искажают историческую перспективу. Так, А. Б. Гольденвейзер, много выступавший в печати, в своем преклонении перед талантом Метнера порою теряет чувство меры, например, он преувеличивает роль Метнера в истории сонаты [1], утверждая, будто «после Бетховена никто не владел сонатной формой так, как Метнер». Критик В. В. Держановский, доброжелательно относившийся к Метнеру, совершенно справедливо осудил подобный взгляд Гольденвейзера [2]. Но Гольденвейзер не отступил и в воспоминаниях, написанных спустя много лет, повторил свое мнение по этому вопросу. В статье Тюлина, наоборот, высказано критическое соображение о сонатах Метнера (перегруженность в разработках).

Поскольку и противоречивые точки зрения, и субъективные, а то и ошибочные суждения высказаны высокоавторитетными музыкальными деятелями, составитель-редактор настоящего сборника сохраняет их, но в то же время не может обойти молчанием уязвимость отдельных положений.

Через сборник, наряду с лейттемой Метнер-композитор, красной нитью проходит также лейттема Метнер-исполнитель.

По свидетельству мемуаристов, Метнер никогда не стремился поразить слушателей волшебной звучностью фортепиано, исполнительская техника была для него лишь необходимым средством донесения до слушателей сокровенных мыслей, вложенных в музыкальные произведения. К каждому своему концертному выступлению Метнер готовился заблаговременно, с полной отдачей всех своих сил для глубокого выявления внутренней сущности произведения.

Композиторская одаренность помогла Метнеру не только при исполнении своих сочинений, но и пьес других авторов, сообщая его интерпретации артистическую свободу. Играя, он как бы заново творил. И если при интерпретации собственных сочинений мощно

проявлял свою яркую индивидуальность, то при исполнении сочинений других авторов умел оставаться в тени, выдвигая на первый план свойства, присущие творцу сочинения. Тонкий стилист, Метнер отрицал холодное стилизаторство, выхолащивавшее душу произведения. В его игре всегда присутствовала та свежесть переживания, которая заставляла слушателей воспринимать многократно слышанные сочинения как нечто только что созданное. Вместе с тем его исполнение всегда отличала железная логика, непоколебимая архитектурность и ювелирная тонкость, эмоционально-смысловая насыщенность и тембровое богатство. Все изнутри, все без общих или пустых мест, всё без ложной аффектации и прекраснотушного

---

[1] См. статью А. Б. Гольденвейзера в программе концерта в Москве, состоявшегося 12 мая 1918 г., где впервые исполнялся Концерт № 1, оп. 33 Н. К. Метнера.

[2] См. статью В. В. Держановского «Опаснее врага» в газ. «Новости дня», 1918, 30 апр./13 мая.

### **<стр. 13>**

самолюбования, все на едином большом дыхании и с мощным волевым натиском, закованным в каркас стального и вместо с тем стихийно-гибкого ритма. Это придавало его исполнительству подлинную и неповторимую артистичность и одухотворенность. Тайны метнеровского артистизма хотели познать не только совсем еще юные музыканты-школьники, но и люди, в достаточной мере владеющие исполнительским мастерством, например концертирующая английская пианистка Э. Айлз (она брала у Метнера уроки в течение многих лет и для этого ездила к нему из Бирмингема сначала в Белью, а затем в Лондон), профессор Иельского университета Э. Грёман (он тоже для уроков приезжал к Метнеру из Нью-Хейвена в Нью-Йорк, а затем для Франции). Н. В. Штембер после занятий с прославленным петербургским педагогом А. Н. Есиповой переезжает в Москву и поступает и класс Метнера. Не прекращал брать уроки у Метнера и Н. И. Сизов, будучи официально уже учеником К. Н. Игумнова. В течение восьми лет Маргарита Дюпре — дочь выдающегося французского органиста и композитора Марселя Дюпре, некоторое время возглавлявшего Парижскую консерваторию, — занимается у Метнера. А ведь ее отец имел возможность вверить музыкальное образование дочери крупнейшим французским педагогам, однако предпочтение было оказано Метнеру.

Характеристике Метнера-педагога посвящены многие страницы сборника. Эта весьма существенная сфера его деятельности становится центром воспоминаний учеников Метнера: Э. Айлз, П. И. Васильева, М. А. Гурвич, А. А. Ефременкова, Н. И. Сизова, А. В. Шацкеса. Касаясь до сего времени почти не освещенных в печати педагогических принципов Метнера [1], его ученики создают довольно цельное представление об их основах. Эти принципы не только не утратили своего значения, а, бесспорно, сохраняют актуальность для педагогики вообще и для музыкальной педагогики в особенности.

Метнер не любил педагогическую работу, но вынужден был ею заниматься, ибо на протяжении всей его жизни только эта сфера деятельности обеспечивала ему постоянный скромный заработок. Занятия с консерваторскими (1909—1910 и 1915—1919) или частными учениками всегда стоили ему большого напряжения сил, отвлекали от занятий композицией. В силу своего характера Метнер неизменно вкладывал в любую работу все свои силы, весь пыл своей творческой натуры. Поэтому, если уж брал на себя миссию учителя, то оказывался учителем в самом высоком значении этого слова. Вот обо всем этом мы узнаем, читая воспоминания его учеников, которые испытывали к Метнеру чувство беззаветной любви, безгранично верили ему, а значит, в их души глубоко западали его всегда серьезно продуманные полезные советы, воспринимавшиеся учениками как откровение. В основе их лежало стремление не только научить своих учеников пианистическому искусству

---

[1] Сказано «почти не освещенных», так как все же эта тема затронута в воспоминаниях А. В. Шацкеса, опубликованных, правда, в иной редакции, в сборнике «Вопросы фортепианного исполнительства» (сост. и общая ред. М. Г. Соколова. М., 1965, вып. I, с. 237—245).

---

**<стр. 14>**

в его сугубо профессиональном аспекте, но и сформировать личность ученика в духе тех высоких нравственно-этических норм и эстетических взглядов, которые он сам исповедовал в жизни и которые определили его собственный артистический облик. Метнеру нетрудно было влиять на учеников, так как он был крупнейшим музыкальным авторитетом с безупречным моральным обликом, действовавшим удивительно облагораживающе на души учеников. С исключительной чуткостью он приглядывался ко всем своим ученикам, их внутреннему миру и в соответствии с этим применял те или иные педагогические приемы. В связи с ним очень ценна подчеркиваемая почти всеми учениками Метнера система его занятий, не допускавшая предпочтения одних учеников другим. Имеется в виду скользящее расписание, при котором тот, кто, к примеру, в какой-то день брал урок у Метнера первым, в следующий раз был уже последним. Это ставило всех учеников в равное положение. Примечательно и то, что в классе Метнера существовал неписанный закон: все ученики должны были присутствовать на занятиях друг друга. А так как уроки Метнера продолжались в течение нескольких часов, то его ученикам приходилось быть всем вместе на протяжении очень длительного времени. В классе создавалась атмосфера духовной общности и ответственности, здорового соревнования и вместе с им товарищества, ученики расширяли свой кругозор, наблюдая за ошибками или успехами соучеников, а Метнер освобождался от необходимости повторять каждому ученику в отдельности какие-то общие полезные для всех положения.

Метнер считал обязательным для самого себя досконально знать предлагаемый ученикам репертуар; педагог должен уметь в любой момент своим совершенным исполнением показать ученику, что предъявляемые к нему требования вполне осуществимы, если ученик приложит максимум сил, мобилизует все свое внимание к достижению вершин исполнительского мастерства. Требовательность же Метнера не знала границ; он придавал огромное значение профессионализму, без которого невозможно достичь подлинного искусства, настаивал на том, что профессионализм немыслим без вдохновения, которое не приходит само, его нужно в себе развивать. По мнению Метнера, «все упражняемо», в том числе и вдохновение. Однако Метнер был врагом тренировки как самодовлеющего принципа. Он постоянно повторял ученикам, что «нельзя музыкантам превращаться в подслеповатых специалистов по специализированию, а из художественной техники делать пиротехнику или штучки для циркового жонглерства».

Для восстановления многих страниц жизни Метнера и его облика несомненный интерес представляют дневники-письма А. М. Метнер. И Анна Михайловна, и Николай Карлович очень любили своих братьей, сестер, племянников, друзей, живших в разных странах, и испытывали потребность в постоянной духовной связи с ними. Но Николай Карлович в периоды напряженной композиторской или концертной работы редко обращался к эпистолярной, так как это занятие уносило драгоценные часы, нарушало столь необходимую ему атмосферу сосредоточенности, а нередко и приводило его в волнение: он ведь ничего не

**<стр. 15>**

умел делать, ни о чем не умел беседовать без горячего участия сердца. Поэтому Анна Михайловна стремилась освободить его от этой обязанности. А так как она была всегда обременена очень многими повседневными делами, то ради сохранения сил придумала рациональную и довольно оригинальную форму информации близких о происходящем и жизни Николая Карловича. Ежедневно или с большими и меньшими перерывами она фиксировала прошедшие события или намечаемые планы на будущее. Когда такие записи накапливались в достаточном количестве, они отправлялись к сестре Анны Михайловны — Елене Михайловне в

Париж. По прочтении сестра пересылала записи в Цюрих, где жил брат Николая Карловича — Эмилий Карлович, а он, в свою очередь, отправлял дневники-письма в Москву. Анна Михайловна просила всех своих и Николая Карловича многочисленных родственников в Москве сохранить дневники-письма, так как Николай Карлович хотел по возвращении на родину прочитать их, чтобы воскресить в памяти пережитое. Так отложился солидный по объему и содержательным пласт документальных материалов, охватывающий периоды двух концертных турне Метнера по Америке в сезонах 1924/25 и 1929/30 годов, его первых концертных выступлений в 1928 году в Англии, приведши к многократным его поездкам туда в последующие годы, наконец сообщение о выступлении в Берлине в 1928 году, оказавшемся последним его концертом в Германии.

При всей разности темпераментов, психических обликов Анны Михайловны и Николая Карловича, они были спаяны общностью мировоззрения, эстетических позиций, нравственных устоев. Разумеется, ошибочно было бы ставить знак равенства между всеми их суждениями. И все же с уверенностью можно сказать, что в дневниках-письмах Анны Михайловны есть множество таких страниц, под которыми без колебаний поставил бы свою подпись и Николай Карлович, что настроения и впечатления Анны Михайловны, возникшие в реальных ситуациях, были близки настроениям Николая Карловича.

Дневники-письма Анны Михайловны убедительно доказывают справедливость утверждений ряда мемуаристов, и особенно В. К. Тарасовой и А. И. Трояновской, относительно исключительной роли Анны Михайловны в жизни Николая Карловича. Волевой, жизнестойкий характер, острый ум, тонко анализирующий окружающие явления, умение утешить в критические моменты — эти свойства доброжелательной и ласковой Анны Михайловны были направлены на преодоление всего, что нарушало творческую атмосферу жизни Николая Карловича или только грозило возможным нарушением.

Она брала на себя все житейские тяготы, приносила в жертву свой покой. В потоке бесконечных забот и дел, часто мелких, повседневно-будничных, способных засорить душу, затянуть в болото обывательщины, Анна Михайловна живо интересовалась не только музыкальным искусством, без которого не мыслила своего существования, но проявляла глубокий интерес ко многим сферам культуры: знала великолепно и русскую, и зарубежную художественную литературу, которую нередко читала на языках подлинников, отлично разбиралась в

**<стр. 16>**

вопросах изобразительного искусства, ее постоянно волновали проблемы философии. В интеллектуальных запросах у Анны Михайловны было немало общего с Николаем Карловичем, и в их совместной жизни всегда царила атмосфера подлинной духовности, о которой М. С. Шагинян вспоминает с нескрываемым восхищением и благодарностью за все то, что она обрела в общении с ними [1].

В дневниках-письмах Анны Михайловны читатель встретится с повествованиями очень разными и по степени их значимости, и по манере их высказывания. Это объясняется отчасти и тем, что одни записи сделаны на маленьких клочках бумаги, на программах предстоявших или прошедших концертов Метнера и представляют собой лишь отдельные, наспех, эскизно, так сказать, на ходу запечатленные эпизоды. Другие носят характер обстоятельного, развернутого рассказа. Некоторые из публикуемых дневников-писем из-за встречавшейся в них разговорности стиля при подготовке к изданию подверглись, правда незначительной, редакционной правке, которая была сделана в свое время с участием Анны Михайловны.

Разумеется, основной интерес дневников-писем — в описании напряженной концертной деятельности Николая Карловича, приносившей ему огромную радость, когда он находил горячий отклик в сердцах многочисленных слушателей, когда встречал со стороны дирижеров и оркестрантов, певцов подлинно творческое отношение к исполняемому (так было в

симфонических концертах под управлением Ф. Стока в Чикаго, С. Смита в Нью-Хейвене, Р. Хегера в Глазго, в камерных концертах при участии Т. А. Макушиной, Н. П. Кошиц, Ф. Фортъе, П. Коханьского). Но не всегда его концерты превращались в праздник искусства. Много страданий Метнеру доставляли такие соучастники его выступлений, как «самонадеянный и самоуверенный» О. С. Габрилович, не давший себе труда добросовестно выучить партитуру Первого концерта ор. 33 Метнера, или сумасбродный и строптивый дирижер Д. Годфрей, которого Метнеру пришлось «сгибать в рог», чтобы добиться подчинения своей воле, или бесталанный скрипач Око, с которого нечего было и спрашивать, так он был беспомощен. Подробно описывая обстановку, в которой проходило то или иное его выступление, Анна Михайловна с полной объективностью констатирует, что не всегда Николай Карлович играл ровно. Обстановка иной раз не способствовала нормальному самочувствию артиста, свидетельствуя о полной беспомощности и безответственности организаторов концертов. Все же по прочтении дневников-писем Анны Михайловны убеждаешься в том, каким большим праздником была встреча слушателей Америки и Англии с несравненным исполнительским искусством Метнера и с его музыкой. Дневники-письма рассказывают о постоянном напряжении, в котором жил неутомимо трудившийся взыскательный художник.

Поток почти всегда яркой, талантливой информации до краев наполнен меткими, очень остроумными, а то и едкими замечаниями.

---

[1] См: Шагинян Мариэтта. Воспоминания о С. В. Рахманинове.— В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 2.

---

<стр. 17>

Часто сквозь сгустившиеся тучи волнений и тревог проступает светлый юмор. А поводов для волнений много. Метнеров может привести в трепет рассказ Рахманинова об американских шантажистах, в сети которых попадают и часто погибают невинные люди; их удивляет праздность, которой предаются многие привилегированные слои общества; их утомляет суэта светской жизни, доходящая до абсурда; в их сознании не укладывается, как можно размещение картин в художественной галерее подчинять пустому тщеславию толстосумов-жертвователей; их возмущает, когда пресловутая американская деловитость и комфорт вдруг оборачиваются мифом.

В дневниках-письмах отражены впечатления от встреч Метнеров с многими людьми. Эти встречи происходили при разных обстоятельствах и по разным побуждениям. С одними людьми приходилось соприкасаться в процессе концертной работы, с другими — из долга вежливости, с третьими — по велению сердца. Все «персонажи» обрисованы Анной Михайловной выпукло и с соответствующим эмоциональным оттенком. Но наибольший интерес представляет довольно пространное описание посещений Метнерами Рахманинова и его семьи. Не говоря уже о том, что такое описание содержит сведения, важные для летописи жизни и Рахманинова, и Метнера, в них отобразены нюансы глубоко человеческих взаимоотношений двух крупнейших русских музыкантов. Метнер, которого утомляло общение с людьми, не может отказать себе в частых свиданиях с Рахманиновым в любое время, даже если для этого приходилось преодолевать усталость от повседневной суеты, доводившей Метнера иногда до невероятного раздражения и желания прекратить концертное турне по Америке. А Рахманинов, зная, что Метнер, брошенный в водоворот американской жизни, неизменно нуждается в его моральной поддержке, все делает для того, чтобы его друг не терял почвы под ногами. Находясь в Нью-Йорке в какие-то промежутки времени между своими выступлениями в других городах, Рахманинов, уставший от собственной напряженной жизни концертирующего артиста, с неподдельной заинтересованностью в судьбе Метнера вникает во все его дела: дает советы, ограждающие Метнера от возможных неприятностей, которые всегда подстерегают артистов со стороны



менеджеров; скрупулезно проверяет счета менеджеров, представляемые Метнеру; пишет за Метнера деловые письма с целью выхлопотать более выгодные для Метнера материальные условия; устраивает у себя дома репетицию Метнера со скрипачом П. Коханьским и с вниманием участвует в ней; ходит с Метнером на банкеты, которые недолюбливает и от которых обычно отказывается.

Все эти яркие проявления искренней привязанности Метнер очень ценил, так как сам любил Рахманинова, и во всем доверялся ему.

Большую живость дневникам-письмам Анны Михайловны придают увлекательные описания достопримечательностей различных городов, где Метнерам приходилось бывать во время концертных турне. Читатель по рассказам Анны Михайловны наглядно может представить себе особенности быта, в частности студентов, а также красоты природы, особенно волшебную прелесть Ниагарского водопада.

**<стр. 18>**

В дневниках-письмах обнаруживается и некоторая наивность Анны Михайловны, утверждающей, будто «американцы живут спокойно и богато и не задают себе трудные задачи. Спешка и чрезмерное напряжение — басни». Разумеется, ей не пришлось соприкоснуться с жизнью «низов» американского общества, то есть с рабочими, в поте лица досыпающими хлеб насущный. Но ведь смогла же она здраво понять, описывая печальную судьбу В. М. Таубе, в прошлом миллионерши, что черствость, равнодушие к страдающему человеку — в природе людей бизнеса: стоит даже человеку их круга попасть в беду, заболеть, как они безжалостно отгораживаются от него.

Последний материал сборника — письмо Э. К. Метнера П. Д. Эттингеру — развернутый очерк о жизни предков Н. К. Метнера, уводящий читателя в эпоху царствования Александра I. Непосредственным поводом к созданию этого документа послужило обращение к Э. К. Метнеру П. Д. Эттингера [1], который в процессе своей работы по истории живописи-миниатюры обнаружил в музеях талантливые портретные миниатюры работы Минны (вернее, Вильгельмины) Федоровны Гебхард, родной сестры бабушки Н. К. Метнера — Полины Федоровны (урожденной Гебхард, а по мужу Гедике). Но об этой художнице-любительнице Эттингер мог получить сведения только в семье Н. К. и Э. К. Метнеров: они о своих предках знали отчасти по многочисленным рассказам своей матери — Александры Карловны, отчасти по тем документальным свидетельствам, которые дошли до наших дней и сейчас хранятся в архиве Н. К. Метнера в ГЦММК [2].

На страницах письма Эмилия Карловича рельефно вырисовываются колоритные фигуры многих представителей рода Н. К. Метнера и по материнской, и по отцовской линии. Особенно примечательна разносторонне одаренная фигура прадеда Николая Карловича со стороны матери — Ф. А. Гебхарда. Как и его жена, он был ведущим актером Петербургского придворного немецкого театра и был литературно одарен: сочинял стихи, писал драматические произведения различных жанров, находился в переписке с Р. Вагнером и И. Гёте. Интеллектуальные запросы и художественные склонности Гебхарда способствовали развитию ярких индивидуальностей его детей, среди которых наряду с бабушкой Н. К. Метнера, выделялись уже упоминавшаяся ее сестра — художница-миниатюристка Минна Федоровна, а также врач и композитор Федор Федорович [3].

Творческая одаренность рода Гебхардов, бесспорно, была унаследована и их правнуками, она сыграла немаловажную роль в зарождении их интеллектуальных интересов, о чем свидетельствует деятельность А. Ф. Гедике, Э. К. Метнера и, разумеется, исключительный талант Н. К. Метнера. Литература о Метнере еще очень скудна, и если настоящий сборник поможет раздвинуть рамки знаний о нем, то составитель-редактор будет считать свою задачу выполненной.

- [1] См. коммент. 1 к письму Э. К. Метнера П. Д. Эттингеру.
- [2] См. коммент. 7 к письму Э. К. Метнера П. Д. Эттингеру.
- [3] См. коммент. 5 к письму Э. К. Метнера П. Д. Эттингеру.



<стр. 19>

**ВОСПОМИНАНИЯ  
СТАТЬИ**

<стр. 20>

## **И. А. Добровейн**

### **О совести**

Совесьть вообще хорошо иметь человеку, а нашему брату — музыканту — прямо необходимо обзавестись совестью музыкальной. Необходима уже потому, что в наш век запутанных понятий, лжеучений, различим склок, предвзятых мнений и всего того туманного лабиринта, через который невозможно пробраться к свету чистого и простого искусства музыкальная совесть является единственной и верной опорой на творческом пути.

Совесьть — это прежде всего музыкант, пример, авторитет которого основан на прямом и долгом жизненном и творческом пути, морально-этически чистом, безукоризненном. Много ли таких? Ох, немного!

Но на долю мою и моих современников выпало великое счастье знать и любить такого человека-совесьть, прекрасного, детски чистого рыцаря без страха и упрека на жизненно-музыкальном поприще — Николая Метнера.

Милый Николай Карлович! Вас нет с нами, но пока будет жив хоть один человек из знавших Вас, до тех пор Вы будете светочем и руководителем нашим, а главное — нашей музыкальной совестью.

## **Н. Я. Мясковский**

### **Н. К. Метнер. Впечатления от его творческого облика**

Творчество Н. Метнера любят очень немногие; я принадлежу к их числу и в предлагаемом очерке хотел бы только, ни с кем не полемизируя, указать то, что в этом творчестве меня к себе влечет. Если мне удастся с достаточной ясностью это сделать, быть может, найдутся еще немногие, которые, поняв, полюбят.

В общих чертах мое влечение к Метнеру вытекает из следующих свойств его музыки: богатства фактуры — необычайного даже в наше время; внешней сдержанности, самоуглубленности выражения, благодаря чему его произведения не могут надоесть, наконец — бескрасочности.

Последнее, во мнении большинства, конечно, громадный недостаток, быть может, даже порок, затмевающий почти все достоинства Метнера. До сих пор свойство это по имени называемо не было, разве лишь мимоходом. Неприемлемость метнеровского творчества объясняли то «отсутствием души», то «недостатком лирического чувства и очарования звучности», то «ретроспективизмом», «механическим творчеством» [1] и т. п.

По моему мнению, все эти настойчивые и разнообразные искания точного выражения своего неудовлетворения музыкой Метнера могли бы объединиться в одном определении ее — бескрасочности, неживописности.

И в этом-то обстоятельстве, думается мне, и кроется причина, почему Метнера так странно отрицает большинство современных и критиков, и музыкантов, главным образом прогрессивного толка, — мы живем в расцвете чисто живописных тенденций; почти все силы нашего восприятия и исканий направлены в сторону колорита, внешней красоты и яркости звучания; мы мечемся от пряных ароматов гармонии Скрябина к сверкающему оркестру Равеля, от ошеломляющей крикливости Р. Штрауса к тончайшим нюансам Дебюсси. В общем же у нас наблюдается явная склонность по возможности не обременять воспринимающего рассудка и... душевных сил, а доставлять пищу лишь чувствам, слуху; когда же нам предлагают нечто для души, не оправленное

достаточно сладостно для уха, мы, разучившись воспринимать, отказываемся от предлагаемого, находя в нем недостаток души. Впрочем, в силу привычки и воспитания, мы еще позволяем угощать себя Бетховеном, Бахом, но не делаем ли и это лишь до поры до времени?

Что же касается Метнера, то, скрепя сердце воздавая ему всяческое «должное», в конечном итоге мы от него отворачиваемся, и главную тому причину я вижу в его неживописности.

Меня же это качество, которое я не считаю ни недостатком, ни достоинством, а просто качеством, как я уже сказал выше, искренно к музыке Метнера влечет.

Влечет и как контраст к роскоши прочей современности, которую я люблю, вероятно, не меньше других, но которая в большом количестве и сильно утомляет; но главная причина моего устремления к неколоритному Метнеру в том, что отсутствие в его музыке красочности естественно получает возмещение в большей сжатости, углубленности и кинетической напряженности его мысли и в соответственном усложнении и уточнении общей ткани его произведений и, таким образом, усиливая процесс умственного восприятия, излишком красочной роскоши не рассеивает, не притупляет душевной впечатлительности.

Понятно, что все перечисленное делает творчество Метнера малодоступным массе, но что оно оказывается малопривлекательным и для настоящих культурных ценителей, я объясняю

себе лишь духом времени, потому что при всех попытках поверить, что Метнер сух, холоден, мелок, сиречь бессодержателен, я неизменно наталкиваюсь на свою собственную взволнованность, часто даже потрясенность при слушании его произведений.

Если бы вопрос касался явления низменного, пошлого, то, конечно, такая взволнованность свидетельствовала бы исключительно о пороке моей музыкальной организации, но так как несомненно музыка Метнера лежит в совершенно противоположной области, то такое действие ее на меня можно приписать лишь силе ее внутренней напряженности и теплоты. И что это именно так, а не иначе, я попытаюсь разъяснить.

Первое требование, какое я предъявляю к музыке вообще, — это непосредственность, сила и благородство выражения; вне этого триединства музыка для меня не существует или если и существует, то в чисто утилитарном приложении.

Когда указанные качества соединяются с изысканностью или новизной, сила воздействия, естественно, увеличивается, и обратно — в противном случае; но впечатление меняется лишь, так сказать, в количественном отношении, отнюдь не в качественном.

Оттого я, любя Чайковского, Рахманинова, одновременно воодушевляюсь Скрябиным, умиленно восхищаюсь Р[имским]-Корсаковым и упиваюсь Метнером, но остаюсь совершенно холодным, например, к Глазунову, Балакиреву.

Здесь я подошел к одному вопросу, могущему показаться слишком сильным отклонением от темы, но который в результате даст мне еще крупный аргумент в пользу Метнера.

#### <стр. 24>

Добавив к прежней формуле непосредственности, силе и благородству еще совершенство выражения, я получу в крайних членах то, что разумеется под равновесием формы и содержания.

Вопрос этот вечно висит в воздухе, и я, конечно, не обладая необходимыми данными, не берусь его разрешать. Мне бы лишь хотелось высказать о нем кое-какие мысли, которые, быть может, окажутся не менее никчемными.

Нет сомнения, что в обычном словоупотреблении содержание количественно неразрывно связано с его формой; иное представление, пожалуй, и немислимо. Но качественное равновесие этих двух величин есть вечно искомое, всеобщий идеал (хотя для определения содержательности всегда пользуются количественными прилагательными — большая, меньшая, но смысл этого все же качественный, так как содержательность, в сущности, сводится всегда к ценности, значительности элементов произведения и глубине заложенного в них чувства).

Качественно-типовых соотношений формы и содержания мыслимо лишь три: равновесие их, преобладание содержания над формой и обратно. Идеальное соотношение — первое; вполне жизненно — второе, хотя и не в крайнем проявлении; третье — всегда плохо и бывает ценно почти исключительно с утилитарной точки зрения. Но все же ясно, что как содержание, так и форма неразрывно связаны между собой; мне они представляются, собственно, двумя сторонами одного и того же явления, лишь как бы меняющего свою окраску, и это явление, в сущности, есть только форма, но соответственно прежнему делению — форма внешняя и форма внутренняя.

Под внешней я разумею известную конструктивную схему произведения, под внутренней — также схему, но иного порядка — схему развития чувствований, настроения, в которой, по моему убеждению, должна быть совершенно такая же логика, как и во внешней структуре произведений. Понятие же содержания мной намеренно суживается до основных элементов произведения — его тематического и гармонического материала.

Таким образом, путем преувеличенной схематизации и раздробления я подхожу к сочинению всегда с трех сторон: к его содержанию и внутренней и внешней форме. Я не стану спорить, если скажут, что это очень натянуто и даже наивно, но зато это позволяет мне очень полно и тщательно оценить самое на первый взгляд запутанное и неясное явление музыкального

творчества (строго говоря, внутренняя форма в такой же степени другая сторона внешней формы, как и расширение понятия содержания, так как с этим последним ее связывает общность первоисточника — вдохновение, интуиция, а с первой — свойственная обоим разновидностям конструктивность).

Из трех перечисленных данных я признаю абсолютную ценность и необходимость лишь за первыми двумя; хорошая внешняя форма меня восхищает, но я допускаю ее несовершенство. Поэтому приемлю, наравне с Чайковским и Скрябиным, Мусоргского и отрицаю Глазунова и нею его школу, хотя сам, к сожалению, еще нахожусь в ее тенетах. Собственно, это школа Р[имского]-Корсакова, но, как всегда бывает, у

<стр. 25>

него самого ее основного недостатка не было, и хотя его произведения иногда холодноваты, но линия настроений в них неизменно естественна.

Глазунов же для этой школы чрезвычайно типичен, и я немного на нем остановлюсь. У него всегда есть превосходное содержание — редкие по красоте и яркости темы и своеобразные гармонии; у него великолепная, виртуозная внешняя форма, но внутренняя структура его произведений не часто выдерживает критику, особенно в крупных сочинениях; мелкие, несложные, однотонные или обычно контрастные ему удаются — взять его Scherzo, вариации и т. п.; но что-нибудь более обширное, где схема чувствований, настроений не может ограничиться одними лишь контрастами, а обязывает к какой-то высшей плановости, объединенности, синтезу,— там ему не удастся создать ничего, кроме внешне связанных последований красивых моментов. Возьмем для примера хотя бы крайние части Четвертой симфонии Es-dur, op. 48; по темам в технике они являются, быть может, характернейшими и мечательнейшими созданиями Глазунова, но при слушании оставляют не только холодным, но местами, вследствие явной случайности, внутренне логически не вынужденной последовательности тематических элементов, вызывают даже досаду; когда же мне приходилось детально разбирать эти части симфонии с точки зрения их строения, меня временами брало отчаяние при виде того, как все в них хорошо связано, но и как одно с другим мало вяжется.

Но вернусь к Метнеру.

Если сопоставить все изложенное, думаю, никому не придет в голову сделать вывод, что мое увлечение им есть лишь трансформация умственного удовлетворения, доставляемого совершенством у Метнера внешней формы; если бы это было так, я бы, несомненно, стоял и в первом ряду поклонников Глазунова. Но этого нет, а Метнер меня волнует, и объяснение может быть одно: его музыка непосредственна, тепла, жизненна; качества же эти неизбежно отражаются на внутренней форме; другими словами, я утверждаю, что эта последняя у Метнера хороша. И действительно, у него есть то, что можно назвать логикой чувства, как это ни странно звучит. Все его сочинения: романсы, сказки, новеллы, дифирамбы и в особенности многочисленные сонаты — отличаются не только цельностью общего замысла, даже такая, на мой взгляд, зеленая, как Первая f-moll, op. 5, но и удивительной естественностью, необходимостью в сочетании всех составных частей. Мне привелось только в одной сонате отметить погрешность в этом отношении, к сожалению, в очень хорошей — g-moll, op. 22: всегда при проигрывании или слушании — однажды в очень хорошем исполнении, другом раз в неподражаемом (авторском), всегда меня смущала неожиданная беготня в переходном от главной к побочной партии отделе; мне это казалось каким-то срывом, надуманностью. Но зато ни одно произведение не удовлетворяло меня более, нежели замечательная, я думаю, даже гениальная, Соната e-moll, op. 25 № 2.

Внутренняя форма, или логика чувства, у Метнера настолько сильны, что ему, вероятно, почти не приходилось бороться с железными принципами формы внешней; по крайней мере, срыв мной замечен

<стр. 26>

лишь однажды, как я указал, и еще, пожалуй, в Первой сонате (в первой части) чувствуется некоторая неуверенность. Вообще же внешняя фирма метнеровских произведений превосходна—всегда очень развитая, не слишком каноничная, предпочтительно тонально строгая, а, главное, богатая и закономерная.

К качествам внешней формы нужно, конечно, отнести и техническую отделку произведения. В этом отношении в творчестве Метнера мы наталкиваемся на одну яркую черту, которая также может быть ключом к наблюдаемому к нему отношению и находится в связи с прежде указанным свойством его — бескрасочностью.

Эта черта — его выдающийся, но своеобразный контрапунктизм. Не тот прекрасный, благозвучный, в значительной степени гармонический контрапункт, который мы наблюдаем у Глазунова, но совершенно иной. Произведения Метнера часто имеют вид, точно все в них принесено и жертву линии. Отсюда у него на первый план выступает мелодия, скорей тема, притом по возможности, ясных, простых контуров и почти всегда характерная и также в большинстве случаев диатоничная.

В характерности и яркости метнеровским темам отказывают, но я полагаю, что это происходит лишь от поверхностного к нему вообще отношения; тогда как тех, кто ближе к этому вопросу подходит, поражают в его темах именно отмеченные черты: в каждой из них оказывается такой оборот, которым эти темы как бы цепляются за душу, за память; как метко выразился один знакомый мне музыкант, большинство метнеровских тем обладает точно каким-то крючком. Между прочим, качество это свойственно темам только выдающихся композиторов и встречается не часто; таковы темы Вагнера, Бетховена, Скрябина и еще немногих; эпигоны таких тем не имеют. В том, что метнеровские темы обладают этой зацепкой, нетрудно убедиться, стоит заглянуть в его сказки, сонаты (*Andante Es-dur* из Сонаты-сказки op. 25 № 1, вся лейттема из Сонаты *e-moll*, темы из Сказки *e-moll*, op. 14, из *b-moll*, op. 20 и много других, я беру наудачу первые попавшиеся); кроме того, темы Метнера отличаются, я бы сказал, прямолинейностью; отсюда преобладание вообще линейности в его произведениях, иначе говоря — рисунка, или, сочетая с бескрасочностью, еще общее — г р а ф и ч н о с т и .

Вот этим я наконец сказал о Метнере главное, что хотел.

В моем представлении, Метнер — график, и если принять это положение, а я думаю, что с этим согласятся многие, то станет ясна и примирительная на его творчество точка зрения.

В самом деле, в настоящее время стало совершенным трюизмом, что графика во всех ее многообразных проявлениях — искусство вполне равноправное с живописью; и едва ли не такой же трюизм, что для оценки ее и наслаждения ею надо обладать кой-чем побольше пары глаз; для этого нужно уже воспитание, культура, изысканность вкуса; вообще это искусство не для массы, аристократическое. Но по всему ясно, что и Метнер — композитор не для толпы, а что его искусство имеет аналогию с графикой, бросается в глаза даже при поверхностном ознакомлении с его произведениями. Очертания его мелодий

<стр. 27>

всегда ясны и определены; рисунки фигурации, побочных голосов тщательно обточены и подчинены какому-нибудь настойчиво проводимому замыслу; длительность гармонических долей возможно сокращена, почти до предела художественной допустимости (отсюда — бескрасочность, недостаток колорита); гармонические расположения отличаются сближенностью и своеобразными удвоениями, отчего гармония тоже приобретает характер сгущенности — черноты (этим объясняется и некоторая тусклость и жесткость ее); ритмика, общепризнанно богатая, тоже очень измельчена; наконец, контрапунктическая ткань очень насыщенная; таким образом, Метнер как бы изо всех сил избегает широких мазков, пятен, воздуха, бескрайности — одним словом, живописи. Я намеренно сказал — избегает, потому что он, несомненно, умеет (не только умел) быть и живописным: возьмем ли op. 1 — *Stimmungsbilder*, op. 17 — Новеллу *E-dur*, Сказку *h-moll*, op. 20 или же многие романсы, ну хотя

бы «Meeresstille», «Зимний вечер», или такой замечательный, к сожалению, малоизвестный, как «На озере» op. 3 № 3, да и мало ли еще, — всюду мы найдем обильно рассеянные чисто живописные замыслы, притом интересно и необычно осуществленные.

Но сила Метнера не в этом; он мастер рисунка, и в этой области ему не опасно ничье соперничество. Тут он достигает редкой высоты, и в особенности потому, что руководит им не один только холодный рассудок, но истинный творческий пламень, объединяющий все столь измельченные элементы метнеровской музыки в цельные, прочно спаянные, полные могучей, хотя скрытой (потенциальной) энергии произведения, которые так и тянет генетически связать с именами А. Дюрера, Рембрандта.

Теперь, найдя точку зрения, дающую мне право не только выразить, но и обосновать мое увлечение Метнером, я думаю, что могу себе позволить утверждать, что сочинения его полны глубокого, но, правда, и очень замкнутого чувства. Отсутствие этого чувства мне могли бы доказать лишь тем, если бы из всей массы слушателей не нашлось ни одного затронутого; но это совершенно неверно, так как я сам могу привести многих, даже не музыкантов по профессии, на кого музыка Метнера производит сильное, глубокое впечатление, а раз это так, то всякое утверждение о ее бездушности вполне голословно и лишено тени убедительности. Что музыка эта мало на кого действует, объясняется ее замкнутостью, суровой сдержанностью выражения и вышеописанным своеобразием технического склада; вследствие этого, естественно, подходящие к ней с привычным критерием живописности и требованием удобопоглощаемости неизбежно оказываются как бы наткнувшимися на колючую изгородь и потому, конечно, невосприимчивыми.

А в конце концов, как графика с медлительной постепенностью завоевала свое положение, так и столь близкому к графическому искусству Метнера еще долго предстоит ожидать справедливой оценки и признания, но что таковое настанет, я не сомневаюсь: слишком в музыке Метнера много жизненных соков, слишком много в нее вложено

**<стр. 28>**

духовных сил, положим, ощущаемых пока немногими—полюбившими (но не оттого ли и полюбившими, что этих сил так много, что дало импульс преодолеть внешние трудности восприятия?), слишком много и ней священного огня, чтобы в конце концов не растопить лед неприязни.

Избегая по возможности в течение всего очерка всяческой полемики, я не хочу возражать и на недавно попавшуюся мне на глаза попытку придать творчеству Метнера, заодно с Рахманиновым, какое-то провиденциальное значение, как начал, могущих будто бы сдерживать совершающуюся ныне крайне интенсивную эволюцию звукоосозерцания\*.

Думается мне, что Метнер слишком в стороне от этого течения, которое пока лежит исключительно в области красочности и выработки новых средств выражения, и едва ли поэтому может оказать какое бы то ни было на него влияние; но, как композитор первостатейного дарования и мощной, своеобразной индивидуальности, притом говорящий языком сильным и горячим, хотя и не всем понятным, он действительно призван обогатить и углубить нашу душевную жизнь, и мне кажется, что такое его значение выше и ценнее, нежели в качестве какого-то барьера на пути культуры.

На этом месте я, строго говоря, смело могу поставить точку, так как главное в своем очерке выразил — объяснил, почему я Метнера люблю и за что и каким путем идя его полюбить можно; что же касается до напрашивающегося обзора его произведений, то, по моему мнению, они слишком заслуживают тщательного и многостороннего обследования, чтобы можно было отвести этому место в конце и без того пространной журнальной заметки. Поэтому, надеясь, что обстоятельства позволят мне когда-либо вернуться к этой полезной, а еще более приятной работе, я, наконец, ставлю долгожданную точку.

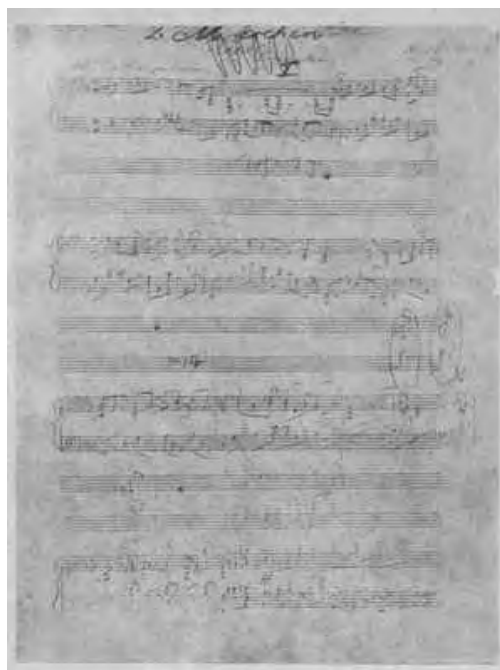


---

\* См. статью Мариэтты Шагинян «С. В. Рахманинов» в двухмесячнике изд-ва «Мусагет» «Труды и дни», [1912], № 4—5.

---

<стр. 29>



Факсимиле первой страницы черновика Сказки b-moll из оп. 20 Н. К. Метнера

<стр. 30>



Факсимиле первой страницы Сонаты g-moll, оп. 22 Н. К. Метнера

**Г. Г. Нейгауз**

## **Современник Скрябина и Рахманинова**

Скрябин, Рахманинов, Метнер — эти великие русские музыканты завладели умами своих современников и прочно вошли в историю русской музыки. Несмотря на огромные различия между ними, их имена можно и естественно произносить как бы на одном дыхании. Есть важное (хотя и несколько «внешнее») свойство, их объединяющее: они были главным образом творцами фортепианной музыки. Благодаря им неслыханные, казалось, непревзойденные достижения в этой области Шопена и Листа получили дальнейшее, неожиданное и в то же время глубоко закономерное развитие, являющееся целиком заслугой русского музыкального гения. Но здесь не место, хотя бы и вкратце, заниматься сравнительной характеристикой фортепианного творчества этих композиторов, тем более, что для каждого знающего их вопрос довольно ясен и он вправе самостоятельно предаваться размышлениям на столь интересную тему.

Быть может, кой-кому покажется неправомерным составление такого «терцета»: Скрябин, Рахманинов, Метнер, но думаю, что если вспомнить эпоху, в которой они жили и творили, то здесь никакой ошибки нет. Рассуждая о символизме в русской поэзии, мы непременно назовем в первую очередь Блока, Брюсова и Белого, хотя бы Блок и высился над русским символизмом подобно тому, как Эльбрус высится над всем Кавказским хребтом.

Несмотря на наличие общих черт, по которым нетрудно в Метнере увидеть современника Скрябина и Рахманинова, в нем столько индивидуального, своеобразного, неповторимого, что невозможно не сказать об этом хотя бы несколько слов. Нечего и говорить, что Метнер заслуживает пространной, углубленной монографии, так же как Глазунов или Танеев; мы, музыканты, будем ее ожидать с нетерпением.

Мне кажется, что, как бы по-разному ни относились к Метнеру различные музыканты, они не смогут, если только они настоящие музыканты, не проникнуться чувством самого глубокого уважения к его личности, преклонения перед его мастерством большого композитора

и несравненного пианиста. Для многих «новаторов» музыка Метнера, несмотря на ее формальное совершенство, — вчерашняя музыка. Но Метнер — один из тех творцов, которые вызывают чувство, что «вчерашнее» не должно быть похоронено и забыто как нечто ненужное, что его можно и следует вспомнить, что оно может оживать, будить чувства и мысли, доставлять чисто художническое наслаждение тому, кто способен видеть и воспринимать в искусстве и жизни не одну только новизну «во что бы то ни стало».

Метнер, конечно, антипод тех современных музыкантов, которые стремятся писать «послезавтрашнюю» музыку, правильно считая, очевидно, что их «завтрашние» достижения «сегодня» обычно уже безнадежно устарели. Все музыкальное мышление Метнера имеет настолько глубокие корни, так проникнуто интенсивным переживанием, знанием классического и романтического искусства и благоговением перед ним, что нынешним «ниспровергателям» (один из них сказал о Бетховене: «Плоские мелодии, плоские гармонии, шаблонное оформление»\*[1]) даже понять невозможно, насколько благороднее и глубже источники вчерашней музыки Метнера, чем их бессильные потуги, претендующие на откровения.

Упрекали Метнера и в «кабинетности», замкнутости, недостаточной чуткости к внешнему миру, к «живой жизни».

Замкнутость эта происходила от разных причин, среди которых были и весьма достойные уважения, наряду с более обыкновенными. Он имел, несомненно, высочайшее понятие о

служении искусству — доказательством этого все его творчество и та степень мастерства, которая немыслима без абсолютной преданности своим идеалам, без неустанного, напряженного выковыивания своих средств выражения.

К несомненным признакам его мастерства я причисляю в первую очередь изумительное владение формой. Даже при первом, беглом знакомстве с любым сочинением Метнера музыканта всегда поражает органичность, законченность формы, логика развития, последовательность изложения, соподчинение частей во имя целого. Впечатление это только усиливается при более детальном разборе его сочинений, особенно крупной формы, как некоторые сонаты для скрипки и фортепиано и другие. В качестве особенно яркого примера (крупной формы) приведу хотя бы одночастную соль-минорную сонату op. 22. Она восхищает не только мужественной драматичностью содержания, но и обилием контрастирующих моментов — тут и нежность, и робость, и глубокое раздумье, и элегические настроения, и неиссякаемая энергия, — но все ведет к ясно намеченной цели, «траектория» сонаты от первой до последней ноты ощущается как одна непрерывная линия!.. Ведь это доступно только очень большим мастерам.

Или вот пример малой формы — «Траурный марш» из op. 31. Всего две странички текста, а сколько сосредоточенного выражения, сколько глубочайшей скорби, неприя т и я с м е р т и , охватывающего нас, когда

---

\* Цитату эту я прочел в интересной книге Г. Шнеерсона «О музыке живой и мертвой».

---

<стр. 33>

внезапно умирает молодое, прекрасное существо (вот почему нет в этом марше момента просветления, как обычно в похоронных маршах, — вспомним Бетховена, Шопена или Скрябина — в Первой сонате)... Мощная кульминация fortissimo в середине марша напоминает мне пред смертный угрожающий жест Бетховена навстречу внезапно разразившейся грозе... По силе выражения и предельной лаконичности считаю этот марш шедевром.

Один из излюбленных жанров в фортепианном творчестве Метнера — его «сказки», небольшие музыкальные новеллы. Жанр этот — близким и к более объемным новеллеттам Шумана, и к небольшим интермеццо Брамса, но совершенно оригинальный и новый благодаря программно-поэтическому содержанию, хотя и не указанному, но угадываемому.

«Сказ», «быль» так и просятся на слова, хотя, как всякая хорошая музыка, совершенно не нуждаются в них. Очевидно, Метнер придавал понятию и смыслу «сказки» особое значение. Он ведь сочинял не только сказки, небольшие пьесы, но и сонаты-сказки, сонату-балладу (в конце концов — тоже сказание). Соната-*reminiscenza* и впрямь является не только рассказом, но и в о с п о м и н а н и е м о чем-то давно минувшем... Цикл «Забытые мотивы» опять настойчиво возвращает к прошлому. Потому, может быть, некоторые считают музыку Метнера «вчерашней», но мне это определение кажется неверным — он сам и его музыка наполнены чувством благоговения и любви к действительно прекрасному, славному прошлому.

\*

Когда я играю или просто смотрю глазами его произведения, меня не покидает некоторое чувство чисто «профессионального» (простите это прозаическое слово!), «музыкантского» удовлетворения и удовольствия: так это все хорошо сделано, так умно скомпоновано, так великолепно изложено пианистически... Пусть это даже кому-то покажется смешным: меня восхищает, кроме прочего, чисто р е д а к т о р с к а я сторона метнеровских опусов. Я с трудом назову другого композитора, который умел бы с такой изумительной точностью и тонкостью зафиксировать в нотном тексте все, что он хочет выразить своей музыкой и желает от исполнителя. Не только вся агогика и динамика, лиги, акценты и т. д., и т. п., но и словесные обозначения, все эти «con timidezza», «irrisoluto», «sfrenatamente», «acciacato»\* и т. д.

удивительно точно и верно характеризуют и поясняют смысл музыки и помогают ее исполнению.

Из более молодых композиторов эту превосходную манеру точно записывать свое произведение унаследовал от Метнера наш талантливейший Анатолий Николаевич Александров. В симфонической музыке такую предельную точность записи я наблюдал еще только у Малера. И Малер, и Метнер были не только замечательными композиторами, но и вдохновенными исполнителями своих сочинений — вот откуда такая точность и «досказанность» их текстов. (Не обвиняйте меня в мелочности:

---

\* «С робостью», «нерешительностью», «безудержно», «болезненно» (*ит.*).

---

**<стр. 34>**

во мне ведь всегда говорит немножко и педагог, а педагог не может не радоваться, когда видит текст, который при внимательном прочтении и изучении гарантирует, если не «гениальное», то, во всяком случае, верное, правильное, хорошее художественное исполнение. Даже с «редакторской» точки зрения, партитуры — оркестровые и фортепианные — Малера и Метнера являются блестящими уроками для исполнителя.)

\*

Несомненно, Метнер считал важнейшим элементом музыки мелодию, как композитор и как пианист он посвящал ей главное свое внимание. Шуберт, Глинка, Чайковский стояли перед его духовным взором, как непревзойденные создатели самого прекрасного, что может родиться в искусстве звука, — мелодии. Загадочная, таинственная простота, естественность, красота и доходчивость шубертовских мелодий — вот что, как мне кажется, представлялось Метнеру наивысшим, наиценнейшим сокровищем музыкального гения. Хотя его мелодический дар и нельзя сравнить с даром Шуберта или Чайковского (время иное, люди иные), но иногда он близко-близко подходит к заветной черте: его песенное и фортепианное творчество убеждает в этом. Стремление к созданию простых, естественных мелодий (то есть сокрытых где-то глубоко в самой природе музыки; для обнаружения их нужно только «снять покровы», как говорил Л. Н. Толстой) иногда приводило Метнера к сочинениям, которые можно было бы упрекнуть в некоторой «простоватости», если бы не великолепная виртуозная отделка, мастерство в обработке главного материала — одним словом, безупречное совершенство фактуры. И если порой музыка Метнера и не будит столь глубоких переживаний и мыслей, как творения великих классиков, то все же веришь, что он из их семьи (пусть как младший!), что имя его может и должно стоять в их ряду не только из-за высоты и чистоты его устремлений, но и в силу таланта и мастерства.

Есть в Метнере еще одно качество: он в одно и то же время и глубоко русский, и интернациональный композитор. Часто мне кажется, что основная мысль сочинения могла возникнуть только в душе русского музыканта, близкого к Танееву, Рахманинову, но все ее «воплощение» говорит об интернациональной широте взгляда. Гете, Пушкин, Тютчев (назовем только троих, но подразумеваем многих) сопровождали Метнера на творческом пути. О музыкантах прошлых лет, русских и нерусских, нечего и говорить.

\*

Как пианист он создал себе неувядаемую славу не только исполнением своих сочинений, но также Бетховена и Шумана. К сожалению, я не знал Метнера, как знали его «старые москвичи», ведь обосновался я в Москве только с 1922 года. Никогда не забуду его исполнение Четвертого концерта Бетховена в Петрограде в 1915 году (дирижировал Сергей Кусевицкий) [2]. В смысле совершенства и верности духу Бетховена это был идеал! Впоследствии я имел еще счастье слышать его

собственные сочинения в дни приезда Метнера в Советский Союз в 1927 году [3]. Особую радость доставляло ни на минуту не прекращавшееся ощущение, что играет не только чудесный пианист, но великий музыкант, прекрасный композитор, что мысль и слух всецело руководят пальцами, его феноменальной виртуозностью, что пианизм этот одухотворенный. Трудно представить себе более пластичную игру, пластичную не только в чисто пианистическом смысле, но и в смысле выявления музыкальной, композиторской мысли, того, что называем музыкальным содержанием.

В Метнере — человеке, композиторе и пианисте — чувствовалось великое, страстное отвращение ко всякому беспорядку, верхоглядству, легкомыслию, дурному вкусу, всякой дешевке. Мне слышатся и в его сочинениях, и в исполнении некоторые гневные, «ворчливые» нотки, как будто на душе уж слишком «много накопело». Но ведь это только малая часть метнеровского мирозерцания.

«Простим угрюмство — разве это сокрытый двигатель его?...» (А. Блок. «Ямбы») [4].

\*

Думаю, что мне лично Метнер дорог и близок не только потому, что я стар, но главным образом потому, что люблю унаследованную нами духовную культуру прошлого. А Метнер — детище этой культуры, исчисляемой веками. И мы всегда с благодарностью и любовью будем вспоминать о нем...

## **А. М. Метнер**

### **О Николае Карловиче Метнере**

Николай Карлович Метнер родился в Москве 24 декабря (старого стиля) 1879 года в семье, жившей глубокими интересами к искусству и литературе. Со стороны его матери насчитывается несколько поколений музыкантов, да и сама она была одарена музыкально, и первые уроки игры на фортепиано шестилетний Коля получил от нее. В тот же период времени его восьмилетний брат Александр начал учиться игре на скрипке, и Коля по собственному почину и без всякой посторонней помощи тоже стал заниматься на этом инструменте и до некоторой степени овладел техникой игры на нем.

В очень раннем возрасте проявилось влечение Коли и к сочинительству. Без какого-либо понятия о музыкальной теории мальчик покрывал нотными записями каждый попадавшийся ему клочок бумаги [1]. Но обычно он поверял свои музыкальные мечты инструменту — фортепиано.

Десяти лет он поступил в реальное училище, беря в то же время уроки фортепиано у брата своей матери — Ф. К. Гедике, профессора Московской консерватории и органиста французской католической церкви в Москве. Музыкальный вкус Коли развился очень рано, поэтому он и слышать не хотел о «детской» музыке, требовал от своего учителя, чтобы ему для изучения давались произведения Баха, Бетховена, Моцарта, Скарлатти, и учителю приходилось уступать ученику. Эти уроки и одновременно учение в реальном училище длились два года. Вернувшись однажды из училища, мальчик бросил в угол ранец с книгами и заявил, что больше в эту школу не пойдет, так как хочет поступить в консерваторию. Такое заявление вызвало бурю протеста со стороны родителей, призвавших на помощь дядю, другого брата матери Коли — В. К. Гедике, учителя гимназии. Мальчику, может быть, и не удалось бы настоять на своем, если бы не вступился за него старший брат — Эмилий, только что окончивший гимназию и поступивший в университет.

Вопрос был решен в пользу Коли, и он поступил в консерваторию и класс А. И. Галли в 1892 году, а в 1894 году перешел в класс П. А. Пабста. Начались трудные, но счастливые годы. Дни были почти сплошь

заняты уроками: музыкально-теоретическими и общеобразовательными предметами. К счастью, все эти предметы давались ему легко, не требовали большого количества домашней работы, и потому он мог уделять достаточно времени игре на фортепиано.

В эту пору его детства страсть к сочинительству приняла настолько серьезную и определенную форму, что некоторые музыканты стали поддерживать его в этом [2]. Впрочем, по композиции Николай Карлович консерватории не окончил. Даже курс теоретических предметов, обязательных для всех пианистов, он прошел не полностью. В частности, он числился в 1897/98 учебном году в классе контрапункта, который вел С. И. Танеев, но фактически перестал посещать эти занятия со второго полугодия. Все же в последующие годы Николай Карлович очень любил показывать свои сочинения Сергею Ивановичу и бывал счастлив, когда получал его одобрение. Однажды Николаю Карловичу передали слова Танеева: «Метнер родился уже с сонатной формой», — это было ему поддержкой всю жизнь.

В годы учения у В. И. Сафонова Николай Карлович особенно усердно работал над фортепианной техникой и окончил Московскую консерваторию в 1900 году с малой золотой медалью, вручая которую, Сафонов сказал, что следовало бы наградить его не золотой, а бриллиант« вой медалью, если бы таковая консерваторией присуждалась.

В августе 1900 года Сафонов повез своего ученика в Вену на Третий международный



конкурс имени А. Г. Рубинштейна, на котором Николай Карлович получил почетный отзыв [3]. Вслед за этим ему предстояло большое концертное турне по всей Европе, уже налаженное Сафоновым [4]. Но когда оказалось, что Сафонов назначает в программу симфонических концертов Пятый концерт Рубинштейна, а для клавирабендов фортепианные пьесы, менее любимые Николаем Карловичем и рассчитанные на показ техники, Николай Карлович отказался от этого турне. Кроме того, его стали одолевать музыкальные мысли, потребность сочинять.

Решение воздержаться от столь блестящего во всех отношениях турне вызвало отчаянный протест родных Николая Карловича, видевших в этом крушение надежд на блестящую карьеру сына. Но Николай Карлович был непоколебим (в согласии с ним были только его брат Эмилий и С. И. Танеев). Сафонов долго не мог этого простить своему ученику и слышать ничего не хотел о его занятиях композицией. Только несколько лет спустя он прислал из Лондона трогательное письмо Николаю Карловичу, выражая восхищение по поводу его песен (на тексты Ницше), которые Сафонов случайно в Англии услышал. Он знал Метнера в Лондон для совместных выступлений в симфонических концертах. Может быть, Николай Карлович и принял бы это предложение по положительному решению помешала первая мировая война.

В 1909 году Метнер стал профессором Московской консерватории, но проработал там один учебный год, так как был захвачен своей композиторской работой. В 1915 году он, однако, опять возвратился к педагогической деятельности в той же консерватории, которую оставил лишь с отъездом за границу в 1921 году [5].

#### <стр. 38>

В Германии весной 1922 года он дал несколько концертов [6], затем его выступления состоялись в Варшаве, где он исполнял с Э. Млынарским свой Первый концерт, а с немецким дирижером Г. Абендротом — Четвертый концерт Бетховена [7].

В мае 1924 года, после кратковременного пребывания в Италии [8], мы переехали на жительство во Францию и поселились в Эрки.

В сезоне 1924/25 года состоялось его первое концертное турне по Америке [9], где он исполнял свой Первый концерт со многими лучшими дирижерами.

Возвратившись из Америки, мы поселились опять во Франции [10].

В 1927 году по приглашению советских концертных организаций Николай Карлович приехал на родину, где состоялся ряд его авторских концертов. Многие произведения, включенные в программы, были созданы им в последние годы и здесь исполнялись впервые [11].

В сезоне 1929/30 года состоялась его вторая поездка в Америку [12], главным образом в Канаду. Вернувшись оттуда, Николай Карлович несколько раз ездил в Англию, где его уже знали, так как впервые он выступал в Лондоне еще в 1928 году [13].

В конце 1935 года мы переехали на жительство в Англию [14]. Здесь Николай Карлович посвятил себя композиторской работе, изредка\* выступая в концертах и по преимуществу со своими сочинениями.

В октябре 1942 года сердечное заболевание на два месяца приковало его к постели. Едва оправившись, он энергично принялся за оркестровку только что законченного им Третьего фортепианного концерта, который и был им исполнен 19 февраля 1944 года в концерте Королевского филармонического общества в Лондоне [15].

В 1946 году Николаю Карловичу была предложена новая поездка по Америке в сезоне 1947/48 года [16], и он дал согласие, но когда получил план слишком длинного турне, то не решился на это из-за слабости здоровья и отложил поездку на сезон 1948/49 года. Это решение оказалось providentialным, так как вскоре появился посланник от магараджи Майсура — Джаяя Гамараджи Уадиара с предложением сделать грамзаписи, по возможности, всех произведений Метнера в исполнении самого автора с привлечением для записи песен, камерно-инструментальных сочинений, пьес для фортепиано с оркестром всех необходимых артистов.



Понятно, что такое предложение заставило вообще отменить американское турне. Перспектива грамзаписи своих произведений как бы вызвала Метнера к новой жизни и дала ему, казалось, безграничные силы [17]. После целого года этой работы он сделал перерыв, чтобы завершить Фортепианный квинтет, и, едва закончив его, призвал музыкантов для проигрывания с ними своего нового произведения. В первую же ночь после репетиции Квинтета сильный сердечный припадок надолго уложил его в постель. Но он верил, что еще подыметесь и сможет рекордировать это последнее произведение, которому сам он придавал большое

---

\* Исключение составляют сезоны 1935/36 и 1936/37 годов, когда концертная деятельность Николая Карловича была довольно большой.

---

### <стр. 39>

значение. И действительно, в состоянии здоровья наступило улучшение, что дало ему возможность в 1950 году записать Квинтет на грампластинку [18].

Почти в течение двух лет длилась борьба за возможность работать. Несмотря на все возраставшую слабость, ему еще удалось сделать запись своих песен с участием Элизабет Шварцкопф [19]. Поразительно, что болезнь никак не отразилась на качестве его исполнения.

Приходили телеграммы от магараджи с выражением надежды, что Николай Карлович сделает также записи своих Сонат ор. 25 и 53. Поэтому еще за две недели до смерти Николай Карлович пробовал играть. Он проиграл Сонату-Оrageuse и сказал мне, что ему ни капли не изменяет ни память, ни пальцы, но сердце отказывает. Сердечные припадки повторялись, и за пять дней до кончины он опять слег.

Николай Карлович скончался 13 ноября 1951 года, в 5 часов утра.

Мой долг — выразить глубокую признательность магарадже, который дал возможность зафиксировать большое количество произведений Николая Карловича и этим осуществить казавшееся композитору уже несбыточным.

\*

Николай Карлович принадлежал к числу композиторов, которые не ищут тем для своих произведений, а к которым темы приходят сами. Он никогда не предreshал и не изобретал, а писал о том, что пело в его душе. Музыкальные образы являлись ему, большей частью неся в себе решение задачи, то есть содержание темы предопределяло и характер и форму произведения. Однако это не означает, что творческий процесс протекал при этом легко, так как Николай Карлович всегда ставил себе задачу убрать в произведении все лишнее, мешающее выражению основного смысла, и требовательность его в этом отношении была исключительной.

Николай Карлович обычно носил с собой записную книжку [20], так как часто испытывал потребность записать ту или иную мысль, которая рождалась в его сознании, помимо его воли, в любое время, неожиданно. Как-то Николай Карлович возвращался из Елизаветинского института [21], где он преподавал, и вдруг его одолел какой-то мотив, зазвучавший в нем вместе с гармонией, а книжки в кармане не оказалось. Недолго думая, он остановил извозчика, соскочил с пролетки, содрал со столба объявлений клочок афиши и сделал на нем запись. Еще хорошо, что не было вблизи городского, а то Николай Карлович со своей темой попал бы в участок.

Одна из тем Третьего концерта пришла ему во сне, и он, проснувшись, должен был ночью записать ее. И чаще всего оказывалось, что первая запись темы была настолько точной, что она не менялась, если даже последующая работа над произведением на эту тему происходила спустя несколько лет.

Так, например, первая запись Квинтета, относящаяся к 1905 году, легла без изменений в основу сочинения, законченного в последние годы жизни.

### <стр. 40>

На протяжении нескольких десятилетий Николай Карлович постоянно думал об этом сочинении и все считал себя еще неготовым для завершения его. Впрочем, он откладывал работу над Квинтетом еще и потому, что долго не мог найти среднюю часть.

Он очень заботился о простоте и ясности Квинтета. Простота этого произведения не опрощение или ослабление творческой мысли — это та простота, к которой он стремился всю жизнь, простоту же нарочитую считал дурным обманом.

Закончив и прослушав Квинтет, он радовался как будто даже больше, чем когда завершал другие произведения.

Этот особенно интересный случай созревания произведения на протяжении почти всей жизни может быть очень показательным в том смысле, что Николай Карлович не позволял себе сам браться за что-нибудь, пока это не приходило с а м о , и причем совершенно ясно и определенно. Когда я его иногда спрашивала, почему он все еще не возвращается к материалу Квинтета, то Николай Карлович отвечал: «Не смею». Лишь осознав среднюю часть, как покаянную молитву Давида, которая ранее была записана им для голоса с фортепиано, он взялся за работу. К этому сочинению не велел ставить опуса.

Зарождавшиеся темы Николай Карлович большей частью записывал не на двух, а на трех-четырех нотных строчках. Впрочем, он иногда удовлетворялся и клавирным изложением, хотя находил, что рамки фортепиано тесны и лучше было бы написать для оркестра. Между тем он боялся терять время на оркестровую запись, так как всегда думал, что не успеет реализовать и половины накопившихся у него тем. Некоторые сто произведения требовали, как он сам говорил, оркестрового воплощения, например, Соната е-moll, ор. 25 или Соната-эпика ор. 57, которые считал симфоничными.

Оркестровка, по мнению Николая Карловича, требует главным образом способности соображения, воображение должно быть вполне подчинено расчету. А расчет всякого рода он считал своей слабой стороной. Поэтому и учение его у Сергея Ивановича Танеева было столь кратковременным. Он не мог воспринять от своего учителя приемов такого «соображения». Например, однажды Николай Карлович принес Танееву одну свою работу, в которой «завязался узел», и поэтому она не двигалась с места. Сергей Иванович нашел это «пустяком», который «так же легко обойти, как, к примеру, переставить в комнате мебель». Вот этих-то «перестановок» Николай Карлович не понимал и не мог себе позволить. Но за оркестровку произведений собирался приняться, когда «отделается» хотя бы от главных задач, а «пока» запишет их для фортепиано. В архиве Николая Карловича сохранились сделанные им отдельные листы инструментовки его некоторых фортепианных произведений [22].

Музыкальные мысли, рождавшиеся в большом количестве, Николай Карлович записывал нередко в совершенно эмбриональном виде, так что иногда потом и сам не мог в них разобраться. И возвращался он к давно записанному только тогда, когда вдруг оказывалось, что вновь возникшая тема содержит нечто родственное теме, записанной ранее.

<стр. 41>

Тогда начинались волнительные поиски такой темы в большом чемодане, наполненном рукописями и записными книжками. Счастье, когда наконец находилась нужная запись, но при этом же обнаруживались записи уже использованных материалов, которые с радостью сжигались и тем самым сокращалось пугающее его количество бумаг. Эту работу Николай Карлович называл чисткой «Авгиевых конюшен» и жалел, что он не Геркулес.

По воле Николая Карловича я тоже часто жгла все черновики его произведений. Нарушить ее и после его смерти я не могла. Однако часть черновиков еще при жизни Николая Карловича увез Альфред Лалиберте, который почти силой вырвал их у автора. Николай Карлович считал свои черновики «записками сумасшедшего». На протяжении ряда лет у него накапливались записки музыкальных мыслей в неимоверном количестве, и заполняли они довольно большой чемодан. Сергей Васильевич Рахманинов даже подтрунивал над этим

«имуществом» и спрашивал: «Нельзя ли взять из него что-либо взаймы?» Нас дважды обкрадывали воры (первый раз — во Франции, а второй раз — в Англии). После их визита комната была засыпана бумагами, которые они вытрясли из чемодана, понадобившегося для награбленного.

Множество материалов, которые Николай Карлович не надеялся даже использовать, по-видимому, было причиной одного повторявшегося кошмара или бреда (во время болезни, когда была повышенная температура). В таких случаях он вызвал о помощи, чтобы прогнать «их» (это всегда были какие-то «они»), что «все дело в единстве...», «куда девать это множество?», «ведь я не вижу их...». Такой его бред я впервые слышала в 1918 году, когда он болел воспалением легких и от которого чуть было не умер. Последний раз этот бред повторился незадолго до его смерти, и когда он уже почти пришел в себя, то продолжал настаивать, что «они» вошли и стоят вон в том углу, а ты их не гнала...».

А однажды во время последней болезни он проснулся счастливый и говорит: «Ах, как я хорошо сейчас поработал». Вообще его мозг часто продолжал во сне напряженно работать, и он просыпался, чтобы записать свои мысли. Так, например, родилась тема-песня Духа-витязя из Третьего концерта, которая в таком виде и была использована в этом сочинении.

Одна из тем Николая Карловича родилась перед началом его концертного выступления. Это было в Нью-Йорке. Вошедший в артистическую менеджер был изумлен тем, что перед выходом на эстраду Николай Карлович сел и начал что-то записывать на программке концерта.

Работал Николай Карлович, как бы мучительно вспоминая то, что ему привиделось. Он считал, что нельзя ни одной ноты выдумать. Для него это означало бы солгать. Он стремился к простоте, которая не терпит ни «сочинительства», ни «хозяйничания».

Бывало, что его держали в «когтях» две работы, и он тогда сидел, не отрываясь даже для трапезы, и я ему приносила еду в рабочую комнату и не уходила, пока он не проглотит хоть что-нибудь. Он иногда сутками сидел над затруднявшим его местом. И если не мог развязать

**<стр. 42>**

«узел», то оставлял одно сочинение и принимался за другое. И «узел» этот через некоторое время иногда вдруг сам распутывался. Тогда бывала настоящая радость. В общем моментов радости было меньше, чем часов мучений, и жизнь была трудная, как кремнистая дорога, да еще в гору.

И все-таки эту работу он любил. Только жаловался, что так и не научился настоящей композиторской технике, и удивлялся, когда кто-нибудь упоминал о его мастерстве, так как считал, что именно мастерства-то ему не хватало и что ни одна законченная им работа не научила его, к а к приниматься за другую.

Жизнь его была трудной, и сердце должно было пострадать.

Моментами счастья были моменты «вдохновения» (он над этим словом всегда издевался); начиналась работа — плен добровольный и желанный, хоть и мучительный; затем на короткое время радость исполненной задачи, но вскоре же наплывали новые или возвращались ранее записанные темы, требуя новой работы. Настоящего отдыха он никогда не знал. Впрочем, бывало, что, закончив какое-нибудь произведение, он испытывал потребность поделиться этим и тогда принимался за подготовку программы, и эти занятия на фортепиано он считал своим отдыхом и синекурой по сравнению с трудом композиторским. А между тем иногда и эта «синекура» оказывалась мучительной, так как одолевали новые музыкальные мысли, которые приходилось подавлять.

Подготовка к концертам отнимала немало времени, особенно когда программа содержала не только собственные сочинения, так как отношение его к исполнительской деятельности было столь же требовательное, как и к композиторской.

О том, как велика была в творчестве Николая Карловича роль подсознательного и как иногда далек был путь к полному осознанию замысла даже уже во время работы, говорят

следующие факты. Это было незадолго до его смерти. Слышу, как он проигрывает «Молитву» на слова Лермонтова, и вдруг такое заключение:



Спрашиваю его, почему он кончает музыкой из «Ангела» на слова Пушкина. Николай Карлович смотрит на меня испуганно... потом начинает смеяться и говорит, что теперь уже ничего не поделаешь. Такие случаи, когда он замечал, что «сташил» для нового сочинения уже ранее написанное им самим, имели место несколько раз, но так как он сам потерпел по кражу, то мирился с этим и уже не мог ничего изменить. Например, в Сонате-балладе, в «Музе» и даже в Квинтете встречается одна и та же тема. Да и в других его сочинениях есть схожие, но менее заметные моменты. Впрочем, он все равно не камуфлировал бы их, так

**<стр. 43>**

как никогда не мог изменить ни одной ноты против первоначального замысла.

Случилось так, что в Сонату-эпику проникла тема:



На сей раз, работая, он сознавал, что эта тема связана у него с образом России и что вся его душа с ней. Он даже как-то сказал мне, что «вся Россия каким-то вихрем хлынула здесь на меня, и я не могу ничего сделать», и назвал эту сонату «Эпической» \*.

Записав Сонату-эпику, он позвал меня, сыграл заимствованное место и спросил, узнала ли я его, очень ли это заметно, и успокоился, когда я сказала, что если и заметно, то в этом тоже нет греха. По честности своей, он в уже изданном экземпляре Сонаты-эпики это место пометил красным карандашом, не желая скрыть заимствование [23].

Не было у Николая Карловича и сознательного пользования фольклором. Он никогда специально не занимался изучением народных песен. На дачах, где мы жили, слышали больше фабричные песни-частушки. Со многими русскими песнями Николай Карлович вплотную познакомился в исполнении Кедровского квартета и приходил от них в сущий восторг. Создавая еще в период жизни в Буграх свою «Русскую сказку», напечатанную уже за границей, он не обращался ни к каким фольклорным сборникам.

И. С. Яссер справедливо говорит: «Тот факт, что он, очевидно, совершенно бессознательно прибегал к фольклорным элементам, конечно, более красноречиво свидетельствует о его глубокой и стихийной связи с русским национальным мелосом, чем его сознательное пользование им». Этот вывод Яссера самый верный. Николай Карлович был бы счастлив этим заключением не меньше, чем сейчас я. Душа его непроизвольно пела по духу родные русские песни.

На мой взгляд, значительный интерес представляют рабочие книжки Николая Карловича. Все записи в них сделаны карандашом, который от времени стал бледнеть, и я эти годы после его смерти, по мере возможности, аккуратно покрывала стертый карандаш чернилами. В записях Николая Карловича многое касается его композиторской работы и музыки вообще. Они имели большое значение для него самого, как он и сам считал. Это были плоды его мучений, борьбы с самим собой и потребности в помощи. И вот за этим-то как будто он и обращался к самому себе. Не имея никого другого, он был поневоле и учителем своим. И уж не знаю, как бы Николай Карлович отнесся к тому, что я обнаруживаю эти его столь интимные напоминания самому себе. По этим записям кому-нибудь со стороны может показаться, что композитор работал

систематично, по определенной указке, рассудочно выработанной, владел собой и работой. А Николай Карлович уже совсем в

---

\* Он собирался изложить Сонату-эпiku для оркестра и, только боясь, что это займет слишком много времени, записал ее для скрипки и фортепиано.

---

**<стр. 44>**

конце своей жизни говорил: «Так и не научился, как работать, так и не достиг настоящей техники». И хотя Николай Карлович хорошо знал, как надо вести себя в работе и во время работы, но редко этому следовал... и говорил о себе: «Я просто запойный пьяница... не композитор, а сапожник».

Николай Карлович иногда страдал сознанием, что большое количество материала может пропасть, и искал способа, как бы запечатлеть его кратчайшим и легчайшим образом, не тратя много времени. Обычно же темы порождали сложности, развивались в организмы, требовавшие работы и затраты времени. Еще до отъезда из России он придумал для «освобождения от материала» сделать цикл таких альбомов, афористически, без разработки записанных мотивов, и назвать эти тетради *soggetti*\*. Он был очень рад такому «избавлению» от тяжелого груза. Но не тут-то было. На основе этих *soggetti* выросли три опуса «Забытых мотивов», и он только еще лишний раз убедился, что «решать» или «предпринимать» он ничего не может и должен покоряться только голосу творчества.

Московский Художественный театр, собираясь ставить «Розу и крест» Блока, обратился к Николаю Карловичу с просьбой написать музыку к этой пьесе [24]. И Рахманинов уговаривал его: «Ну чего Вам стоит сделать это», на что Николай Карлович отвечал: «Вот именно ничего не стоит...»

В 1936 году М. В. Добужинский предлагал Николаю Карловичу писать балет на сюжет сказки Андерсена «Принцесса на горошине», ссылаясь на то, что в музыке Николая Карловича очень много танцевальных ритмов. Но Николай Карлович даже и не обещал это сделать, хотя самый танец очень любил.

Многие произведения Николая Карловича возникли в связи с какими-нибудь поэтическими или сказочными образами, впечатлениями, но это никогда не навязывало программы, стесняющей течение музыки. Так, например, Соната-баллада ор. 27 связана с фетовским стихотворением, начальные слова которого: «Когда божественный бежал людских речей».

К числу таких произведений относится и его Третий концерт-баллада, о котором Николай Карлович писал в пояснении к программе предстоящего концерта в Англии: «1-я часть связана (connected) с балладой Лермонтова «Русалка». Плывая по реке голубой, озаряемая полной луной, Русалка поет о жизни на дне реки, о хрустальных ее городах и о том, что там спит витязь «чужой стороны», который останется «холоден и нем» к ее ласкам. На этом кончается (обрывается) баллада Лермонтова и 1-я часть концерта. Но в Интерлюдии и финале лермонтовский витязь, который мне представляется олицетворением духа человеческого, убаюканного, усыпленного чарами земной жизни («реки»),— витязь-дух постепенно пробуждается, подымается и запекает свою песню, в конце (кода концерта) превращающуюся в своего рода гимн. *Н. М.*»

---

\* Темы, сюжеты (*ит.*).

---

**<стр. 45>**

Николаю Карловичу, в сущности, не хотелось обнаруживать эту связь, так как он боялся навязанной программы. И программа у него совсем другая, чем в поэме, и кончается по-иному. Связь где-то в глубине и в каких-то общих с Лермонтовым переживаниях и чувствах.

Интересен и такой пример. Незадолго до революции 1905 года Николай Карлович сочинил «Tragoedie-fragment» № 3, ор. 7, и на его личном печатном экземпляре его рукой

написано: «Предчувствие революции».

В некоторых его произведениях появляются различные образы рыцарей. Например, к Сказке № 4 ор. 34 Николай Карлович позднее приписал эпиграф: «Жил на свете рыцарь бедный». Может быть, он и не осознавал при возникновении данной Сказки этой связи с пушкинским образом. (Между прочим, на этих же нотах имеется приписка Николая Карловича: «Взять для трио — ф. п., виолончели и скрипки».) Одну из пьес для двух фортепиано ор. 58 Николай Карлович назвал «Странствующий рыцарь».

К Сказке № 4 из ор. 35 он приписал позднее из «Короля Лира» следующие слова: «Дуй, ветер, злись, пока не лопнут щеки».

На Новелле № 1 ор. 17 написано: «Дафнис и Хлоя».

Вообще, я часто наблюдала, что достаточно было какого-нибудь впечатления извне, задевшего его душу, как он тут же погружался в спин думы, тогда внешний мир переставал для него существовать, и надо было оставить его в покое, пока он не отреагирует в своих «записках сумасшедшего»... Отклику него находился на очень многое. Еще в России вид уходящей в бесконечную даль реки запечатлелся в Сказке № 2 из ор. 34. В качестве эпиграфа к этой Сказке он написал тютчевское: «Когда, что звали мы своим...», а самой последней его пьесой была песня на это же стихотворение — № 7 из ор. 61.

Будучи человеком исключительной душевной мягкости и доброжелательности, Николай Карлович оставался нетерпимым ко всякой фальши в искусстве. Некоторые современные музыкальные течения он считал глубоко ошибочными и не мог оставаться равнодушным к судьбам искусства, стоять в стороне от вопросов о путях его развития.

О творческом credo Николая Карловича, в конце концов, лучше всего говорят его сочинения, и вдумчивый слушатель сам увидит, в чем и как осуществлял Николай Карлович требования строгой повелительницы — музы.



## **В. К. Тарасова**

### **Страницы из жизни Н. К. Метнера**

Мой отец, Карл Карлович Метнер, был вторым сыном А. К. и К. П. Метнер, и я родилась, когда вся семья Метнеров, за исключением Александра Карловича, уже женатого и отделившегося от родителей, жила еще вместе. Поэтому с тех пор, как я помню себя, я помню и их всех. Позднее, когда мои родители поселились отдельно от дедушки и бабушки, тесное общение с ними не прекращалось.

В начале русско-японской войны мой отец был призван в армию. Полк, в котором он служил, квартировал в разных городах России, и моя мать следовала за отцом. Меня взяла к себе на это время бабушка Александра Карловна, которую я очень любила и у которой я чувствовала себя как дома. В ту пору с дедушкой и бабушкой жил только один сын, Николай Карлович.

Жили Метнеры тогда в Москве, в Большом Гнезниковском переулке, в доме Спиридонова, в квартире из пяти комнат. Так как отдельной комнаты для меня там не было, меня поместили в спальню Николая Карловича. Вот с этого времени и начинается мое сознательное отношение к нему.

Старшие сумели внушить мне уважение к занятиям дяди Коли. Поэтому в часы его работы я часто сидела тихо с игрушками или с книжкой в соседней комнате, бессознательно слушая и впитывая в себя его музыку. Если он становился мрачным, а подчас и раздражительным (это бывало, когда его мучила бессонница и не шла работа), то его состояние не отпугивало меня от него. В таких случаях я всегда испытывала жалость к нему и желание, чтобы все опять стало хорошо.

Когда я вспоминаю теперь о дяде Коле, то первое чувство, которое возникает в моей душе, — это радость. Радость потому, что он очень любил детей и удивительно умел к ним подойти, совершенно не подделываясь под детский язык и не «сниходя» до детских интересов. Каждый день начинался для меня с веселой игры. Дядя Коля много возился со мной, как и с детьми Александра Карловича, Софьи Карловны, когда

они приходили к бабушке; выдумывал разные игры. Он покупал всякие смешные игрушки, вроде черных тараканов из резины, которые трясли усиками и которых он разбрасывал по квартире к ужасу бабушки, принимавшей их за живых. Как-то дядя Коля поставил на белую скатерть накрытого праздничного стола игрушку из папье-маше в виде опрокинутой чернильницы с черной лужей. В таких случаях стоял стон от детских восторгов, причем сам виновник этих затей радовался не меньше детей. Дядя Коля устраивал «костры» в пепельнице, зажигая в ней бертолетовую соль и еще какую-то смесь; на даче постоянно пускал фейерверк; очень любил игру с огнем и в шутку называл себя огнепоклонником.

Нас, детей, дядя Коля «перекрестил», дав каждому другое имя. Меня он называл Фисточка или Фистя, Ирину Метнер — Петя, Бориса Метнера — Настя, Андрея Сабурова — Федя, Александра Метнера — Варя.

Обычно утром, просыпаясь, я вскакивала и искала на столике около кровати очередную записку от дяди Коли, содержащую «приказ», когда его будить. У меня сохранилось несколько таких записок. В одной из них в виде стилизованных стихов он обращается ко мне:

Ох ты, Фистя Метнер, Карла дочь,  
Карла Карлова с Еленою,  
Ты гони меня с постели прочь



Часов в девять с половиною.  
Ой, уж не ты ли, Фистенька,  
Разбудишь дядю старого  
Так в девять с половиною,  
Не позже десяти.



Этот ребус вместо подписи — Кумля — расшифровывался следующим образом: первый слог имени Коля он заменил словом «кум», потому что он был моим крестным отцом, а следовательно, кумом моей матери; второй слог своего имени он изобразил нотой ля. Впоследствии мы часто называли его «дядя Кумля».

Свои «литературные» опусы вроде приведенных Николай Карлович часто иллюстрировал. Он вообще много рисовал для нас, детей. Сюжетом этих рисунков служили животные, особенно утки, собаки и коровы. Иногда это бывали и фантастические рисунки. Так, например, я как-то спросила, что такое радикал. Объяснить это семилетнему ребенку было невозможно, и дядя Коля сейчас же нарисовал мне «радикала». Это было страшное существо, вроде современного Бармалея, и про нем немедленно была сымпровизирована целая история: у этого «радикала» был товарищ, по прозвищу Педрил; дядя Коля его тоже запечатлел.

Сохранились у меня рисунки дяди Коли, иллюстрирующие и словотворчество футуристов. На листе нотной бумаги написано:

Немотичей и немичей зовет взыскующий сущел,  
на них глядит сам будущел [1].

<стр. 48>

На этом же листе нарисованы четыре жутких урода, существа, в которых элементы человеческого тела сочетаются с элементами ископаемых животных, страшные и в то же время смешные.



Такие рисунки обычно делались на ходу, и дядя Коля забывал о них, оставляя нарисованное где-нибудь на столе или на рояле, а мы подбирали такие листочки и с восторгом показывали их друг другу.

А какое деятельное участие принимал дядя Коля в инсценировке «чувствительного» романса «Ваверлей и Доротея», в которой участвовали я и мой двоюродный брат Андрей Сабуров! «Режиссерами» были мой отец и дядя Коля. Весь комизм спектакля заключался,

условно говоря, в смешении реалистического и романтического стилей, а также в том, что исполнителями были дети, ничего не понимавшие в фабуле. Мой отец и дядя Коля сочинили для этой инсценировки вставные бытовые сценки, связывающие куплеты песни. Эти сценки мой отец учил нас играть сугубо реально, и мы со всей серьезностью разыгрывали их. Начиналось же все с увертюры, которую дядя Коля импровизировал на рояле, делая из мотива основной песни нечто грандиозное, так что публика уже умирала со смеху, слушая эту увертюру. Заключительная сцена: «Прошло сто лет — и пруд заглох...» — тоже заканчивалась музыкальным *Nachspiel*'ем)\*, в котором импровизатор, сочетая чувствительность с меланхоличностью, не скупился на краски.

---

\* Эпилогом (нем.).

---

<стр. 49>

Этот спектакль пользовался большим успехом в семейном кругу и неоднократно повторялся.

День рождения Николая Карловича, 24 декабря старого стиля, праздновался обычно в доме его родителей. Вся семья и близкие друзья собирались в гостиной, где горела большая елка. В этот вечер дядя Коля всегда играл свои сочинения, и если у него к этому времени было готово какое-нибудь новое произведение, то и оно исполнялось. Если этим новым опусом были песни, то их пела его жена — Анна Михайловна. У нее был небольшой голос, но пела она тонко, очень музыкально интерпретируя.

Такие домашние музыкальные вечера были семейной традицией [2]. Ведь Николай Карлович, Александр Карлович и их двоюродный брат Александр Федорович Гедике, будучи детьми, постоянно музицировали вместе. С годами, когда все они стали учениками Московской консерватории, эта насущная потребность музицировать углублялась, и в дни семейных торжеств устраивались настоящие концерты. Кстати, Александр Карлович не раз бывал участником концертов Николая Карловича, который очень ценил его как музыканта. А в 1927 году первое исполнение Второго фортепианного концерта Николая Карловича в Москве состоялось под управлением Александра Карловича; ему же Николай Карлович доверял оркестровку своих фортепианных сочинений.

\*

В пяти верстах от станции Хлебниково Савеловской железной дороги, в селе Траханеево, было небольшое, живописно расположенное на берегу реки Клязьмы имение Константина Викторовича Осипова. Здесь в 1911 году поселились вместе с Анной Михайловной мои дяди Коля и Миля. Большой уютный дом, запущенный парк, переходящий в лес, заливной луг перед парком, полное уединение — все это создавало ту обстановку, в которой дядя Коля мог спокойно отдаться творческой работе.

Жизнь протекала по раз навсегда установленному порядку: утром после кофе дядя Коля уходил в свой кабинет и работал до обеда. Перед обедом он обычно делал небольшую прогулку, почти всегда один, потому что продолжал думать над тем, чем в данное время был занят. После обеда, который всегда бывал в 2 часа дня, он уходил к себе и отдыхал, читал — час, полтора. Затем снова работал часов до шести, семи; до ужина все отправлялись гулять, зимой ходили на лыжах. После ужина, за вечерним чаем, всегда что-нибудь читали вслух или просто беседовали. В 11 часов вечера все расходились по своим комнатам.

Но случалось и так, что дядя Коля сам нарушал установленный распорядок дня. Размеренный ритм жизни рушился, когда работа у него не ладилась или если он не мог прервать ее в определенный час из-за того, что ему надо было дописать начатую мысль. Тогда невозможно было вытащить его из-за рояля, и собака Фликс, тяжело вздыхая, напрасно ждала в гостиной у дверей его кабинета звучания до-мажорного аккорда, которым дядя Коля неизменно

заканчивал свои занятия (даже если он писал, не прибегая к инструменту) и который означал для  
**<стр. 50>**

Фликса «разрешение» ворваться в кабинет и затем сопровождать хозяина на прогулки. Нарушения же жизненного режима всегда отрицательно отзывались на здоровье дяди Коли: он начинал страдать от бессонницы, если занимался сочинением больше семи-восьми часов в день.

Что же касается Фликса и моей таксы, то они в предчувствии прогулки поднимали невообразимый шум. Сборам на прогулки посвящено шуточное произведение дяди Коли под названием: «Пантеистическая кантата для трех голосов (со вступлением фортепиано и лаем собак на слове «гулять»)). Слова и музыка свободного художника Н. М. посвящается вышеупомянутой в тексте».



Многим казалось, что, поселившись в имении Осипова, Метнеры вели жизнь затворников. Но это неверно. Оба брата не только не прерывали связи с культурной жизнью Москвы, но и принимали в ней большое участие: Эмилий Карлович был создателем и главным редактором издательства «Мусагет», а Николай Карлович, не занимая в эти годы никакого официального положения, был связан с деятельностью и Российского музыкального издательства, и Дома песни, участвуя в концертах

**<стр. 51>**

с Олениной-д'Альгейм и Анной Стенбок, а также в работе совете указанного издательства [3]. Поэтому он часто ездил на день или два в Москву по делам и для свидания с друзьями. Обыкновенно такую поездку соединяли с посещением концерта или театра. И к Метнерам в деревню приезжали гости. Однажды при мне были Скрябин с Татьяной Федоровной. За чаем между Николаем Карловичем и Скрябиным разгорелся жаркий спор, содержания которого я тогда, разумеется, понять не могла; помню только, что спор касался теософии, взглядов Скрябина на которую Николай Карлович не разделял. Но это расхождение не мешало Николаю Карловичу высоко ценить Скрябина композитора и пианиста; он тяжело пережил его кончину.

Постоянными гостями были Л. Э. Конюс с женой, А. Б. Гольденвейзер, А. Ф. Гедике, братья и сестра Николая Карловича, М. С. Шагинян и многие другие.

Дядя Коля очень любил природу, животных и цветы. Рядом с его спальней была умывальная комната с окнами на юг и восток. С ранней весны все подоконники и столы, стоявшие у окна, были заставлены ящиками и горшочками с сеянцами цветов, которые он сам выращивал. Садовыми работами он занимался постоянно и с увлечением: копал землю, сажал, подвязывал цветы. В стороне от цветника у него была «экспериментальная» клумба, куда он высевал оставшиеся семена разных цветов: получалось нечто невообразимое — густая чаща тощих, малокровных, маленьких растений с микроскопическими цветами. Дядя Коля

ежедневно наблюдал рост и развитие этих растений и в результате отнес их к виду «*lahudris humoristica*».

Благодаря налаженности жизни в деревне, чем дядя Коля был обязан тете Анноте (так звали в семье Анну Михайловну), ему удавалось уделять время чтению поэзии, литературы и философии. Особенно хорошо он знал русскую и немецкую поэзию. В краткие часы досуга он постоянно занимался арифметическими вычислениями и очень радовался, когда ему удавалось эмпирическим путем подметить какое-нибудь элементарное свойство натурального ряда чисел. Он очень увлекался астрономией, читал книги по этому предмету и наблюдал звездное небо в переносную подзорную трубу, которую купил в одну из поездок за границу. Его очень смущал этот расход, и он не раз оправдывался, говоря, что «позволяют же себе другие некоторые прихоти, а у меня ведь, собственно, таких расходов не бывает». Он очень хорошо знал карту неба и увлекательно рассказывал о звездах и планетах. Дядя Коля, не терпевший дилетантизма ни в чем, стремился всегда овладеть предметом, которым занимался, и часто сетовал на то, что ему не хватает времени на серьезное изучение интересовавшей его астрономии.

Он много читал музыкальной литературы. Так, я помню, что однажды, когда я проводила в Траханеэе зимние каникулы, дядя Коля каждый вечер играл Вагнера. Предварительно прочитывалось либретто, а затем дядя Коля играл. И так было прочтено все «Кольцо нибелунга». Исполнение прерывалось обсуждением сыгранного.

Метнеры прожили в имении Осипова два с лишним года, но, как ни приятна была жизнь там, им все же пришлось переселиться в Москву.

**<стр. 52>**

Частные уроки, дававшие средства к существованию, работа в Российском музыкальном издательстве в качестве члена совета — все (то требовало постоянного присутствия в Москве Николая Карловича, Эмилий Карлович тоже должен был часто бывать в издательстве «Мусагет»). В это время, то есть в 1913 году, в доме, где жили мои родители и я, освободилась квартира, вполне отвечавшая требованиям дяди Коли и дяди Мили. Тихий Саввинский переулок на Девичьем поле, — тогда это была окраина Москвы, — верхний этаж, старинный дом (уцелевший в 1812 году) с толстыми, звуконепроницаемыми стенами, кругом много зелени. В этой квартире было шесть комнат, так что братья, Николай Карлович и Эмилий Карлович, могли работать, не мешая друг другу. У дяди Коли был большой кабинет, где стояли два рояля (фабрики Липп и Бехштейн), письменный стол, большой угловой диван и шкафы с нотами и книгами. Комната была очень светлая и уютная. Образ жизни Метнеров оставался тем же, что и в имении Осипова. Дядя Коля каждый день ходил гулять, а если нельзя было гулять, а надо было идти по делу, то часть пути он обязательно проделывал пешком. Обычной прогулкой был путь до Новодевичьего монастыря по Погодинской улице и дальше по дороге вокруг стены монастыря или на Девичье поле.

Во время первой мировой войны мы с дядей как-то проходили по Девичьему полю, где в то время обучали солдат. Вечерело, и солдаты с песнями возвращались в казармы. Пели они старые русские песни, очень стройно и чисто. Дядя Коля остановился и долго слушал их пение. Потом он несколько раз ходил специально их слушать.

Вечерами, когда дядя Коля кончал работу — а он никогда не работал после ужина, — у него возникала потребность отвлечься от своих мыслей. В такие вечера он иногда спускался к нам на второй этаж, и мы нередко играли за вечерним чаем в карты, в бубнового короля. Игра не азартная в обычном смысле этого слова, тем не менее играли мы весьма азартно, особенно дядя Коля. У нас бывало очень весело и шумно, потому что мой отец всегда поддразнивал и подзадоривал Николая Карловича, который, к великому удовольствию моего отца, реагировал на это с детской непосредственностью. Когда отцу удавалось подкинуть штрафную карту или взятку, дядя Коля иногда вскакивал из-за стола и уходил в другую комнату. Но не проходило и минуты, как он со смущенной улыбкой, пробивавшейся сквозь огорчение, возвращался и,

заметив торжествующий взгляд своего брата, начинал доказывать, что оказался жертвой чьей-то каверзы.

Летом в дачных условиях дядя Коля одно время увлекался игрой в крокет; иногда партия затягивалась до позднего вечера, и доигрывали ос в темноте, освещая площадку керосиновыми лампами, причем спорили ужасно.

\*

Дядя Коля совсем не был противником легкой музыки, но он не выносил никакой пошлости. В связи с этим расскажу один эпизод. Это произошло в 1912 или в 1913 году. Тогда вошла в моду оперетка «Пупсик» и особенно популярна стала песенка: «Пупсик! Твои глаза горят,

**<стр. 53>**

Пупсик вкусней, чем шоколад...» и т. д. У меня были ноты этой песенки. Как-то раз, вернувшись из гимназии, я подошла к роялю и увидела, что ноты эти разорваны на четыре части, аккуратно сложены и на них лежит монета в 20 копеек (стоимость нот). Я сейчас же догадалась, что это сделал дядя Коля. Больше я этого «Пупсика» не играла. Дядя Коля не ставил себе воспитательных целей, но влияние его личности на юные души было очень велико и благотворно.

Николай Карлович терпеть не мог рекламы в искусстве и модных словечек. Так, в одно из писем Анны Михайловны ко мне, написанное вскоре после их отъезда за границу осенью 1921 года, он вложил листок, на котором написал шуточный анонс своего первого выступления в Германии:

Nicolaus Medtner  
Eben aus dem russischen Walde!  
Nichts Bahnbrechendes!!  
Ein bescheidener Bahnreparatur Versuch!!  
Im Programm:  
«Vergessene Weisen»,  
die er doch auswendig spielt \*.

Эта шутка очень характерна для Николая Карловича. Здесь высмеивается и отношение иностранцев в те времена к России, и пристрастие критиков-немцев к таким словечкам, как *bahnbrechend* и *epochemachend* \*\*, и высказано его художественное credo — «скромная попытка восстановить путь», и игра слов — «Забытые мотивы», которые он все же играет наизусть».

Осенью 1918 года Николай Карлович и Анна Михайловна вынуждены были переселиться в нашу квартиру, так как необходимо было уплотниться и из-за недостатка топлива. Зима 1918/19 года была трудная.

Помимо композиции, Николай Карлович много времени и сил в этот период жизни отдавал педагогической деятельности в Московской консерватории [4] и работе в Музыкальном отделе Наркомпроса [5].

В начале лета 1919 года, после окончания занятий в консерватории, Николай Карлович и Анна Михайловна уехали в Бугры к А. И. Трояновской, где предполагали остаться до осени. Но вернуться в Саввинский переулок им не суждено было, так как осенью нас выселили из квартиры, принадлежавшей фабрике. Мы нашли себе приют в квартире родителей Анны

Михайловны, а Николай Карлович и Анна Михайловна остались без площади в Москве. Они решили зимовать в Буграх [6].

---

\* Николай Метнер. Только что из дебрей России! Никаких новых путей! Скромная попытка восстановить путь! В программе: «Забытые мотивы», которые он все же играет наизусть (нем.).

\*\* Прокладывающий новые пути и открывающий новую эру (нем.).

---

<стр. 54>

Родное гнездо распалось: 26 марта 1918 года умерла мать Николая Карловича, которую он горячо любил; 20 ноября 1919 года погиб на фронте мой отец; Александр Карлович жил в это время в Харькове. Эмилий Карлович, уехавший на лето за границу в июне 1914 года, был в Германии арестован и интернирован в Швейцарию. Осенью 1921 года Николай Карлович вместе с Анной Михайловной уехали из России в надежде вскоре вернуться обратно. Так, в письме к Н. П., Тарасову от начала октября 1920 года он писал из Москвы: «Правда, если мы уедем, то не иначе, как с твердым намерением не в столь уж отдаленном будущем вернуться на родину» [7].

Николай Карлович очень любил свою родину и страшно тосковал на чужбине. В письмах к родным из-за границы настроение тоски проходит как неизменный лейтмотив. Так, после первого турне по Америке Николай Карлович пишет сестре Софье Карловне из Парижа 27 апреля 1925 года: «Я по-прежнему надеюсь и мечтаю о скором возвращении на родину, но пока я должен во что бы то ни стало, наконец, приняться за работу, так как донельзя устал от принудительных скитаний по белу свету и от невозможности отдалиться главной своей деятельностью. Мы, кажется, уже совсем нашли себе загородное помещение и на днях переезжаем отсюда. С каждым днем я все больше люблю Россию и все русское и нередко испытываю раздражение, слыша чужую речь» [8]. Ей же из Берлина 17 октября 1928 года Николай Карлович пишет: «Очень тоскую по родине и всех вас, близких... Как хотелось бы быть сейчас с нами и играть для вас, а не для чужих берлинцев» [9]. Можно привести множество такого рода признаний в письмах. Но, вопреки намерениям Николая Карловича, его желание навсегда вернуться на родину не сбылось.

Лето 1924 года Николай Карлович и Анна Михайловна проводили в Бретани, в маленькой деревне Эрки на берегу моря. Туда же приезжали Эмилий Карлович, Лев Эдуардович и Ольга Николаевна Конюс и я.

В это лето Николай Карлович готовился к первому турне по Америке [10]. За рояль он садился с утра и начинал занятия с упражнений и гамм, сначала в медленном темпе и постепенно ускоряя его. Затем он играл ровным звуком, но в нужном темпе какие-нибудь произведения из программ предстоящих выступлений и только иногда исполнял одну из частей сочинения со всеми нюансами.

За месяц, проведенный мною в Эрки, Николай Карлович играл нам несколько раз, исполнив, таким образом, почти все пьесы, подготовленные им для концертов в Америке. Особенно поразило меня тогда его исполнение Концерта A-dur Моцарта. Это было совершенно блестяще технически и вместе с тем полнокровно, без тени стилизации. Из сочинений других авторов он играл также Фантазию Шопена, «Забытый вальс» Листа, два из «Музыкальных моментов» Рахманинова, сонату Скарлатти и «Аппассионату» Бетховена [11]. Исполнение каждого из этих произведений было как бы новым прочтением его. Можно только пожалеть о том, что из произведений других авторов в его исполнении записана на пластинку только «Аппассионата».

<стр. 55>

27 сентября 1924 года мы все должны были уезжать в Париж, так как на 1 октября был назначен отъезд Николая Карловича и Анны Михайловны в Америку. Сборы были очень



веселыми, все были в приподнятом настроении, и Николай Карлович, несмотря на то, что он много работал в это лето, чувствовал себя отдохнувшим и окрепшим от морских купаний. Он был отличным пловцом и каждый день много плавал.

Николай Карлович всегда сам собирал и укладывал свои рукописи, ноты, книги, записные книжки и разные мелочи. Но как только дело доходило до бытовых вещей, то тут он проявлял полную беспомощность и предоставлял это дело Анне Михайловне. Так как вещи все-таки были его и носил их он, то приходилось его спрашивать, и вот тут-то возникали разногласия, иногда весьма забавного характера. Здесь, в Эрки, когда Анна Михайловна заставила его примерить фрак, сшитый еще в Москве, мы все нашли, что пора уже обзавестись новым. Это вызвали бурный протест Николая Карловича: «Вот еще! Мне наплевать, в каком фраке играть. Если для американцев плох мой фрак, так пусть они мне сами шьют новый, а для меня он достаточно хорош!» Мы все очень смеялись, потому что возмущение его было искренним и вызвано пристрастием ко всему, что так или иначе было связано с родиной. И последнее слово осталось за ним: «Фрак сшит у прекрасного портного Смирнова в Москве». Так он и поехал в Америку с этим старым фраком. Последний аргумент очень характерен для Николая Карловича.

По возвращении из Америки, в апреле 1925 года, Николай Карлович и Анна Михайловна поселились километрах в 30-ти от Парижа по Орлеанской железной дороге, в местечке Фонтен д'Иветт, где я их часто навещала. Они сняли там небольшую, скромно обставленную виллу с садом, полным чудных роз и фруктовых деревьев. Место было тихое, относительно малонаселенное, и Николай Карлович смог, наконец, поело большого перерыва засесть за композиторскую работу. Занимался он целыми днями, иногда до позднего вечера. Бывали дни, когда нелегко было оторвать его от рояля или письменного стола и заставить пойти погулять, пообедать. В такие дни Анна Михайловна тщетно взывала к его благоразумию и однажды, отчаявшись, поручила мне: «Пойди и прямо вытащи его из кабинета!» Я вошла в комнату и с трудом могла различить фигуру Николая Карловича за столом: там было так накурено, что стоял сизый дым. Меня эта атмосфера повергла в ужас и при дала мне смелости, я напустилась на него и выполнила поручение Анны Михайловны. К счастью, настроение было добродушное, и, хотя он сопротивлялся и кричал: «Оставь меня!» — ему все-таки пришлось покориться.

\*

Было бы величайшей несправедливостью по отношению к памяти Николая Карловича, даже в этих неполных записках о нем, не сказан. о той исключительной роли, которую в его жизни играла Анна Михайловна. Одной цитаты из письма Николая Карловича к Александру Карловичу от 28 мая 1924 года достаточно, чтобы в этом убедиться: «Я отлично

**<стр. 56>**

знаю, — писал он, — что мне дано и даже не одно, а целых два счастья — это Аня и мое искусство» [12]. И если вся жизнь Николая Карловича была служением искусству на благо человечества, то вся жизнь Анны Михайловны была беззаветным служением Николаю Карловичу и его музе. Она не только занималась хозяйством и создавала ему условия, необходимые для работы, но также была первым слушателем и ценителем его произведений. Трудно перечислить все, что ей приходилось делать. Она переписывала его рукописи для печати, делала черновую корректуру, вела всю деловую переписку на разных языках и переписку с родными и друзьями, освобождая таким образом Николаю Карловичу время для творческой работы. 18 января 1937 года Николай Карлович писал своей сестре, Софье Карловне: «Она [А. М.] занята с утра до ночи бесконечным количеством дел, помимо хозяйства. Дела эти нельзя перечислить, тут и деловые письма, и починка, и покупка, и бесконечные телефоны, из-за которых приходится уходить из дома (так как у нас его нету), словом, она берет на себя всю тяжесть моих дел, с которыми сам я никогда бы не справился уже по одному тому, что не владею языками стран, где приходится жить» [13].

Неизменно бодрая, Анна Михайловна с исключительной чуткостью помогала ему переносить все трудности жизни. Не будет преувеличением сказать, что творчество Николая Карловича, а вместе с тем и русская музыка очень многим обязаны Анне Михайловне.

\*

Летом 1925 года Николай Карлович встречался с Сергеем Васильевичем Рахманиновым и его семьей. Рахманиновы жили тогда в Корбениле, недалеко от Фонтен д'Иветт. Как-то раз и я получила приглашение к Рахманиновым вместе с Николаем Карловичем и Анной Михайловной. Сергей Васильевич прислал за нами свой автомобиль, и через полчаса пути мы подъезжали к старинному замку, окруженному чудесным садом-парком. Встретили нас чрезвычайно радушно, и я тотчас почувствовала себя в атмосфере московского дома. Кроме нас, в этот вечер были приглашены Л. Э. и О. Н. Конюс.

Раньше я встречала Сергея Васильевича у Николая Карловича в Москве, в Саввинском переулке, среди других гостей. Но здесь, во Франции, я сразу заметила, насколько отношения между Николаем Карловичем и Сергеем Васильевичем стали ближе и сердечнее.

После чая, за которым был общий оживленный разговор, Сергей Васильевич попросил Николая Карловича показать его песни ор. 45. Особенно понравилась Сергею Васильевичу «Телега жизни», и он сам сел за рояль и сыграл несколько раз эту песню. Лев Эдуардович сидел рядом с Сергеем Васильевичем и играл партию голоса, а автор стоял за стулом Сергея Васильевича, и все трое подпевали.

В этот вечер Сергей Васильевич и Николай Карлович много говорили о работе пианиста, и, я помню, Сергей Васильевич сказал, что, готовясь к концертам, он свой рабочий день всегда начинает с этюдов Черни.

<стр. 57>

Серьезный разговор сменился шутками, причем Сергей Васильевич очень мило поддразнивал Николая Карловича, который они ему тем же, а закончился вечер Итальянской полькой в обработке Сергея Васильевича, которую он сыграл в четыре руки с Наталией Александровной.

\*

Летом 1925 года Николай Карловича посетил в Фонтен д'Иветт Борис Борисович Красин. Целью его визита было приглашение Николая Карловича в Советский Союз. Николай Карлович с радостью принял это приглашение и приехал в Москву в январе 1927 года. В Советском Союзе он провел три с половиной месяца, выступая с концертами в Москве, Ленинграде, Киеве, Харькове и Одессе [14]. Большую часть времени он провел в Москве. Мы часто ходили гулять по набережной Москвы-реки, и он, любуясь Кремлем, говорил, что это самый прекрасный архитектурный ансамбль в мире.

Запомнился мне концерт Николая Карловича в Москве, в Большом зале консерватории, который он дал для студентов. Зал был полон молодежи. Николай Карлович играл в этот раз особенно вдохновенно и имел огромный успех. После концерта он говорил, что успех ему особенно приятен, так как его слушала молодежь, новое поколение, не знавшее его раньше. Это было последнее выступление Николая Карловича на родине и последний раз, что я его слышала. В мае того же года он сполна уехал за границу с надеждой развернуть свою концертную деятельность в Европе. После его второго американского турне в 1929/30 году [15] и ряда концертов в Англии вновь возник вопрос о его приезде в Москву. Однако эта его заветная мечта так и не осуществилась [16].

## **А. Б. Гольденвейзер**

### **Воспоминания о Н. К. Метнере**

Николай Карлович Метнер был почти на пять лет моложе меня, так что в мои ученические годы я еще не мог быть с ним особенно близок. Позже наши отношения перешли в искреннюю дружбу.

В настоящем очерке я хочу поделиться с читателями некоторыми своими воспоминаниями об этом замечательном музыканте и человеке.

В творческом даровании Метнера была редкая особенность: он проявил свое композиторское мастерство и зрелость уже в самых первых произведениях. У Метнера положительно нет или почти нет юношески слабых вещей; его первый опубликованный опус — восемь фортепианных пьес под названием «Acht Stimmungsbilder» отличаются мастерством письма, которое могло бы принадлежать не 17—18-летнему юноше, а уже взрослому, сложившемуся композитору [1].

Общеизвестно, что Метнер закончил консерваторию лишь как пианист и специально композиции ни у кого не учился; своим исключительным мастерством он обязан только самому себе.

Едва ли кто-нибудь из композиторов после Бетховена владел в таком совершенстве сонатной формой, как Метнер [2]. Метнеру также присуще какое-то врожденное, совершенно исключительное мастерство контрапункта, причем его полифоническая ткань мало похожа по стилю на баховский контрапункт, а скорее перекликается с приемами позднего периода творчества Бетховена. При предельной насыщенности музыкальной ткани также сложными гармоническими оборотами, сочинения Метнера всегда ясны, логичны и отличаются исключительной законченностью формы.

Творчеству Метнера при его глубокой серьезности и даже суровости свойственна в то же время непосредственная наивность, песенная напевность и живой юмор танца.

Метнер ограничивал свое искусство главным образом рамками фортепиано. В этом отношении он близок к Шопену, который был еще

более замкнут. Ведь Шопен удовлетворялся почти исключительно областью фортепианной музыки. Все сочинения Метнера так или иначе связаны с фортепиано. Оркестра Метнер коснулся только в своих замечательных трех фортепианных концертах. Тем не менее характер творчества Метнера, несомненно, раскрывает в нем дар симфониста. Это нетрудно заметить уже в первой его Сонате ор. 5, не говоря уже о таких сочинениях, как Соната-баллада ор. 27, Соната e-moll из ор. 25, представляющих собой грандиозные полотна симфонического размаха.

Творчество Метнера до сих пор еще не получило полного мирового признания, которого оно заслуживает. В его сочинениях очень мало элементов внешнего эффекта, попыток чисто колористического выражения. Вся их природа заключается в органичном развитии основных идей, развитии исключительно богатом и содержательном. Они представляют собой как раз тот тип музыкальных произведений, который менее всего боится испытания временем. Я глубоко убежден, что всеобщее признание Метнера одним из величайших музыкальных гениев всех времен наступит, и наступит, вероятно, скоро. Ведь не кто иной, как Рахманинов в одном из своих писем называет Метнера великим композитором [3].

Метнер был первоклассным пианистом, который публично выступал главным образом со своими сочинениями и являлся поистине гениальным их исполнителем, но и в тех случаях, когда он играл произведения других авторов, а особенно Бетховена, также оставлял исключительно

яркое впечатление. Нельзя забыть его исполнение Четвертого концерта и Сонат f-moll, op. 57, C-dur, op. 53 и D-dur из op. 10 Бетховена.

Метнер был человеком большого самобытного ума, удивительной душевной чистоты и постоянных исканий философской и моральной правды.

Особенно близко сошелся я с Метнером в 1900 году, когда мы втроем — я, он и А. Ф. Гедике — в августе этого года поехали в Вену на Третий Рубинштейновский международный конкурс. Такие конкурсы проходили каждые пять лет; на них были две премии: одна для композиторов, другая для пианистов, причем произведения, которые должны были играть пианисты, и жанры произведений, представляемые на конкурс композиторами, были строго определены еще А. Г. Рубинштейном. После его смерти в условия конкурса было внесено изменение: каждый из участников конкурса должен был сыграть одни из концертов Рубинштейна. Гедике участвовал в конкурсе по обоим специальностям, а я и Метнер лишь как пианисты, хотя в то время он уже занимался сочинением [4].

Метнер и Гедике вместе с отцом Метнера выехали в Вену на день-два раньше меня. Татьяна Львовна Толстая, в то время уже бывшая замужем за Сухотиным, в одну из поездок за границу останавливалась на довольно продолжительное время в Вене и, когда я собрался ехать туда, рекомендовала мне квартиру некой госпожи Кох, жившей в центре Вены. Эта дама охотно, особенно летом, когда ее семья разъезжалась, отдавала внаймы комнаты в своей хорошо меблированной

**<стр. 60>**

квартире. Татьяна Львовна дала мне письмо к этой даме, которое я передал уехавшим вперед Гедике и Метнеру. Мы устроились все трое в квартире Кох, заняв три комнаты, довольно изолированные друг от друга.

Венские музыкальные организации отнеслись внимательно к приехавшим на конкурс. Местная, всемирно известная фортепианная фабрика Бёсендерфера была настолько любезна, что предоставила нам бесплатно три инструмента, по одному в каждой комнате.

Приехав в Вену, я застал Гедике и Метнера в квартире г-жи Кох; где остановился отец Метнера, я не помню, кажется, у каких-то родных или знакомых. Мы устроились очень хорошо, но меня поразило, что в элегантной, хорошо обставленной квартире Кох, в самом центре Вены, оказалось довольно обильное количество клопов, с которыми пришлось вести борьбу.

Мы в Вене прожили дней десять, и, хотя от атмосферы конкурса у меня осталось очень тяжелое воспоминание, наша жизнь в Вене была чрезвычайно приятна. Мы много работали. Комнаты — моя и Метнера — разделялись одной небольшой комнатой; если двери были закрыты, мы совершенно друг другу не мешали. В нашей программе две совпадали: Четвертая баллада Шопена и «Блуждающие огни» Листа. Мы с Метнером иногда упражнялись таким образом: если я играл в одной из этих пьес партию левой руки, то Метнер одновременно со мной партию правой, и наоборот. При таком музицировании мы, конечно, открывали двери своих комнат и потому очень хорошо слышали друг друга.

Питались мы в маленьком ресторанчике, помещавшемся вблизи от нашей квартиры в полуподвальном этаже. Это был, собственно, извозчий трактир, в котором обедали также небогатые студенты, так как университет был расположен поблизости. Очень любезный и расторопный кельнер, еще не старый, лысый человек, очень радушно встречал нас и называл каждого из нас «герр доктор», очевидно принимая нас за студентов и желая этим преждевременным эпитетом польстить нам. Еда в этом ресторане была незатейливая, но очень свежая и довольно вкусная, а главное, дешевая. Раз в день мы позволяли себе роскошь: заходили в близ расположенное кафе «Бетховен», пили там кофе, ели чудесный венский хлеб или мороженое; иногда позволяли себе выпить рюмку превосходного вина малага или кружку пива. По вечерам раза два-три мы ездили в расположенный на окраине Вены увеселительный парк «Пратер», где бывало много народу; там были всевозможнейшие виды незатейливых

развлечений, в том числе карусели и, тогда новинка, «американские горы», которые были устроены так, что после того, как тележка проделывала весь свой путь, она в конце концов падала в пруд и оказывалась плавающей лодкой. При этом падении в разные стороны неслись брызги, а дамы и девицы поднимали неистовый визг. Там же, в «Пратере», был театр, в котором ставилась оперетта «Венеция в Вене» с очень привлекательной, изящной легкой музыкой Й. Штрауса, прекрасно исполнявшаяся.

**<стр. 61>**

Мы предприняли также раза два очень приятные прогулки за город. Погода все время стояла прекрасная.

В Вене на всех бульварах и скверах играли или духовые военные оркестры очень хорошего качества, или же небольшие струнные оркестры, которые превосходно исполняли вальсы Штрауса.

На этом конкурсе в Вене, помню, были из Москвы: В. И. Сафонов, дирижировавший всеми аккомпанементами концертов и пользовавшийся очень большим влиянием, а также Н. С. Морозов, не знаю почему рекомендованный в качестве члена жюри, хотя он не был им в какой мере пианистом. Состав пианистов-конкурсантов был очень высок. От Москвы, как я уже сказал, были трое; из Петербурга приехали ученики А. Н. Есиповой — Ю. Лялевич и М. Домбровский. Лялевич жил потом в Одессе и имел хорошее имя как пианист; позже он уехал в Польшу. Домбровский же стал профессором Киевской консерватории, но довольно рано умер. Уровень заграничных пианистов был значительно ниже русских. Наиболее даровитым из них был некий венгр Санто, который впоследствии завоевал себе на европейской эстраде довольно крупное имя.

За исключением А. Ф. Гедике, все композиторы-конкурсанты были слабы. А он выступил с отличными сочинениями: с Фортепианным концертом, который впоследствии издан как Концертштюк, со скрипичной сонатой и рядом фортепианных пьес, среди них — Тарантелла.

Сразу обнаружилось, что у Гедике среди композиторов конкурсантов нет и что, кроме него, никто не может претендовать на композиторскую премию. Как у участников конкурса, так и у членов жюри, что, разумеется, важнее, сложилось враждебное отношение к нам, русским пианистам. Наш состав был гораздо сильнее заграничных конкурентов, но члены жюри никак не хотели давать обе премии русским. Так как композиторскую премию, при всем желании, кроме Гедике, дать было некому, то ясно было, что фортепианную премию русскому пианисту не дадут. И действительно, фортепианную премию получил даже не лучший пианист из заграничных участников — Санто, а значительно менее яркий бельгийский пианист Боске, правда, исполнявший серьезную программу (между прочим, Сонату ор. 106 Бетховена), но ничего особенного из себя не представлявший. Он был потом приглашен в ряд европейских центров, в том числе и в Москву, где выступал, но не имел большого успеха. Из русских же участником конкурса каждый приобрел в дальнейшем заметное положение и более или менее известное артистическое имя.

Как уже говорилось, премия и по композиции, и по фортепиано была только одна, но на конкурсах установился обычай отмечать некоторых исполнителей почетным отзывом. И Гедике, и Метнер, и я имели на такой почетный отзыв несомненное право; Гедике и Метнер его и получили, а меня обошли. Между прочим, в Вене у меня перед самым конкурсом случилась большая неприятность: Метнер открыл резко дверь, за ручку которой я держался, и содрал мне ноготь, у меня сделался довольно серьезный нарыв на пальце. Таким образом, я играл на конкурсе с «большим пальцем, что, конечно, мне сильно

**<стр. 62>**

мешало. Метнер был от этого случая, в котором, он, разумеется, ни в коей мере не был виноват, в полном отчаянии.

Этот конкурс, на котором за композицию премию получил русский, а несколько русских



получили почетный отзыв, был встречен заграничными участниками очень враждебно, так что некоторые доброжелательно к нам относившиеся советовали нам на заключительный банкет не ходить. Я, когда объявлялись результаты конкурса, туда не пошел, а Метнер и Гедике при этом присутствовали. Рассказывая мне о результатах конкурса, они упомянули лишь о премиях, а о почетных отзывах умолчали, видимо, не желая меня огорчить.

Невзирая на всю неприятность атмосферы конкурса [5], повторяю, наше совместное пребывание в Вене оставило у меня на всю жизнь очень хорошее воспоминание.

В Москву мы вернулись тоже не вместе. Метнер с отцом отправились в какое-то маленькое путешествие [6], а мы с Александром Федоровичем поехали вместе.

Еще раньше Венского конкурса я довольно близко сошелся с Метнером и его семьей, так как они летом в течение нескольких лет, как же как и я, жили на даче в Кунцеве, мы с Метнером там довольно чисто встречались. Встречи происходили и в училище ордена св. Екатерины [7], где Метнер, я и Гедике одно время преподавали. Это давало нам право на освобождение от военной службы.

Во время первой мировой войны мы с женой (летом 1915 года) месяца три прожили в Крыму, сначала на даче М. П. Чеховой, потом в «свитском» доме у Долгоруковой. Там же мы сняли комнату и для Н. К. Метнера с женой.

С ними мы прожили недели три вместе [8]. Это было прекрасное время: много часов проводили мы на берегу моря, купались, гуляли.

После утреннего купанья\* Метнер садился за работу. Он занимался буквально с утра до вечера с необычайным упорством и настойчивостью. Сочинял он обычно за инструментом. Гениальная кода Первого фортепианного концерта, над которой он тогда работал, давалась ему с большим трудом. Он часами мучительно искал такого выражения своей идеи, которое бы его удовлетворило. Он признавался мне, что у него при сочинении бывает такое чувство, как будто он должен запечатлеть то, что где-то уже существует, ему же нужно только снять все лишнее, выявить подлинную сущность этой музыки в предельном приближении к тому идеальному образу, который он ощущает. Это было для него всякий раз трудным и мучительным процессом. После того как Метнер кончал работать, мы проводили время вместе. У Метнера была привычка: когда он кончал работать, он брал на фортепиано два аккорда — доминанту и тонику в тональности C-dur.

Иногда Николай Карлович с моей женой играл в шахматы, причем они оба играли чрезвычайно плохо, но с некоторым азартом, так что даже ссорились. По вечерам мы все вместе гуляли; в Крыму были

---

\* На пляж Метнер брал с собой нотную записную книжку.

---

<стр. 63>

изумительные ночи, с южным звездным небом и яркой луной; ни вечера навсегда остались в моей памяти как лучшее воспоминание. Во время этих ночных прогулок мы с Метнером часто беседовали на самые важные и глубокие темы. Метнер немножко увлекался астрономическими знаниями, хорошо знал звездное небо; он указывал мне все, даже малоизвестные созвездия.

В 1921 году Метнер уехал с женой за границу. А в 1927 году он приезжал в Россию, многократно выступал в Москве [9], имел среди музыкантов выдающийся успех и как пианист, и как композитор. В одно время с ним приехал также давно не живший в России Сергей Прокофьев [10].

Это был период увлечения нашей музыкальной молодежи новыми течениями, и Прокофьев, блестящий пианист, имел в то время исключительный успех. Но выступления Метнера произвели, хотя и на меньшую часть публики, более глубокое впечатление.

Повидаться с Николаем Карловичем всем нам было чрезвычайно радостно. Он уехал с



намерением в ближайшее время не только опять приехать в Москву, но и остаться здесь навсегда и вернуться к работе в Московской консерватории. Но тут случилось какое-то непонятное недоразумение: когда Николай Карлович захотел снова приехать в Москву, то ему было отказано в визе, что он воспринял очень болезненно [11]. Все это было чрезвычайно тяжело не только для Метнера, которому за границей жилось и материально, и духовно трудно, но и для нас, оторванных от этого замечательного человека и гениального музыканта.

## **А. А. Сабуров**

### **О Н. К. Метнере**

Для внуков Александры Карловны Метнер — «бабушки Саши» — посещение ее дома было всегда настоящим праздником. В комнатах с невысокими потолками, уставленных простенькой старой мебелью, с фикусами на окнах, был всегда разлит особенный свет. Молчаливый и немного суровый, но исполненный спокойной доброты дедушка Карл Петрович, сама бабушка, необыкновенно ласковая и приветливая, привлекавшая каким-то удивительно тонким умом, который всегда был понятен детям; постоянно присутствующее в доме живительное настроение деятельности и вместе с тем праздничной радости... У бабушки было интересно и молодым и старым, и взрослым и детям, особенно потому, что не только каждый из членов ее семьи обладал неповторимым своеобразием, но свою индивидуальность внезапно обретал в ее доме всякий даже случайный посетитель, среди которых вовсе не всегда были люди одаренные. Эта семья обладала даром зажигать в каждом, кто попадал хоть на несколько часов в ее круг, тот внутренний огонек, который в большинстве людей незаметно тлеет, приглушенный серыми буднями повседневной жизни.

Бабушкины внуки, идя к ней, особенно предвкушали встречу с дядей Калей и с дядей Колей. В них больше всего чувствовался тот неиссякаемый источник жизни и радости, который был присущ бабушкиному гнезду, около них было всегда что-то живое и новое. Долгие годы детства мы, разумеется, и не подозревали выдающегося значения дяди Коли. Скромность и простота были его органическими свойствами и не давали даже предположить в нем что-либо отличное от окружающих. Тогда как именно эта простота, если она становится преобладающим качеством человека, достигая кристальной ясности, является одним из признаков истинного величия. Николай Карлович обладал в полной мере этим свойством простоты. Он бывал и строг и суров — не только к себе, но и в отношении к людям или явлениям жизни, в особенности — искусства. Однако эта суровость, принимавшая порою даже резкие формы, всегда была непосредственным проявлением чувства и

мысли в борьбе за подлинность принципов жизни и поведения. Николай Карлович мог жить только в правде (в самом простом смысле этого слова). Он не мог кривить душой, лукавить из дипломатических соображений: он вообще фактически не в состоянии был сказать ни одного слова, совершить ни одного поступка, которые полностью не согласовывались бы с его пониманием явлений жизни и отношением к людям. Этого сурового дяди Коли мы, дети, разумеется, долгое время не знали. Нам был знаком прежде всего дядя Коля — веселый человек, всегда радующий детей своим появлением. Он или состроит такую рожу, каких никто из окружающих не умел строить, и как-нибудь так нарисует корову, что, глядя на нее, нельзя удержаться от смеха. Вот так появлялся он перед маленькими всегда светлым и радостным, так что у них не возникало мысли, что дядя Коля может быть и иным.

Запомнилась мне одна из бабушкиных елок, тихо, но торжественно справлявшаяся каждый год 24 декабря и совпадавшая с днем рождения Николая Карловича. В семье Александры Карловны елка имела для детей особенно чарующее значение. Она всегда была сюрпризом, поражала неожиданным и живым вмешательством природы в будничную жизнь города. Благодаря елке перед взором ребенка как бы раздвигались стены обычного, ежедневного существования и открывалась перспектива чего-то бесконечного, что недоступно ему, но что, казалось, будет все живее и отчетливее уясняться с годами.

Облик Николая Карловича для каждого из нас, детей, определялся прежде всего каким-

либо детским впечатлением. Так, для меня, если мне не изменяет память, в восприятии его облика решающую роль играл такой случай. Дело было на даче. Моего младшего брата купали в ванночке. Комната была низенькая, с деревянным потолком. Брат ни за что не хотел закинуть назад голову и орал благим матом. Николай Карлович вошел в комнату и, кажется углем, быстро нарисовал на потолке, над головой купающегося, самую неправдоподобную корову с колоссальными рогами. Крик немедленно прекратился, и омовение быстро закончилось. Как сейчас помню слабо освещенную керосиновой лампой комнату, желтый дощатый потолок и черный контур красующегося на нем зверя, одновременно и страшного и добродушного, как и все звери, которых, нередко он рисовал.

Впервые услышал я Николая Карловича за роялем в начале отроческих лет, видимо, случайно. Не знаю, по какому поводу, возможно по просьбе моей матери, чтобы приоткрыть завесу в новый для меня мир, Николай Карлович сыграл для меня из Альбома для юношества Шумана пьесу «Дед-мороз». Это было, разумеется, настоящим откровением. За роялем сидел все тот же дядя Коля, но оказывалось, что он может вызвать к жизни целый фантастический мир видений и что этот мир, возникнув перед глазами, хоть и тает постепенно, уходя и бесконечность, но в своих мощных ритмических контурах остается в ушах. И притом эта железная мощь ритма, рождаясь внезапно перед мной как основа и сущность таинственного видения, вместе с тем невольно воспринималась как новое, неведомое дотоле свойство самого

**<стр. 66>**

дяди Коли, как его человеческое качество — этот безошибочный и меткий удар, эта неожиданная власть над инструментом, эта точность ритмического движения. С этого момента в облик дяди Коли вошла для меня новая черта, но он еще оставался для меня «дядей Колей» — членом домашнего, детского мира.

Помню, однажды зимой, вероятно, 1911/12 года, уже после смерти моего брата Левушки, поездку с матерью в Хлебниково. Тут впервые я окунулся в собственный мир Николая Карловича, который до того для меня был неотъемлемо связан с семьей бабушки Александры Карловны. Большой, с высокими потолками деревянный дом, необыкновенно светлый и приветливый; говорящая шепотом, улыбающаяся, но немного встревоженная появлением ребенка Анна Михайловна; непривычная тишина в доме (оба дяди работали в своих кабинетах, за закрытыми дверями), ласковый фокс, которому очень хотелось бы шумно выразить свою радость, но молчавший и ограничивавшийся нервными движениями торса, лап, головы. И, главное, бесконечные потоки света в огромные окна — вот что преимущественно осталось у меня в памяти от этой поездки. Тут я впервые услышал песни дяди Коли, главным образом на слова Фета и Тютчева, впервые познакомился с этими поэтами и полюбил их — полюбил на всю жизнь. «Я пришел к тебе с приветом...» навсегда ассоциировалось для меня со светом, который лился в окна этого дома.

В эту поездку я впервые услышал Николая Карловича за работой. К утреннему кофе он нередко выходил недовольный, мрачный после бессонницы. Часов в 10 закрывались двери из столовой в его рабочий кабинет. Некоторое время царила полнейшая тишина. Видимо, не сразу подходил он к инструменту. Слушая его занятия на фортепиано, я понял тогда, что этот человек не только «дядя Коля», что у него есть и другой лик. Он обладает какой-то особой, присущей ему силой, которая позволяет выходить из своего личного круга и действовать где-то там, на неведомых ребенку широких просторах жизни.

В течение нескольких вечеров нашего пребывания в Хлебникове был исполнен ряд песен и фортепианных вещей. В процессе работы Николай Карлович редко «исполнял», тем более полностью, свои произведения, но вечерами ему порою нужно было в присутствии близких именно исполнять, что бывало для него самого большим праздником после длительного воздержания. Такие исполнения, будучи редкими, отличались настоящим творческим подъемом, они бывали своеобразными импровизациями и поражали богатством красок. Мне привелось в

Хлебникове присутствовать при таком исполнении, и эта музыка на него жизнь забрала меня в плен, открыв мне новый и незнакомый ранее язык. Но этот язык был осознан, разумеется, позднее.

Посетителем концертов Николая Карловича в Малом зале консерватории, как и некоторых других концертов, в частности Олениной-д'Альгейм, я стал лет с 12, перед войной. Появление Николая Карловича на эстраде было для меня большим событием, потому что раскрыло мне два существенно разных ракурса, в которых может проявляться человеческая личность.

**<стр. 67>**

Я начал понимать то, что почувствовал в Хлебникове: я своими глазами увидел вот этого самого родного и близкого, всегда по-детски светлого дядю Колю, строившего такие смешные и вместе с тем симпатичные рожи, рисовавшего по выработанному им самим трафарету уточек, напоминавших поваленный скрипичный ключ в овале, увидал его, говоря словами Пушкина, диким и суровым, полным «и звуком и смятенья», таким неприветливым в своей суровой сосредоточенности и поэтому таким чужим. Я помню, что для меня с первых же посещений концертов стало психологически невозможным заходить к Николаю Карловичу в артистическую, за исключением случаев, когда в этом была необходимость, и не по каким-либо другим причинам, а именно потому, что я не мог разобраться в том, как совместить эти два лика одного и того же человека. Ведь если оказаться с ним на одной площадке, он для меня не может не быть дядей Колей, которым зовет меня «Феденькой». А тут передо мной образ и родного и чужою одновременно человека, умевшего по-особенному заставлять замолкли, аудиторию после первых же скупых поклонов, выдерживавшего жуткую паузу перед началом исполнения.

Это существенная черта Николая Карловича артиста, замеченная мною еще в детстве. Обычно артист после встречи с публикой или сразу приступает к исполнению, или наполняет психологически естественный промежуток какими-то необходимыми действиями — усаживается, вытирает руки платком и т. п. Я не знал артиста, который бы так бесстрашно обнажал сознательную паузу перед началом исполнения. Когда Николай Карлович садился за инструмент, воцарялось полнейшее молчание. Сосредоточенный на своем предмете и при выходе на эстраду, артист несколько склонял голову над клавиатурой, как бы окончательно собирая в себе все тематические нити исполняемого про изведения, затем устремлял взгляд куда-то вверх, налево, в сторону от зрительного зала, завершалась окончательная сосредоточенность на предмете, и с первыми звуками совершался переход в иную сферу сознания для всей публики, которую артист вместе с собой поднимал к предмету. С этого момента наступало абсолютное единство артиста с публикой в эстетическом деянии и созерцании. Исполнение, будучи человеческой, общепонятной речью, раскрывало что-то бесконечно новое, живое, неожиданное, как неожиданно всякое большое явление искусства, как бы ни готовился человек к его восприятию.

Как бы редко ни выступал Николай Карлович в течение всей своей жизни, особенно первые 15 лет своей деятельности, эстрада всегда, с самого начала, была для него необходимым завершающим моментом творческого процесса. Казалось, вот человек год сидит, запершись в своем кабинете, общаясь с немногими друзьями, да и то редко, и какой-нибудь один раз выступит перед публикой. Это ли не «искусство для искусства»? Да, первые десять лет молодому артисту надо было по году, не отрываясь, работать, чтобы получить право выступить перед людьми. И в этом одном выступлении за большой отрезок времени и с п о л н я л о с ь , то есть одновременно и демонстрировалось в порядке так называемого творческого отчета, и, главное,

**<стр. 68>**

осуществлялось в живой звуковой системе то, что до этого существовало лишь в разработанном замысле, на нотной бумаге. Заставить зазвучать созданную композицию, дать ей жизнь в

восприятии людей — значило завершить самый творческий процесс, потому, между прочим, искусство пианиста было для Метнера неотъемлемо от искусства композитора. «Для кого я пишу здесь, может быть, все это никому уже и не нужно?» — порою спрашивал себя Николай Карлович, будучи за границей, хотя внутренний голос говорил ему, что его труд не напрасен, и в этих раздумьях сказывалась тревога художника, которому человечески мучительно было жить, годами не чувствуя связи с аудиторией, субъективно необходимой ему средой. Характерно и то, что, когда в последние годы жизни, после тяжелой болезни, его постиг врачебный запрет работать и он понял, что работать — значит приближать неминуемую кончину, Николай Карлович, все же завершив ряд творческих замыслов, которые были для него особенно важны и дороги, приступил к систематической записи на грампластинки своих произведений, которые ему особенно важно было исполнить, то есть завершить процесс их создания.

Эстрада была необходимым этапом творчества Метнера. Она была для него главной формой связи с жизнью. Он выходил на эстраду, сурово не допуская в свой внутренний мир шум зрительного зала, но не для того, чтобы отделить себя как исполнителя от публики, а чтобы сохранить чистоту этой связи, сохранить в ней ту эфирную легкость и огненную напряженность, которые присущи искусству, как он его понимал. И какая тихая, еле заметная улыбка радости пробивалась в его сосредоточенном взгляде, когда труд артиста бывал закончен, когда публика поднимала его от инструмента и он чувствовал, что «победа была его». В первые годы это случалось редко. Бывало, что, неудовлетворенный чем-нибудь в своем исполнении, он оставался мрачен и с трудом выполнял долг вежливости перед публикой, выходя на аплодисменты по окончании концерта, ограничиваясь каким-нибудь одним «бисом», но с годами, овладев искусством исполнителя не только технически, но и психологически, он все отчетливее сознавал и чувствовал связь с зрительным залом, и простая человеческая улыбка под конец смывала с его лица этот законный и необходимый внутренний грим артиста.

На моей памяти только один случай, когда Николай Карлович не выдержал в первые минуты появления на эстраде этого психологического состязания с публикой, когда волна личных ощущений на мгновение захлестнула его, и он, взволнованный, остановился перед инструментом, как бы задержанный непроницаемой стеной аплодисментов. Это был первый концерт после шестилетнего перерыва в Москве в 1927 году [1]. С выходом Николая Карловича на эстраду Большого зала консерватории зрительный зал встал как один человек — неожиданно и для артиста, и для каждого, кто находился в публике. Появление на м о с к о в с к о й эстраде было ему так бесконечно дорого, живой отклик с в о е й публики был так решительно необходим, так субъективно важен для артиста, что этот исключительный, превзошедший все ожидания

**<стр. 69>**

прием на мгновение захватил его, перевел в план личных переживаний. Трижды пытался он сесть за инструмент, но совладать с публикой не удавалось. Характер аплодисментов не изменялся: они сохраняли свое напряжение, когда артист шел к инструменту, садился и выжидал наступления тишины. Он вставал и вновь выходил и рояля и благодарно, с любовью кланялся, вглядываясь во все уголки зала. Наконец, после третьего тура он круто повернулся к роялю, быстро сел и поднял руку над клавиатурой. Зал мгновенно замолк.

Но связи Метнера-музыканта с жизнью имели и простые, непосредственные проявления. Сохранились письма Николая Карловича к своей матери из-за границы первого десятилетия его музыкальной деятельности. В них, если известна была заранее дата предстоящего концерта, он просил ее помнить о нем в этот вечер, быть мысленно с ним. В Москве в день концерта после небольшой утренней технической работы (напряженной исполнительской работы в этот день не бывало) он шел «пройтись» — обычно один. Кто видел его хоть раз в такой день, тот никогда не забудет его облика. В нем поражало тогда необыкновенное внутреннее спокойствие. С особенной тихой приветливостью обращался он к людям. Но чувствовалась за этой тишиной завершающая работа подготовки к ответственнейшему делу — выступлению перед людьми,

подготовки к раскрытию перед ними той мысли, которая созревала годами в его творческой работе и за которую он чувствовал себя столь ответственным. И при всем присущем ему мужестве, с коим он, не обинуясь, шел по путям, резко расходящимся с путями не только его противников, но и друзей, которых он покорял вовсе не общностью понимания музыки, а своей поражающей силой, — при всем своем мужестве, он, невысокий, немножко старомодно одетый, непременно в такой день как бы невзначай заходил к своей матери, чтобы найти в ней душевную поддержку. То не было привычкой ребенка, сохранившейся во взрослом. То было духовной необходимостью для человека, строго преграждавшего в сферу творчества путь чисто личным мотивам, но крепчайшими нитями связанного с почвой, на которой оно возникло. И когда умерла мать Николая Карловича и в ее квартире поселилась его сестра, всякий раз перед концертом, днем, он, прогуливаясь, заходил к ней — все в таком немножко старомодном платье, тихий, спокойный, сосредоточенный на чем-то; обменивался с нею несколькими, казалось, мало значащими словами — и уходил. Думаю, что и потом, уехав в 1921 году за границу, он не шел на эстраду прямо от своего рабочего инструмента. Там эту символическую связь творческой мысли и труда с интимно-человеческим началом осуществляла его жена, Анна Михайловна — его верный спутник и помощник.

Творчество Николая Карловича в гораздо большей степени, чем полагали современники, отличалось новизной и своеобразием. Объединяя стихию эстетическую и философскую, оно является одним из этапов развития того художественного синкретизма, который, несомненно, составляет важную закономерность искусства XIX века, хотя он и привел к краху и к творческому тупику многих художников.

**<стр. 70>**

Метнер редко открывал тайны своих замыслов, как он это сделал в отношении Третьего концерта-баллады, буквально рассказав «фабулу» своей композиции [2]. Смысловые подтексты его музыкальных замыслов, как правило, оставались неизвестными даже близким ему людям, кроме разве его жены и, может быть, кого-либо из братьев.

Метнер был противником так называемой программной музыки. Однажды во время летней прогулки, когда я, касаясь вопросов литературы, употребил слово «изображает», он довольно резко меня прервал, сказав, что искусство вообще никогда ничего не изображает. Мне тогда, по молодости лет, не совсем было понятно, что Николай Карлович хотел сказать, а разговор не получил продолжения, так как он был чем-то озабочен. Но впоследствии иными ходами мысли я пришел к соображениям, вероятно близким к его взглядам, именно что создавать образ совсем не значит изображать. Изображать — значит следовать предмету во внешних формах его проявления, достигая этим лишь правдоподобия. Можно изображать, то есть воспроизводить, ритмический шаг людей, шум ветра и т. п. Метнер применительно к музыке категорически отвергал такую изобразительность. И тем не менее в его композициях можно услышать и плеск волн, и топот коня, причем у него это не случайный момент композиции. Все дело в том, что, отрицая «программность» в ее узком толковании, то есть как фотографический натурализм, копирование звуковых форм действительности, Метнер не только не был противником конкретности форм бытия, но положил принцип конкретности в самую основу своего творчества — отсюда смысловое наполнение музыкальной тематики его песен и других произведений.

Метнер осуществлял то, что так тонко отметил Белинский в Пушкине: он находил поэтическое, присущее самой действительности. Скок коня, так часто слышный, например, в Третьем концерте-балладе, есть не изображение явления, а невольное возникновение конкретных форм при раскрытии психологических сторон, внутреннего смысла, составляющего содержание музыкальной темы, — стройности духовного подвига, доблестной устремленности вперед, присущих образу пробуждающегося витязя, и т. п.

Творчеству Метнера свойственна черта, присущая многим крупнейшим произведениям



классической музыки. Его искусство — выражение общечеловеческого смысла средствами музыки.

Однажды в дни нашей последней встречи в Москве в 1927 году я невольно несколько легкомысленно, поверхностно упомянул о трактовке гения в пушкинской «маленькой трагедии» — «гуляка праздный». Как же мне за это досталось! Николай Карлович с присущей ему острой полемичностью подчеркнул, что на Пушкина обычно ссылаются, отмечая одну сторону его высказываний, забывая тот огромный труд, который он видел в творчестве художника, и неразрывную связь красоты и мысли, подтверждаемую всей его поэзией.

## **П. И. Васильев**

### **О моем учителе и друге**

Два крупнейших русских композитора оказали влияние на мою судьбу. Попросту сказать, они воспитали меня, пробудили во мне интеллект, помогли осознать смысл и значение музыкального искусства, раздвинули границы времени, научив чувствовать прошлое, без которого не уразуметь настоящее. Имена этих композиторов — Сергей Иванович Танеев и Николай Карлович Метнер\*.

Тема Н. К. Метнер — широкообъемна и многогранна; можно и следует вспомнить и говорить о Метнере-композиторе, Метнере-пианисте, Метнере-мыслителе, Метнере-педагоге. Можно и должно говорить о нем просто как о человеке, хотя, в конечном итоге, Метнер-человек неотделим от многогранного музыканта в самом широком смысле. Но, разумеется, композиция действительно была для него главным смыслом его жизни. Высокая настроенность его души отражена в безупречной чистоте его музыкальной речи. Его верность глубоко гуманным нравственным устоям и идеалам, его самоотверженное служение прекрасному связаны с верностью основным законам музыкального искусства, которые он исповедовал, которым ни разу не изменил и о которых так ярко и убежденно рассказал в своей выдающейся книге «Муза и мода».

Сочинения Метнера не могут не вызвать пристального внимания музыкантов; любое из них таит в себе те или иные черты самой подлинной красоты. Вопреки довольно ходячему мнению, композитор Метнер очень горячо откликнулся на происходящее вокруг него, а иногда и предчувствовал назревавшие современные ему события. Так, например, в преддверии первой мировой войны он создал свою Сонату ор. 30, которой в интимном кругу было присвоено название «военной»; остро ощущая «грозовую» европейскую атмосферу 30-х годов текущего столетия, он написал задолго до разразившейся военной катастрофы

---

\* Метнер был учеником Танеева, но недолго, так как уж очень различны были их индивидуальности.

---

свою «Грозовую сонату» из ор. 53; «Романтическая соната» из того же ор. 53 сочинена в период нападков на значение «романтики» в человеческой жизни, а в «Отрывке из трагедии» g-moll из ор. 7 в подзаголовке сказано: «Предчувствие революции 1905 года». Можно было бы привести и другие примеры, подтверждающие высказанную мысль. Да и его книга «Муза и мода» — не что иное, как горячий и искренний ответ на многие мучительные для Метнера вопросы, которые возникали и его душе при попытке воспринять и осознать современную ему музыкальную действительность. Метнер был наделен огромным пытливым умом и, главное, совестью, чуткой, жгучей совестью... Недаром он и беседах время от времени говорил: «Талант — это совесть». Теперь я гораздо больше понимаю все глубокое, объективное, но и автобиографическое содержание этого признания.

В своей книге «Муза и мода» он говорит о красоте в музыке, о красоте, завовавшей его с детских лет, и пытается осознать, объяснить те «неписанные законы», которые, по его мнению, убеждению и вере, лежат в основе музыкального языка и как бы охраняют эту красоту. «Эта попытка, — говорит он, — не должна быть принята как претенциозная, самоуверенная проповедь, а как страдная исповедь, то есть как мучительное распечатление бессознательных впечатлений»\*. В этой работе Метнер геройски защищает самые основы музыкального искусства и утверждает, что между музой и модой нет ничего общего, что они по

самой сути своей — противоположны друг другу, что понятие музы — «прежней вдохновительницы и учительницы поэтов и музыкантов» — «современному большинству представляется устаревшей романтической отвлеченностью»\*\*. Во второй части книги, которая является дополнением ко всем теоретическим рассуждениям первой, Метнер со всей горячностью художника-борца, отстаивающего свое кредо в области искусства, входит в общение, как бы в живую беседу с невидимым, но ярко ощущаемым читателем-слушателем и восклицает: «Слушайте, всматривайтесь, добирайтесь самостоятельно до смыслов музыки. Не оглядывайтесь по сторонам. Спасайте свой музыкальный слух, пока еще не поздно»\*\*\*.

Без преувеличения можно сказать, что все сочиненное Метнером отличается отточенностью и совершенством формы. Чеканная форма его произведений рождалась сама собой, как следствие их тематического содержания, а не была надуманной. Излюбленной формой, в которой росли темы Метнера, была соната. Метнер в одной из бесед со мной назвал себя учеником Бетховена. В чем находят подтверждение эти слова Метнера об «ученическом» постижении им творчества Бетховена? В созерцании, в любовном изучении бетховенских сочинений, во вдохновенном исполнении ряда его наиболее значительных произведений для фортепиано, в усвоении основных черт его композиторского языка... Здесь приходится говорить не о подражании робкого

---

\* Метнер Н. К. Муза и мода. Париж, 1935, с. 6.

\*\* Там же, с. 108.

\*\*\* Там же, с. 107.

---

<стр. 73>

ученика своему учителю, а об органическом проникновении, об исповедании самой сути того явления в искусстве, которому имя — Бетховен.

Прежде чем поделиться воспоминаниями о Метнере — интерпретаторе Бетховена, хочу подчеркнуть, что тема Метнер-исполнитель — чрезвычайно значительна в характеристике его творческого облика. Все, что он сам сочинял, он вдохновенно играл и в творческом акте исполнения как бы вновь творил, заново воссоздавая свои звуковые видения. Исполнял ли Метнер свои сочинения или произведения других авторов, его игра отличалась непогрешимой чистотой, предельным мастерством в сфере чисто фортепианных задач. А главное, она притягивала к себе необычайной свежестью переживания. Извлекавшиеся им из фортепиано звуки обретали скульптурные очертания, словно высекал их резец ваятеля, и вся звуковая ткань была насыщена кованым и вместе с тем гибким и живым ритмом. Ритм был вообще при рожденной стихией Метнера. Он особенно остро его чувствовал. Творческая изобретательность композитора, его неистощимая фантазия создавали самые сложные, необычные узоры.

К числу наиболее значительных бетховенских произведений для фортепиано Метнер относил 32 вариации c-moll, Сонату D-dur из op. 10, Сонату C-dur, op. 53, Сонату f-moll, op. 57. В целом весь цикл сонат Бетховена для Метнера был как бы «евангелием от музыки», которое он пытливо и любовно изучал с молодых лет, в которое вслушивался, вчитывался и которое определило некоторые черты его творческой личности.

Одним из самых высоких проявлений гения Бетховена Метнер считал Четвертый концерт G-dur, op. 58 и ставил его в разряд величайших музыкальных созданий вообще. Метнер исполнял этот Концерт вдохновенно, с предельным совершенством. Три части Концерта он воспринимал как три акта драматического действия, отражающих различные стороны бытия. В первой части, начинающейся возвышенно простой речью, Метнер всем темам придавал значение лейтмотивов — непреходящих символов того значительного содержания, которое Бетховен вложил в это сочинение. Вторую часть — миф о суде над Орфеем — Метнеру

удавалось воплотить не только в слуховые, но как бы даже в зрительные образы. Точно вы видели перед собой ареопаг старцев, слышали их суровые унисонные вопросы, изложенные струнной группой оркестра, постепенно стихавшие, побеждаемые короткими репликами фортепиано... Всем своим существом Метнер перевоплощался: слушатели внимали не пианисту, а человеку, погруженному в воспоминания, в воспроизведение бывшего когда-то события... Следующий затем финал, столь контрастный предшествующей второй части, столь исполненный света, для Метнера был как бы священным ритуальным танцем, который венчал всю эту поэму света и любви.

Сочиненные Метнером две каденции для Четвертого концерта воскрешают, во-первых, старинную традицию пианистов, во-вторых, свидетельствуют о силе метнеровского проникновения в дух бетховенской музыки. К сожалению, они почему-то не попадают в поле зрения

<стр. 74>

современных пианистов, недостаточно, впрочем, внимательно относящихся и к самому Концерту.

Знаю, что Метнеру мечталось сочинить каденцию и к весьма им ценимому Третьему концерту c-moll, op. 37, а о Пятом концерте Es-dur, op. 73 Николай Карлович говорил: «Не могу играть Пятый концерт из-за некоей дани в нем внешней виртуозности». Таков был искренний, правдивый и нелицеприятный взгляд взыскательного художника.

32 вариации c-moll воспринимались Метнером как законы «музыкальный символов», где очень лаконичная, властная тема рождала исключительное богатство изложения, разнообразие самих вариаций. Словно каждая из них разъясняла возможности и последствия, вытекающие из восьмитактного «клича-темы», источника, породившего все сочинение. Словно каждая вариация являлась параграфом, разъясняющим закон. Единство мысли, пронизывающее все вариации, устойчивость ее определяли и единство исполнения. Строгость ритмического дыхания определяла и строгость эмоций вариаций.

Трудно сказать, исполнение какой из трех упомянутых сонат Бетховена отличалось наибольшим совершенством! Каждая из них сохраняла свою собственную ауру, застывшую в немых нотных знаках, пробуждаемых творческой волей Метнера... Под его пальцами все оживало, и слушатель верил возникавшей звуковой картине. Я до сих пор не могу, например, забыть исполнение им Сонаты D-dur и, в частности, Менуэта из этой Сонаты, сыгранного им «на бис» после Четвертого концерта. Он заморозил переполненный зал Российского благородного собрания (ныне Колонный зал Дома союзов) не блеском галантности, а тишиной, благодатной тишиной музыки этого Менуэта. Не могу забыть разнообразия интонаций, оживлявших всю ткань Рондо, финала той же Сонаты, коду первой ее части, основные черты которой навеяли коду Четвертой сказки из op. 34 самого Метнера (ее motto — стихотворение Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный, молчаливый и простой»), Та же тональность D-dur, одухотворенная подлинно светлым, праздничным звоном, та же власть света, та же настроенность души...

Исполнение «Аппассионаты» op. 57 имеет свою лирическую предысторию, которую я слышал из уст Николая Карловича. Когда ему исполнилось шестнадцать лет, его учитель — сам в прошлом ученик Листа, прекрасный музыкант и выдающийся пианист П. А. Пабст — повез Метнера к меценату и большому любителю музыки графу Шереметьеву играть «Аппассионату». Значит, уже в юные годы игра Метнера стояла на высочайшем уровне. Значит, не достигнув совершеннолетия, он жил образами и эмоциями, заключенными в этом создании бетховенского духа. Достойна внимания та свежесть, которая отличала метнеровское исполнение «Аппассионаты» и в зрелом, и в преклонном возрасте. Впрочем, как писал Николай Карлович в своей книге «Муза и мода», «область духа не знает времени»...

Однажды Николай Карлович сказал: «Сыграть «Аппассионату» — это то же самое, что

сыграть «Гамлета» или «Короля Лира». «Аппассионату» Метнер раскрывал во всей ее глубоко психологической сущности.

<стр. 75>

Главная тема первой части определяла основное настроение и построение рассказа. Ее властный приказ сообщал музыке патетичность, страстность. Во второй теме первой части «Аппассионаты» Николай Карлович не допускал никакого замедления темпа и резко критиковал тех исполнителей (в их числе и прославленного Д'Альбера), которые замедляли его и тем самым снижали динамику музыки. Все пассажи перед кодой первой части он называл «безжалостными», «беспощадными» и, играя их, вкладывал трагический смысл в предельно простой гармонический костяк, лежащий в основе этих захлестывающих, перехватывающих дыхание звуковых волн. Вторая часть — тема с вариациями — звучала возвышенно-хорально, строго, очень сосредоточенно и мужественно. По мере развития вариационного содержания темы Метнер ускорял темп, усиливая впечатление значительности основной мысли. Вдруг все обрывалось. Необычайно выразительно звучал уменьшенный септаккорд в конце второй части. Через бездну этого обрыва начиналась третья часть. О финале «Аппассионаты» Метнер говорил, что в нем «не страдание даже, а благословение страдания». В исполнении Метнера финал звучал мужественно, излучая непоколебимую твердость и верность светлому началу бытия. Приведенные выше слова о «благословении страдания» освещали замысел исполнения третьей части. Неумолкаемый рокот, можно даже сказать, ропот пассажей как бы стихал, укрощаясь главной темой, в которой звучали умиротворение, просветленная ласка. Однако в дальнейшем этот глухой рокот пассажей превращался в стремительную лавину, в кипящий поток звуков, приводивший в конце к стихийному танцу наперекор всем темным силам. Нечего и говорить, с каким предельным пианистическим совершенством исполнял Метнер этот танец, магически воздействуя на слушателей. После одного такого огненного исполнения «Аппассионаты», когда весь зал единодушно и восторженно выражал свое восхищение, вызывая исполнителя снова на эстраду, Николай Карлович вышел и сыграл тоже танец, но только противоположный предыдущему. Это было его собственное сочинение — «Праздничный танец» из первой тетради «Забытых мотивов». Позднее он говорил, что «трудно и даже почти невозможно после «Аппассионаты» сразу играть что-либо именно Бетховена». Вдова Николая Карловича, Анна Михайловна, сообщила, что он так же «ненавидел» играть что-либо после исполнения своего Первого концерта для фортепиано с оркестром.

До сих пор я ничего не сказал об отношении Метнера к Бетховену — автору симфоний, струнных квартетов и септета... Думаю, что исключительную любовь Николая Карловича к фортепианному творчеству великого композитора можно объяснить направлением собственных мыслей Метнера. Для него фортепиано было особенным инструментом; ему он доверял свои думы и чувства. Николай Карлович видел и чувствовал в фортепиано большие возможности изложения, нежели в оркестре... Конечно, такой субъективный взгляд на значение фортепиано объясняется (если только возможно и нужно объяснение) глубокой органической связью композитора с этим инструментом.

<стр. 76>

Метнер, подобно Шопену, открывал в нем новые, свежие и зачастую оркестральные звучания...

Теперь мне кажется странным, что Метнер в беседах умалчивал о квартетном творчестве Бетховена. Насколько помню, наши разговоры не касались этой области. Зато власть бетховенских симфоний ощущалась им с огромной силой. В коде первой части Девятой симфонии Метнер слышал «трагедию Голгофы». Скерцо было для него заклинанием всего темного в нашей жизни; перед унисоном темы D-dur в финале он благоговел. Не могу забыть его слов в назидание мне, когда я критиковал исполнение С. А. Кусевицким Седьмой симфонии. Выслушав меня, Метнер очень спокойно и убежденно возразил: «Знаете, когда я слушаю Бетховена, тем более Седьмую симфонию, то власть этой музыки простирается надо мной с

такой силой, что я не замечаю дефектов исполнения, а только слушаю и слышу лишь музыку».

Возвращаясь к сонатам Бетховена, не могу умолчать об отрицательном отношении Метнера к фуге из Сонаты B-dur, op. 106 и к Сонате As-dur, op. 110. В этих сочинениях он усматривал некоторый упадок подлинного вдохновения у автора «Авроры» и «Аппассионаты». А по поводу бетховенской темы для вариаций в Сонате c-moll, op. 111 неоднократно говорил: «Так до смерти и не пойму этой темы и ее изложения».

Погружение в бетховенскую музыку обогатило художественные воззрения Метнера. Считая себя кровным сыном русской культуры, он не мыслил ее без глубокого изучения творчества Бетховена.

Весьма показательно отношение Метнера и к некоторым другим композиторам прошлого, а также к современникам.

Метнер очень любил Доменико Скарлатти, считая его гениальным композитором, восторгался «божественной ясностью» и органичностью формы его сонат. Глубоко возмущался таузиговской обработкой их, так как находил эти обработки верхом безвкусицы и непонимания замысла автора.

В творчестве Шумана он ценил и чрезвычайно высоко ставил его песни, так же как и песни Шуберта. Брамса не любил. Восторгался творчеством Грига, равновесием между содержанием и формой у него. О музыке Чайковского говорил, что она «писана кровью, пережита умом и сердцем, чего, пожалуй, не скажешь о творчестве Римского-Корсакова». Очень любил «Франческу да Римини» Чайковского и музыку рассказа Франчески называл орфической; говорил, что секстаккорд VI ступени перед самым заключением «Франчески» неизменно потрясает его.

В высшей степени краток и точен был ответ Метнера на поставленный мною ему вопрос о творчестве Дебюсси: «Дебюсси, конечно, талантливый человек, но только заигрывает с хаосом». Быть может, Метнер, как никто из современных ему композиторов, чувствовал и осознавал хаотическое начало в бытии человеческой души и во всей своей художественной деятельности преодолевал это начало. Теме «хаоса» посвящено одно из его значительнейших творений — Соната

**<стр. 77>**

e-moll из op. 25. Эпиграфом, или motto, к этой Сонате является стихотворение Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной».

О Рахманинове Николай Карлович написал хотя и краткую, всего в четыре странички, но емкую статью [1]. Ее содержание равно целому большому тому исследования, настолько значительно и глубоко схвачены многие весьма существенные черты творческого облика Рахманинова. Николай Карлович также чрезвычайно высоко ставил Рахманинова-исполнителя, утверждая, что «все зарубежные исполнители пигмеи перед ним». Поражался всякий раз свежести рахманиновского вдохновения. Ценил целомудренное, артистическое отношение великого музыканта к исполнению: «Ни за что не станет играть, даже в интимном кругу друзей, если заранее не подготовился к этому». Метнер уверял, что Рахманинов мог продолжительное время не заниматься фортепианной игрой, а потом, присев к инструменту, через полчаса оказаться в полной пианистической форме. Он не верил в то, что игра Листа была более совершенной, нежели игра Рахманинова. Впрочем, допускал, что Лист обладал более красочной звуковой палитрой. Однажды, по словам Метнера, Рахманинов признался, что его Третий концерт стал удаваться ему лишь после одиннадцатого публичного исполнения. «Теперь, кажется, выходит», — сказал Сергей Васильевич.

Преклоняясь перед пианистическим дарованием Рахманинова, Николай Карлович в некоторых случаях критиковал его. Так, Николай Карлович остался неудовлетворенным его исполнением сочинений Скрябина. Это было примерно через полгода после смерти Скрябина, когда Рахманинов дал клавирабенд из сочинений покойного [2]. Метнер считал, что могучая



индивидуальность Рахманинова заслоняла собою характерные черты скрябинской музыки и он ее в этом концерте как бы рахманизовал.

К самому Скрябину у Николая Карловича было двойственное отношение. Высказываясь о творчестве Скрябина, он подчеркивал, что, начиная с Пятой сонаты, композитор изменил музыке, изменил закону тоники и доминанты, нарушив извечный строй музыкальной лиры. Четвертую его сонату он очень ценил и любил; отмечал главным образом эмоциональность скрябинской музыки, ее утонченную нервозность. Восторгался Скрябиным-пианистом, исполнявшим свою музыку, и особенно Метнера покоряла педализация Скрябина. Однажды Николай Карлович сказал: «Вот я умирать буду, а не забуду, как Скрябин педализировал».

Метнер-педагог также оставил неизгладимый след в тех, кому выпало на долю быть его учеником.

Придавая огромное значение музыке, Метнер говорил: «Почему-то считают, что изучение математики или физики исчерпывающе формирует человека. Это неверно. Музыка в гораздо большей степени его воспитывает, организует его дух и научает распоряжаться своим телом». На эти цели и был направлен весь педагогический талант Метнера.

Метнеровский консерваторский класс по фортепиано был небольшим. Число учеников не достигало и десятка. Объясняется это тем,

**<стр. 78>**

что он был поглощен главным образом своим творчеством и педагогическим занятиям не мог уделять много времени. Занимался он со студентами раз в неделю по часу с каждым.

На первом же уроке он предложил нам установить строгую очередь в наших занятиях. Если я, скажем, сегодня играл первым, то следующий раз — последним. «Имейте в виду, — объяснял он причину такого «скользящего» расписания занятий, — голова моя в конце третьего и четвертого часов беседы с вами не столь свежа, как в начале, поэтому эффективность занятий с последним из вас заметно понижается. Составьте расписание так, чтобы ученики были в равных условиях».

С первых же уроков Николай Карлович проявил большую чуткость к нам. Он стремился прежде всего разобраться не только в фортепианных способностях, но и в человеческих свойствах каждого студента. Все его высказывания и советы отличались меткостью, характеристики учеников били без промаха в цель. Иногда он даже твердо заявлял: «Учтите, что ему я говорю одно, а вам скажу совсем другое». Нервным ученикам он назидательно советовал упражняться в собирании своей воли каждодневным трудом, причем прибавлял: «Никогда не надо ставить себе жесткие сроки для овладения той или иной фортепианной трудностью». Во время одной из бесед он заметил: «Я говорю вам это потому, что знаю психологию не только пианиста, но и неврастеника».

Не могу не вспомнить его любовного, бережного отношения к ученикам. Все высказывания были искренни и правдивы. Но он никогда не угнетал психику учащегося, перед взором которого вырисовывалась перспектива дальнейшего самосовершенствования. Он не щадил и самого себя, сомневаясь иной раз в своих педагогических способностях. В те времена пользовался большой известностью Карл Августович Кипп, ученики которого отличались значительными успехами в пианизме. Метнер пылливо доискивался причин таких результатов преподавания Карла Августовича. В конце концов он пришел к выводу, что Кипп с большим умением и тактом, тонким наблюдением за особенностями своих учеников подбирал для них репертуар.

Все советы или высказывания Николая Карловича всегда были облечены в законченную форму и не носили характера замечания, пригодного лишь для данного, индивидуального случая. Часто его советы, относящиеся к фортепианной игре, касались и человеческой психики вообще. «Между навыком и привычкой огромная разница, — говорил он, — в какой мере важно приобретать целесообразные навыки, и такой же или даже в гораздо большей мере следует

освободиться от дурных привычек, например, раскачивания телом во время игры. Красота — всегда точность» (точности, скажу, — вдохновенной точности, он добивался и в изложении своих сочинений). Перед началом исполнения советовал собирать все свое внимание и внутренним усилием воли возможно скорее переселяться в мир звуков. Не допускать никакой суеты в движениях рук вообще, а при первом прикосновении . Учиться исполнять паузы, переживая их всем своим существом.

<стр. 79>

Паузы в его собственной игре были необычайно выразительны и динамичны. Наступившее внезапное «онемение» особенно подчеркивало дальнейшее звучание музыки. «Играть паузу надо так, — говорил Николай Карлович, — чтобы слушатель не только услышал молчание, но и увидел его».

В какой мере он считал важным или даже непреложным ежедневные занятия, показывает следующий случай. В Ленинграде в 1927 году, в период своих концертов, Николай Карлович решил один день посвятить отдыху. В первую половину дня ленинградские композиторы повезли его осмотреть Детское Село, потом угощали обедом. И все же вечером, перед визитом к Александру Константиновичу Глазунову, Николай Карлович некоторое время позанимался на фортепиано.

О фортепианной игре он говорил, что она одним концом упирается в цирк. Пианист должен владеть в совершенстве движениями своих пальцев и рук; они должны ему безотказно повиноваться, как повинуются цирковым артистам их тело. «Мало, — утверждал он, — одного умения играть, необходимо еще умение владеть этим умением играть».

На мой вопрос в какую-то трудную для меня пору, что нужно для того, чтобы научиться хорошо играть, Николай Карлович ответил мудро: «Чтобы хорошо играть, не надо никогда играть плохо». Это означало, что обучающийся искусству игры на любом инструменте должен с первых же шагов не давать себе никаких поблажек, не прощать себе ошибок, небрежностей, должен учиться слушать себя как бы со стороны, и не только слушать, но даже и смотреть на себя со стороны. Для этой цели он советовал играть временами перед зеркалом, ставя его то с правой, то с левой стороны от инструмента, чтобы наблюдать за движениями своих рук и пальцев и таким образом отвлекаться от клавиатуры, преодолевая боязнь перед ней.

Николай Карлович придавал большое значение собственно упражнениям (помимо упражнений в игре этюдов и пьес). Настаивал на упражнении в контрастах, то есть умении мгновенно сменять *ff* на *pp*; советовал учиться, в гаммах например, постепенному усилению и ослаблению звука; а также тренировать себя в быстроте темпа, причем не постепенно ускорять его, а подчинять движение математическому учету (скажем, начать играть гаммы в очень медленном движении, а потом переходить точнейшим образом на удвоенное, учетверенное и т. д.), играть все сперва *legatissimo*, задерживая на клавиатуре все пальцы, и сейчас же переходить на *staccatissimo*.

Метнер уделял огромное внимание пальцевому *staccato*, считая, что этот прием выковывает точность пальцевого движения, чеканит ритм, отражаясь благотворно на рельефе музыкального рисунка.

Иногда Николай Карлович говорил, что искусство игры на фортепиано в сущности сводится к искусству снимать руки с клавиатуры... С другой стороны, я помню, как он накануне выступления (это было в его приезд в Москву в 1927 году) медленно, ровным звуком в тр проигрывал программу, совершенно не отрывая рук от клавиатуры, и даже все широкие интервалы, октавные или аккордовые места испол-

<стр. 80>

нял так, как будто руки его были намазаны клеем и не могли оторваться от клавиш. Благодаря такому приему, руки «изучали», если можно так сказать, «географию» клавиатуры и приобретали уверенность в движениях. Помню также, что в этот вечер он проиграл этюд из ор.

25 Шопена. Пальцы, направляемые пластическими, волнообразными движениями локтей, совершенно не поднимаясь, погружались в клавиши. Николай Карлович советовал помнить о кончиках пальцев и сосредоточивать в них «электрический» заряд игры.

Николай Карлович весьма ценил этюды Крамера, отдавая им предпочтение перед этюдами Черни. Ценил их за большую музыкальность, за совершенство формы. Однажды он сказал мне: «Обратите внимание на Этюд A-dur № 7 из первой тетради. Какое оригинальное изложение мыслей, какая свобода в движении мелодической линии пассажей! Нет ни одного повторения фразы!»

Исполнение Моцарта считал чрезвычайно трудной задачей и уверял, что его нужно играть на «двадцатом» курсе консерватории! Зато очень любил давать ученикам играть Вариации a-moll Рамо, тему которых обожал, и считал, что сами вариации дают большой простор искусству пианиста.

Помню одно чрезвычайно важное указание, данное мне при исполнении Экспромта Fis-dur Шопена. Советовал играть два такта после эпизода D-dur перед наступлением квартсекстаккорда F-dur, выключив сразу свет и всю энергию этого D-dur. Он затушевывал несколько искусственный «шов», который находил в этом месте Экспромта, и тем психологически оправдывал этот F-dur.

Глубоко возмущало Николая Карловича поспешное вынесение выученного на эстраду, даже в консерваторских стенах на ученических вечерах, и однажды он возмущенно воскликнул: «Это разврат — играть на эстраде пьесе через два месяца после начала работы над ней». Он считал, что выучить пьесу — это означает «сплавить все движения», то есть распоряжаться ими с полной свободой, не думая о них, а отдаваясь лишь «художественным волнам» данного сочинения. По поводу самого себя он сказал как-то: «Теперь бы я не стал играть на эстраде вещей, над которыми не потрудился по крайней мере в течение десяти лет». При этом он имел в виду не собственные сочинения, а пьесы других авторов. По поводу Токкаты Шумана он говорил, что лет семь потребны для того, чтобы ее выучить. Эту вещь он вдохновенно исполнял с закрытыми глазами. Касаясь 32-х вариаций Бетховена, он заметил: «Я их учу вот уже шестнадцать лет, а все еще не выучил».

Небезынтересно его высказывание также относительно публичного выступления: «На эстраде надо играть так, как будто играешь в последний раз в своей жизни». И он, появляясь на эстраде, отдавал исполнению все свои духовные и физические силы. Всем своим существом он служил искусству. К своим концертам Николай Карлович готовился тщательно. Месяца за два до выступления вся жизнь его обретала как бы иной строй, что позволяло ему властно, без осечки управлять своим вдохновением. Он жил музыкой, которую ему предстояло исполнять, и все житейское было подчинено предстоявшему выступлению.

**<стр. 81>**

Вспоминается рассказ слушателя об одном выступлении Николая Карловича начальной поры его концертной деятельности. Играл он в тот раз с большим успехом. В сущности, каждое его появление на эстраде всегда сопровождалось неизменным успехом. После концерта близкие собирались в квартире Метнеров, делились впечатлениями и бурно выражали свое одобрение. Виновник торжества сосредоточенно молчал, а потом сказал: «Я не доволен своей сегодняшней игрой, ибо она прозвучала под знаком Диониса». Иными словами, натиск вдохновения в этом концерте слишком поглощал его дух, и ему не все удавалось воплотить в законченные фортепианные формы. Дионисийское, темное, стихийное начало подчиняло себе аполлоническое, начало света и разума...

В зрелые годы в игре Николая Карловича царило мудрое спокойствие, которое укрощало его бурный темперамент, приводило в равновесие душевные и физические силы. Все было подчинено замыслу интерпретации. Он, как истый кудесник, управлял вызываемыми им силами, одухотворяя самое фортепиано, и слушатели забывали про инструмент, про совершенство

«техники» исполнителя, про то, что все это — в концерте. Налицо оставалось музыкальное действие, и они приобщались к нему. Даже личность исполнителя растворялась в создаваемых им музыкальных образах. В приезд на родину в 1927 году Николай Карлович все играл с закрытыми глазами, сказав как-то, что так ему легче погрузиться в «исполнительский сон». Настолько он был уверен в точности и безупречности своих движений, настолько сроднился с фортепианной клавиатурой.

Известно, что Лист следовал за Паганини из города в город, чтобы слушать его и учиться искусству игры. Вот и мы, ученики Метнера, многому учились на его концертах... Учились не только игре на рояле, но и искусству постигать и воплощать через звуки красоту музыки, ибо каждый раз мы присутствовали при священнодействии.

## **Н. В. Штембер**

### **Из воспоминаний о Н. К. Метнере**

Н. К. Метнер — Коля Метнер, как называли его в нашей семье, был двоюродным братом моего отца, художника В. К. Штембера. Близкие не только по крови, но и по духу, живя в одном городе (Москве), эти две семьи, Штембер и Метнер, были в постоянном общении друг с другом.

Воспоминания мои о дяде Коле начинаются, пожалуй, с пятилетнего возраста. Меня обучал музыке рекомендованный Колей Метнером Боркус — студент консерватории, в которой тогда сам Метнер, вероятно, еще учился. Помню, как пройденные под руководством Боркуса произведения нас заставляли играть дяде Коле; это всегда было и страшновато и почетно, так как «Коля Метнер» был в наших глазах существом «высшего порядка». Так смотрели на него и в его собственной семье (он был младшим и самым талантливым из пяти детей, а их было четыре брата и сестра). В кабинет дяди Коли мы входили, как в храм, и с трепетом касались клавишей его инструмента... Он всегда покорно слушал наш детский лепет, его забавляло наблюдать за детьми. Для этого он с интригующим видом вдруг приседал перед нами на корточки и снова вскакивал, сопровождая эти странные движения совершенно невообразимыми то смешными, то страшными гримасами и издавая при этом необычные, таинственные звуки... Ребята сперва недоумевали, немного пугались, а кто посмелее, тихонько смеялись. Любая реакция детворы доставляла ему большое удовольствие. Наивная непосредственность, глубина и мудрость детей вообще были сродни душе Николая Карловича, так же как и бездна смысла и красоты в творениях гениального сказочника Андерсена.

Были забавы и музыкального порядка, исходившие от дяди Коли: «канон» со смешными словами «Я, бедный малый чертик, устал от маршировки...» и т. д., который мы распевали на три голоса.

В семье своей Коля Метнер был избалован и несколько раздражителен: если случалось во двор зайти шарманщику с попугаем и в открытые окна дома вторгались фальшивые звуки какого-нибудь избитого

старинного вальса, все наперерыв бросались закрывать окна, зная, как ужасно реагировал Коля на подобные явления, равно как и прочие антимзыкальные звуки, издаваемые петухами, коровами и т. п. Творческая жизнь в музыке уводила его от обыденной повседневности, и без опеки близких он бывал часто беспомощен. Все для него сосредоточивалось в его рабочей комнате с роялем и кипами исписанной нотной бумаги, где он был властелином создаваемого им своего особого мира, не зависимым ни от чего, что носило печать временно-суетного и могло служить помехой созреванию в нем творческих сил.

\*

Как-то раз дядя Коля приехал к нам в деревню Дубрачок (в Тульской губернии). Когда он въезжал в ворота усадьбы, мы встретили звуками старательно и специально для этого разученного менуэта из симфонии g-moll Моцарта. Исполняли эту «встречную» музыку я с моей старшей сестрой Наташей в четырехручном переложении для рояля. Помню, дядя Коля был этим немало тронут. В течение тех нескольких дней, что он тогда пробыл у нас, самым ярким воспоминанием было, конечно, его исполнение своих сочинений в интимной обстановке на плохоньком пианино. Что именно он играл, я не помню (мне тогда было лет десять), но помню, как благоговейно и старательно слушали мы эту нелегко доступную вообще, а для нас, детей, тем более, музыку.

К сожалению, из-за относительной близости к нашему дому конюшни и стойла для коров,

у нас было много мух; но было много и пчел, хотя пчельника у нас не было. Первых насекомых он не выносил, а вторых — боялся. Чаепитие, устроенное в честь гостя в саду под старыми высокими березами, превратилось для него в муку: пчелы, на которых мы привыкли не обращать никакого внимания, его повергая и почти в панику, когда они жужжали вокруг его головы, прежде чем усесться на сладости, поданные к столу. Менуэт Моцарта не помог, и любимый всей нашей семьей дядя Коля вскоре же вынужден был покинуть «злополучное» место.

\*

Дядя Коля любил всякие растения, но в особенности садовые и комнатные цветы, которые он мог собственноручно рассаживать и сам за ними ухаживать. Он был знаком с их мудреными латинскими па званиями и вполне авторитетно рассуждал об особенностях и преимуществах одних перед другими.

\*

Вот еще одно из моих детских воспоминаний: дядя Коля любил освященные жизнью традиции. Помню рождественскую елку у Метнеров в их большой квартире в Гнездиновском переулке. Мерцающт восковые свечи уже догорали, когда из передней раздался звонок. Горничная открыла дверь, и на пороге комнаты, где собрались празднично настроенные родственники и друзья, остановился в неподвижной позе высокий молодой господин. Восторженно глядя на елку, он

<стр. 84>

тихо и как-то нараспев продекламировал: «До-го-ра-ет...» Это был Андрей Белый, которого в семье Метнеров я увидел тогда первый раз. Его появление в их доме не было неожиданным, так как Белого связывала с семьей Метнеров большая дружба. Не любя вообще символистской поэзии, Метнер все же дважды воспользовался стихами символистов, для создания песен «Эпитафия» (на слова Андрея Белого) и «Тяжела, бесцветна и пуста надмогильная плита» (на слова В. Я. Брюсова).

Впоследствии эта «Эпитафия» да и многие другие чудесные песни Метнера были включены в наши постоянные семейные музицирования. Эти вечера начинались с исполнения кантат Баха, затем звучали романсы Шумана и под конец любимые песни Метнера. Все вокальные произведения пела под мой аккомпанемент моя младшая сестра Соня. Правда, она еще не училась пению, хотя обладала чистым голосом и большой музыкальностью.

Так с юных лет впитывал я в себя своеобразие метнеровских песен и вообще всей его музыки, которая стала мне близкой и родной на всю жизнь.

\*

Хочу рассказать, какую огромную роль играл дядя Коля на всем моем пути в овладении пианизмом. Когда мне минуло 12 лет, я поступил в Московское филармоническое училище по классу фортепиано. Учился я успешно и с охотой. Бывая у дяди Коли, я по-прежнему играл ему изучаемые в классе вещи. Удивительно, что указания дяди Коли были совершенно иного порядка, чем все те, что я слышал от учителей в филармонии. У него была способность музыку среднего художественного значения представить своим ученикам в таком ярком, прекрасном исполнении, что я просто недоумевал, откуда же все это берется и как достигается?!.. Бывало, горишь одним только чувством, как бы покрепче зафиксировать, сохранить «открываемое», «претворяемое» им в музыке. Но не понимал я тогда, что это — свойство неповторимой индивидуальности, которое развивается и раскрывается не только благодаря большой, упорной работе, но и одухотворенной, глубокой любви к своему искусству. Так исподволь давал он мне понять и почувствовать подлинный характер необходимой музыкально-созерцательной работы,



так трудился он над «почвой», в которую потом бросал благодатные семена «чистой музыки». Примером сказанного могут служить «Песни без слов» Мендельсона — простые в прекрасном смысле слова, наивные и не претендующие на гениальность, на которых он с предельной яркостью показывал мне, двенадцатилетнему мальчику, выпуклость и убедительность фразировки, простоту и ясность всего замысла произведения. То, что слышал я тогда от своего дяди, занимаясь с ним музыкой, я слышал только от него. Например, он старался внушить мне мысль, что паузы в произведении — «это не механическая пустота, или, как говорит любой учебник элементарной теории музыки, «знак относительного молчания». В них, в паузах, — дыхание самой музыки!»

**<стр. 85>**

Когда мне было 16 лет, вся наша семья переехала в Петербург. И я перешел в Петербургскую консерваторию, в класс профессора М. Н. Бариновой; но опять-таки ни у нее, ни у следующей за ней моей учительницы — А. Н. Есиповой — я не получил столько ценного и незабываемого, сколько дал мне в тот же период мой настоящий и любимый учитель — дядя Коля. Консультироваться у него стало такой необходимой потребностью, что, живя в Петербурге и учась у лучшего профессора консерватории Есиповой, я все же раза три в году приезжал к Метнерам в деревню (близ станции Хлебниково) на уроки к дяде Коле.

Надо сказать, что свой родной город Москву дядя Коля любил как культурный центр, но жить и работать его всегда тянуло на окраины города, где больше простора, тишины, воздуха и природы. Так, с 1913 по 1919 год он прожил в районе Девичьего поля, в Саввинском переулке, недалеко от Новодевичьего монастыря, в соседстве с местом, где покоятся Чехов, Скрябин и многие другие славные сыны России. До переезда в Саввинский переулок, то есть до 1913 года, дядя Коля вместе со своей женой Анной Михайловной и братом Эмилием Карловичем некоторое время жил в деревне Траханеево, верстах в пяти от станции Хлебниково. Там у опушки леса с видом на широкое, открытое поле снимали они большой помещичий дом, вполне приспособленный для русской суровой зимы. Летом у них иногда гостил Андрей Белый, с которым дядя Миля вел оживленные разговоры. Случалось, что они, жестикулируя, уходили в лес, если дома что-нибудь мешало их углубленному спору-беседе...

Зимой в Хлебникове было особенно восхитительно, и можно было спокойно и сосредоточенно отдаваться творчеству. Вспоминается картина: терраса в снежном сугробе почти в пол-аршина глубиной. Ясная, морозная звездная ночь. На террасе стоит на треножнике маленький телескопическая труба. Снег около нее расчищен. Дядя Коля, закутанный в шубу, сидит в деревенской тишине у своего астрономического прибора и шарит им по черному, таинственному пространству неба...

А внутри дома на стенках, как на небе, красуются созвездия из портретов Гете, Пушкина, Бетховена, Канта, литографии храмов, Акрополя и, как сейчас помню, одной из известных картин Боттичелли.

Вот в эту «тихую обитель» я приезжал из Петербурга к своему учителю. Уроки мне там давались в течение двух дней, то есть в два приема.

Для меня в ту пору это был целый поток откровений. Здесь необходимые для пианиста-школьника сложные технические проблем и сильно облегчались в свете внутренних смыслов данного произведения разрешались в безусловном подчинении им. Темп и ритмичность исполнения дядя Коля образно сравнивал с «пульсированием крови» и организме, а двигательные процессы пальцев, кисти и локтя —

**<стр. 86>**

с танцем», где все частные движения координируются для общей двигательной цели, вытекающей из внутреннего смысла музыки. Все это иллюстрировалось его личным исполнением на рояле. Особенно памятна таким образом пройденная с Метнером Соната F-dur, op. 10 № 2 Бетховена. Я был потрясен впечатлением от того, что мне открыл дядя Коля. Я

покидал его и дома, окунувшись в будни консерваторских занятий, старался как можно дольше удержать свое рабочее настроение. Но время шло, и наставал момент, когда меня снова неудержимо влекло к моему учителю.

\*

Помню, как привозил я дяде Коле на урок этюд «Блуждающие огни» Листа и парафразы того же композитора на вальс из оперы «Фауст» Гуно и на «Пляску смерти» Сен-Санса. Все эти вещи я изучал в классе Есиповой... но надо было слышать, какие одухотворяющие, буквально завораживающие указания делал мне дядя Коля в этих виртуозных и, казалось бы, внешних пьесах. Технические ухищрения этих произведений в трактовке Метнера воспринимались как живая ажурная ткань самой музыки. Внешняя эффектность таких сочинений, обычно при исполнении другими пианистами легко переходившая в механичность и автоматичность, претворялась Метнером как внутренне оправданная и поэтому необходимая особенность этой музыки.

В таком претворении играл немалую роль строго обдуманый и прочувствованный темп, динамика звука, педализация и акцентировка, придававшие скульптурную форму отдельным эпизодам и всему целому.

Так, эпизодически питаюсь живым источником метнеровского мастерства педагога-художника, я в конце концов не выдержал, бросил отчий дом и, перебравшись в Москву, стал учеником Метнера, как раз к тому времени взявшего в консерватории класс фортепиано с ограниченным числом учеников. Тут, естественно, я еще больше сблизился с дядей Колей. Я поселился в том же районе Девичьего поля, где он жил, и помню, как дорожил я каждым часом, проведенным с ним, и как много давали мне не только занятия музыкой, но и те разговоры, которые мы с ним вели большей частью во время прогулок. Обычно по окончании ежедневной порции работы мы втроем: дядя Коля, я и собака (фокстерьер Фликс) —отправлялись около 5 часов вечера гулять.

Дядю Колю нередко забавляла частенько повторяемая им шутка: когда я подавал ему шубу, то, всунув руки в рукава, он неожиданно крепко обхватывал сзади мою спину, быстро нагибался вниз, и я оказывался лежащим на его спине грузом с оторвавшимися от пола и беспомощно болтавшимися в воздухе ногами!... Повеселившись таким образом, мы спокойно отправлялись гулять по тихим, малолюдным печкам, в пролетах которых вдруг открывались нашему взору древние, исторические, с бойницами стены Новодевичьего монастыря. Обычно мы шагали почти молча, лишь изредка дядя Коля нарушал

<стр. 87>

это молчание приходившими ему мыслями. Вот некоторые из них, что мне припоминаются\*.

— Не знаю, как для других, — говорит дядя Коля, — но для меня все достигнутое и пережитое в работе как бы автоматически само распределяется, укладывается, находит свое равновесие во время прогулки, а сам человек только присутствует при этом.

А вот еще, вздыхая глубоко, он замечает:

— Какой вкусный воздух! Снежок-то как звучит! Что может быть краше нашей зимы? За весь мир, кажется, не отдал бы ее!..

Потом вдруг задает вопрос:

— С Памфалоном Лескова знаком?

— Нет, — отвечаю, — а кто это такой?

— Герой замечательной повести — познакомься, есть чему поучиться...

Он утверждал, что награда в отдыхе прямо пропорциональна качеству работы, и как отдых есть составная часть работы, так и рабом бывает отдыхом, родным, теплым приютом, но... не всегда.

Однажды, собираясь на обычную прогулку со мной, он как-то задумчиво, словно

обращаясь больше к самому себе, сказал:

— Начиная со второй части Сонаты-баллады ор. 27 я стал писать значительно легче, чем все раньше до того сочиненное...

Ни его комментариев, ни моих по этому поводу вопросов не последовало во время нашего гуляния. Так для меня и осталось неясным: означало ли это, что вторая часть Сонаты-баллады ввела его в новый этап на пути к совершенствованию мастерства? Во всяком случае, композиторская «техника» у Метнера всегда являлась чем-то значительно большим, чем простой механический навык. Все далее следовавшее в его творчестве вновь и вновь подтверждает это.

\*

В часы отдыха от работы дядя Коля любил иногда играть в карты, — разные игры, и посложнее и попроще. Помню одну излюбленную им игру под названием «Бубновый король».

— Хочешь сразиться в «короля»? — иногда приглашал он меня в компаньоны. Во время игры он всерьез волновался, злорадствовал, когда ему везло и когда играющих с ним ему удавалось ехидно «подсигивать», и, наоборот, очень обижался, когда «подсигивали» его...

Он искренне переживал все свои удачи и неудачи и, таким образом, отвлекался от трудной ежедневной работы.

Вот еще вспоминается, как однажды во время одной из таких карточных игр он, хитро поглядывая на меня, многозначительно отчеканил:

— Если ты мне не подложишь сегодня свинью, то я покажу тебе мой ассортимент редких южных ароматных папирос и... угощу тебя.

---

\* Не ручаюсь за точность слов и за форму выражения мысли, но смысл запечатлелся точно.

---

**<стр. 88>**

Так как я был курильщиком не менее страстным и изысканным, чем дядя Коля, то естественно, что я сделал все, чтобы он выиграл партию. Он знал, на какой моей слабой струне можно было играть... А я знал, что необходимо для того, чтобы его отдых ничем и ни в какой мере не был омрачен.

\*

Дядя Коля имел прекрасную привычку: неукоснительно каждый день определенное время посвящать чтению книг. Он любил и досконально знал русских и немецких (в особенности Гете) классиков. Наиболее любимые произведения он перечитывал неоднократно, все более постигая их, проникая в них и ими питаясь. Из русских поэтов он больше всего любил Пушкина, но, конечно, и Лермонтова, и Тютчева, и Фета. Поэзия двух последних и в особенности Пушкина, была для него источником вдохновения. Из прозаиков, насколько мне известно, ему были более близки Л. Толстой, Тургенев, Чехов и Лесков. За современной литературой он следил, был в курсе ее, но не все в ней любил.

Интересовался он также и современной живописью. В Москве проживал известный в этой области коллекционер С. И. Щукин. Недалеко от Арбатской площади, в одном из переулков на улице Знаменке, находился большой его особняк, превращенный в ценнейшую картинную галерею, где были в большом количестве собраны полотна французских художников-импрессионистов. Там бывал Н. К. Метнер, и там же он иногда выступал, впервые исполняя свои новые произведения. Но надо все же сказать, что интерес его к этим художникам не родил в нем любви к ним. Во многих из них он видел талант, но не «гениальность», которая, как он думал, «не занимается экспериментами, а всегда проявляется, как природа»... Как-то не вмещалось это искусство в него. И, пожалуй, тут уместна некоторая аналогия с его отношением к крайним модернистическим течениям в современной, музыке.

\*

Иногда рассказывал дядя Коля о своем учителе, знаменитом В. И. Сафонове, и неизменно говорил о нем с величайшим благоговением и чувством благодарности за все «муки», которые приходилось претерпевать, уча такие вещи, как Концерт Es-dur Рубинштейна, пальцеломный «Исламей» Балакирева и другие пьесы в таком же, преимущественно виртуозном стиле. Конечно, его «муки» в классе Сафонова происходили не из нудного процесса преодоления виртуозно-технических трудностей, а из убеждения, что трудности эти в данных вещах являлись скорее целью, чем средством выражения внутренней сущности музыки, ее «неизреченных смыслов». Но мудрость Сафонова как раз и заключалась в создании технического «багажа», с помощью которого оказалась бы осуществимой законченная интерпретация даже таких виртуозных вещей, как упомянутые выше. Сафонов учитывал музыкально-природные склонности Метнера, понимал, над чем следовало, хотя бы и ценой «мук», работать. И когда он

**<стр. 89>**

вырастил своего ученика, то последний стал музыкантом, легко и творчески властвующим над «виртуозностью» и над всеми ее соблазнами, столь часто механизующими музыку.

Высказывания Метнера о Сафонове ложились в основу оным учеников Метнера, как передаваемая и бережно хранимая традиция которая показывает, что индивидуальность каждого ученика, его природные способности и недостатки требуют от педагога соответственного и весьма обдуманного выбора материала для руководства занятиями. Проще и мудрее, кажется, и выдумать нельзя... И очень полезно об этом знать в наше время, когда мы уже, как говорил дядя Коля, «принципиально никаких мук больше не хотим» и когда мы или увлекаемся «сверхтехникой» (почти всегда в ущерб музыке), или специализируемся в исполнении произведений какого-нибудь одного, двух или максимум трех композиторов.

— Нельзя музыкантам превращаться, — как дядя Коля говорил, в подслеповатых специалистов по специализированию, а из художественной техники делать пиротехнику или штучки циркового жонглерства, ничего общего с музыкой не имеющие и уводящие нас в противоположную от нее сторону.

\*

Однажды в условленное время я пришел к дяде Коле со своим консерваторским товарищем, учеником Танеева. Втроем с дядей Колей мы отправились гулять. (Дядя Коля иногда любил гулять не один.) Во время прогулки зашел разговор о современной русской музыке. Я с моим приятелем неосторожно и по молодости лет не слишком лестно отозвались о музыке Рахманинова, что в те годы считалось в какой-то мере модным среди «авангардных» музыкантов. Нам почему-то казалось, что Метнер проявит более или менее безразличное отношение к нашим высказываниям, или, во всяком случае, не будет существенно против них возражать. Но мы ошиблись... Надо было слышать, как реагировал на наши слова он, не терпевший самоуверенности и нескромности со стороны еще «зеленой» музыкальной молодежи. Он дал нам такую неожиданную уничтожающую отповедь, что мы уж не рады были «смелости» своих суждений и, сгорая от стыда, сконфуженно умолкли. Но это был не только формальным педагогический прием для данного частного случая, тут было и нечто несравненно большее. Он кратко и сильно преподал нам на всю жизнь урок о том, что такое музыка вообще и каковым должно быть отношение к ней музыкантов. По смыслу сказанного им, музыка — это особый автономный мир, в котором по законам музыкального языка (то есть максимально ясным и понятным для всех образом) художник раскрывает в звуках содержание своей внутренней жизни. Художественное речение иному, субъективно, может быть более или нее созвучным или, наоборот, совершенно чуждым, но объективная его ценность этим не только не утрачивается, но даже не колеблется. Соответственно и отношение музыкантов к музыкальному искусству

должно быть сугубо осторожным, бережным, как бы охраняющим его

<стр. 90>

автономность и беспримесную чистоту. Тут мысль его заключалась в том, что подчинение закону не противоречит свободе, не исключает ее, а наоборот, гарантирует ее, обуславливает ее. В силу подверженности человека падениям и всякого рода несовершенствам свобода в законе — лучше для него, чем свобода в беззаконии, а поэтому подчинение закону и есть подлинная свобода, тогда как подчинение беззаконию — безусловное рабство... «Вот где критерий прекрасного и вечного в музыке», — закончил он.

Рахманинов постоянно прислушивался к голосу метнеровской музыки, приходил на его концерты. Вспоминается мне один из концертов Метнера в Москве. Дядя Коля впервые публично исполнил Импровизацию ор. 31 [1]. После концерта в артистической комнате в толпе публики и рядом со мной протискивался высоченный С. В. Рахманинов и спрашивал Метнера:

— Что это за удивительный пассаж в вашей Импровизации?.. — И при этом обеими руками изобразил по воздуху быстрые движения направо. Потом последовали общие поздравления и рукопожатия.

\*

Я без особой охоты брался за изучение Шопена. Не тянуло меня к нему. И когда Метнер в порядке очередных, проходимых в его классе вещей задал мне Первый концерт Шопена, то я невольно сgrimасничал и робко спросил: «Нельзя ли что-нибудь другое?» — на что последовало сухое, беспрекословное: «Нет». Изучение Концерта дало мне неизмеримо много и выправило в моей игре многие серьезные недостатки. Впоследствии это произведение я очень любил.

\*

К моему выпускному экзамену (апрель 1917 года) дядя Коля назначил мне программу исключительной трудности. Я не верил, что одолею ее за зимний сезон, а он действовал наверняка и оказался нрав. В программе полагалось иметь произведение и современного композитора. Естественно, что я жаждал играть на экзамене что-нибудь из произведений Метнера, о чем я и сказал ему. И вот что я услышал в ответ:

— Я вообще ученикам своих вещей не даю...

Но тут я решил не уступать, не сдаваться, я просто взмолился и... победил:

— Ну так уж и быть, в виде исключения... возьми Импровизацию.

Вещь эта, написанная в вариационной форме на замечательную лирическую тему, — одно из наиболее ярких современных и типичных для стиля Метнера произведений. Ее отличает богатая и одухотворенная виртуозность.

\*

Помнится, как однажды, будучи еще учеником Есиповой, я сыграл дяде Коле Вариации Листа на тему Баха из Двенадцатой кантаты — вещь малоизвестную и непопулярную в обычном репертуаре

<стр. 91>

пианистов. Прослушав совершенно новое для себя произведение, он воскликнул:

— Боже, как это гениально!.. Да если бы я был пианистом\*, я бы завтра же принялся за изучение этой вещи!

Его изумило, как тема Баха, содержащая девять звуков, нисходящих в хроматическом порядке поочередно — половинными и четвертями, была замечательно претворена гениальной индивидуальностью Листа!..

Можно только пожалеть, что творческая и в обычном смысле концертно-эстрадная деятельность для Метнера были несовместимы. Лишь в одном он не мог себе отказать: в



исполнении в концертах произведений Бетховена — композитора, наиболее им любимого. Он сравнительно часто исполнял его сонаты — Вальдштейновскую и «Аппассионату», а из концертов Бетховена — Четвертый, к которому он написал свои собственные каденции.

Интересен следующий случай из его концертной деятельности как пианиста-солиста. В 1910 году Кусевицкий пригласил в качестве гастролера для симфонического концерта дирижера, уже достаточно известного за границей, — голландского немца Вильгельма Менгельберга. В программе концерта, посвященного Бетховену, значились Девятая симфония и Четвертый концерт, исполнителем которого был приглашен Метнер. Концерт должен был состояться в Петербурге [2]. Метнер за день до концерта приехал из Москвы и остановился у нас. В день концерта утром была назначена генеральная репетиция, во время которой Менгельберг позволил себе не следовать темпам солиста (как музыкально и тактически требовалось бы) и начал вовсе гнать первую часть концерта, думая, что «молодой человек» (как он Метнера потом назвал) уж отыграет как-нибудь, а все дело в Девятой симфонии. Но Метнер выдерживал взятый темп, а когда стало невозможно бороться, остановился, сказал Менгельбергу, что у них в темпах расхождения. Менгельберг ответил: «*Spielen Sie nur, junger Mann, es wird schon gehen!*» \*\*

Метнер возразил, что будет играть только в подобающем темпе. Кое-как первую часть дотянули. Вторая часть прошла благополучно. Но ужас произошел с третьей, когда Менгельберг явно нагло взял медленный темп, как бы говоря: «Хочешь медленный темп, так вот же тебе!» (Эту часть дядя Коля обычно исполнял бурно и весело.) Дяде Коле пришлось остановить оркестр и показать свой темп... Дирижер улыбнулся и опять продолжал по-своему. Тут Метнер вскочил, за хлопнул крышку рояля, до глубины души возмущенный, прыгнул с эстрады и уехал с репетиции. По приезде к нам домой начались рассказы о происшедшем на репетиции, и мы уж не знали, как успокоим дядю Колю, находившегося в очень нервном состоянии... Но инцидент не был еще исчерпан: часа за 3 или 4 до начала концерта к нам приехал взволнованный Кусевицкий с певицей Е. И. Збруевой (моей

---

\* То есть, надо понимать, пианистом по преимуществу, в первую очередь.

\*\* «Вы только играйте, молодой человек, все образуется!» (нем.).

---

<стр. 92>

теткой, по мужу Штембер) и Дидерихсом, надеясь втроем уговорить моего учителя не отказываться в последнюю минуту от выступления. Но Метнер был тверд, к приехавшим не вышел и вместе со мной отправился на улицу, оставив «угovorщиков» с тетей Анютой и моими, родителями. Уговоры, укоры и увещевания ни к чему не привели... Метнер в своем отношении к Бетховену не мог допустить темповой «игры в поддавки». Приехавшие, видимо, этого не понимали. Вечером вместо Четвертого концерта Бетховена Менгельберг без репетиции исполнил Первую симфонию. В симфоническом концерте оркестра Кусевицкого в Москве, где исполнялась программа из произведений Бетховена с участием Метнера, дирижировал уж не Менгельберг, а выписанный Кусевицким Вендель. Метнеру тогда была устроена шумная овация и поднесен адрес от музыкантов с благодарностью за защиту чести русского артиста [3].

\*

Живя и работая в Атлантик-Сити в штате Нью-Джерси с 1925-по 1929 год, я через своего приятеля-скрипача познакомился с пианистом Леопольдом Годовским. Это произошло на прогулке по берегу океана. Зная о том, что я родственник и ученик Метнера, Годовский стал говорить со мной о Метнере: он совершенно восторженно отзывался о второй Импровизации ор. 47, которую Метнер играл недавно в Европе ему и Рахманинову во время летних каникул.

\*

Когда дядя Коля приезжал в Америку [4] и на некоторое время оставался в Нью-Йорке, я,



по старой привычке, иногда ходил с ним гулять. Как-то идя вместе с дядей Колей по Пятой авеню близ Центрального парка, я осмелился спросить его: «Какую из всех своих сонат для фортепиано ты сам больше всего любишь?» Немного подумав, он ответил:

— Да, пожалуй, *Reminiscenz*’у...

И действительно, слушая эту музыку, поражаешься абсолютному отсутствию в ней хотя бы малейшего намека на виртуозно-пианистическую или красочно-звуковую «внешность». Эта созерцательная, углубленная музыка напоминает некоторыми своими стилевыми особенностями звучание последних струнных квартетов уже глухого, ушедшего в себя Бетховена.

В тот же раз я спросил у него:

— Почему ты совершенно не играешь некоторых своих вещей, вот, например, третью Новеллу E-dur из ор. 17 или другие произведения, которые были исполнены тобою раз или два непосредственно по окончании их сочинения?

И вот ответ:

— Да, да, Коленька, ты прав, надо за них взяться.

Слабых сочинений, которые совсем не стоило бы исполнять, у Метнера нет; есть забытые вещи или не обеспечивающие легкого и быстрого восприятия слушателями. В его музыке нет пышных нарядов. Нет в ней и легко волнующих душу «подъемов», эффектов, красот. Но

**<стр. 94>**

зато всегда есть содержание и внутренняя своеобразная красота, а эти свойства, как все глубокое, в сравнении с внешним труднее для непосредственного восприятия. Музыку Метнера недостаточно услышать один раз: в нее надо вслушаться, изучить, сжиться с ней, и если она дойдет до глубины души и сердца, то полюбится накрепко и радость будет давать все более сильную и чистую.

\*

При двукратных визитах дяди Коли за океан — в США и в Канаду — Америка, по своему обыкновению, пыталась «коммерчески скушать» и его... Ему делались заманчивые предложения занять профессорскую кафедру в лучших американских школах (колледжах) в консерваториях с гарантированным окладом жалованья, исходя из максимально высокой расценки за часовой урок. Ему сулили здесь значительно больше, чем просто обеспеченную жизнь... Как и следовало ожидать, на все это он не променял своей свободы, которая была ему совершенно необходима, как воздух, для выполнения своего творческого долга. Он любил бывать в Америке гостем, а для постоянной жизни и работы он никогда бы не мог предпочесть Америку Европе.

К нью-йоркской скученности и сутолоке он относился с присущим ему нетерпимостью, окрашенной типично метнеровским, несколько преувеличенным, даже утрированным юмором. Собираясь перейти запруженные всевозможными машинами и оглушенные всякого рода шумами нью-йоркские авеню, он деловито и решительно обращался к сопровождавшим его:

— Ну, теперь, господа, — спасайся кто может! — Затем, широкими прыжками и размахивая в воздухе над головой палкой, он, как истый герой, совершал этот воистину опасный переход.

Это было при последней моей встрече с дядей Колей... и больше я уже его не видел.

## **А. Н. Александров**

### **Незабываемые встречи**

В 1906 году в Томске я пользовался библиотекой музыкального училища Камиллы Ивановны Томашевской, где оказалась Первая фортепианная соната f-moll, op. 5 дотоле совершенно неизвестного мне композитора Н. К. Метнера. Это сочинение очень заинтересовало меня, хотя и показалось местами несколько запутанным гармонически (например, третья часть). Потом, уже в Москве, я узнал и некоторые Сказки Метнера, между прочим, две Сказки c-moll, op. 8, которые сразу же очень полюбил.

В 1907 году в Москве в один из вторников я, как обычно, посетил Сергея Ивановича Танеева в его квартире, в домике на углу Малого Власьевского и Гагаринского переулков. Туда же на этот раз зашел и Николай Карлович, и я был рад лично узнать композитора, с сочинениями которого уже был немного знаком. В его облике было что-то сходное с обликом гнома. Это был человек небольшого роста, около тридцати лет, с вьющимися темно-каштановыми волосами, с густой бородой и усами. Таким его мало кто помнит. Некоторое время спустя он обрился, к моему большому огорчению, так как мне казалось, что ему, как автору сказок, больше шло быть похожим на гнома.

Запомнился мне один эпизод в эту первую встречу с Метнером у Танеева. Николаю Карловичу захотелось покурить, и он отправился на кухню (это было обязательно для всех курящих гостей Сергея Ивановича). Так как мы с ним вели в этот момент какой-то разговор, я пошел на кухню с ним вместе, и мы очутились перед знаменитым агитплакатом с выдержкой из сочинения Л. Н. Толстого против курения, висевшим в кухне как раз рядом с дымовой трубой, в которую надо было курить. Узнав, что я некурящий, Николай Карлович воскликнул: «Боже мой! Сколько народу соблазнил Лев Николаевич».

Значительно позднее, незадолго до отъезда Николая Карловича за границу, ему после болезни запрещено было курить. Зайдя как-то к нему (он жил тогда, помнится, в квартире Трояновских в Скатертном переулке), я застал его прилежшим на диван, а на столе перед диваном

стояла пепельница, на желобок которой была положена зажжет; дымящаяся папироса.

— Я ведь немножко огнепоклонник, — сказал мне Николаи Карлович, — и, так как мне запрещено курить, я кладу зажженную папиросу перед собой, чтобы видеть огонь.

Вскоре после первой моей встречи с Метнером Сергей Иванович взял меня с собой на первый в квартире Маргариты Кирилловны Морозовой авторский концерт Николая Карловича. Помнится, это был Klavierabend. Во всяком случае, у меня сохранилось яркое воспоминание лишь об исполнении Николаем Карловичем своих фортепианных произведений, среди которых были: Сонаты As-dur и d-moll из op. 11, две Сказки op. 8, Дифирамб Es-dur из op. 10.

Все это произвело на меня сильнейшее впечатление. Необыкновенное своеобразие ритма, гармонии и мелодии, значительность, яркость и разнообразие музыкальных образов и какая-то все пронизывающая праздничность, «ритуальная» торжественность всех произведений этого «гнома-огнепоклонника» захватила меня. Играл он неподражаемо, с изумительным, ему одному присущим ритмом, одинаково безупречным как в моментах, требующих исполнения all'rigore del metro\*, так и в гибких отклонениях от этого «ригоризма». Николай Карлович однажды сказал в моем присутствии: «Ритмически я непогрешим», и он был, конечно, прав.

Сергей Иванович Танеев, которого я после концерта провожал домой в Гагаринский переулок, в беседе со мной очень высоко оценил творчество Метнера, но, между прочим, сказал,

что гармония Метнера кажется ему несколько «корявой».

— Впрочем, ничего, — сказал он, — у Рахманинова гармония вначале тоже была корява, а потом он выправился.

Оценка Танеевым музыки Метнера со временем становилась все выше. Как-то вечером мы с Сергеем Ивановичем пошли прогуляться и обменивались впечатлениями о новых сочинениях Метнера, не то услышанных нами в его недавно состоявшемся авторском концерте, не то недавно появившихся в печати. Сергей Иванович назвал гениальными его романсы на слова Гете ор. 18, в особенности «Die Einsamkeit». После одного из таких авторских концертов Танеев в ближайший вторник в присутствии многочисленных гостей счел нужным высказать его высокое мнение о музыке Метнера. Между прочим, восхищаясь его контрапунктическим мастерством, Сергей Иванович спросил Метнера, проходил ли он контрапункт. Узнав, что, обучаясь в Московской консерватории в классе фортепиано, тот проходил только так называемую «обязательную» гармонию у Георгия Эдуардовича Конюса, Сергей Иванович сказал очень серьезно: «До сих пор я думал, что настоящим композитором нельзя сделаться, не изучив основательно контрапункт. Теперь на Вашем примере вижу, что ошибался в этом».

Сергей Иванович, склонный к юмору, говорил всегда с подчерки серьезностью, когда хотел, чтобы на его слова обратили внимание, а

---

\* В строгом метре (*ит.*).

---

<стр. 96>

на этот раз он к тому же сдавал некоторые свои позиции, что делало сугубо убедительной искренность его высокого поощрения, которое, конечно, оказало большое влияние на московское общество, относившееся к мнению Танеева с величайшим доверием.

Приблизительно в 1921 году Николай Карлович как-то зашел ко мне на Воздвиженку и в разговоре, между прочим, сказал: «Вот меня считают каким-то ученым композитором, а я ведь ничему не учился», — и опять, как в 1907 году у Танеева, пояснил, что в консерватории проходил только «обязательную» для пианиста гармонию. Эти мои воспоминания, по-видимому, находятся в противоречии с фактами, зарегистрированными в архиве Московской консерватории: в 1897/98 учебном году Н. К. Метнер числился среди учеников Танеева в классе контрапункта (строгий стиль). Однако Александр Федорович Гедике, к которому я обращался за разъяснением, рассказал, что хотя и он, и Николай Карлович действительно в упомянутом году были зачислены в танеевский класс, но Николай Карлович в начале второго семестра перестал посещать занятия, так как ему не понравился математический метод, применявшийся Танеевым при изучении двойного контрапункта.

С этими достоверными сведениями мои воспоминания могут быть увязаны следующим образом.

Прошло десять лет с того времени, как Николай Карлович неполный учебный год занимался строгим стилем в классе контрапункта Танеева. Возможно, что Танеев за это время забыл, занимался ли Метнер у него контрапунктом, во всяком случае, он мог не помнить, па чем остановились их занятия. Этим можно объяснить его вопрос. Метнер, не считая, что его кратковременные, а возможно, и не очень интенсивные занятия строгим стилем дают ему право говорить, что он «прошел» контрапункт, ответил «нет», тем более что речь шла об основательном изучении контрапункта.

Несколько лет до 1915 года я неизменно посещал все авторские концерты Метнера, становясь все более и более горячим поклонником его музыки. Я изучал все его сочинения, появлявшиеся в печати. Когда были изданы Пятая соната Скрябина и Соната C-dur, ор. 11 № 3 Метнера [1], Алексей Владимирович Станчинский спросил меня, какая из них мне больше нравится. Я без колебания сказал: «Соната Метнера». Станчинский же больше восхищался

скрябинской Сонатой. На выпускном экзамене по фортепиано я, между прочим, играл Сонату-сказку из оп. 25 Метнера.

Встречались мы с Николаем Карловичем лишь изредка у общих знакомых (В. В. Вульф, Г. А. Рачинский, М. К. Морозова). Более близкое общение с Метнером началось в 1915 году. В моих воспоминаниях о Рахманинове я сообщал по этому поводу следующее: «В 1915 году, когда я еще учился в Московской консерватории, я послал на конкурс имени С. И. Танеева свой первый квартет. Конкурс был закрытый. Премию получил квартет В. А. Золотарева, но, как я узнал впоследствии, членам жюри конкурса — С. В. Рахманинову и Н. К. Метнеру — по музыке больше понравился другой квартет, которому получить премию мешало недостаточное техническое совершенство.

<стр. 97>

Жюри решило дать похвальный отзыв этому квартету и вскрыло конверт, заключавший в себе имя автора. Автором оказался я»\*.

Николай Карлович был очень удивлен, так как до этого момента совершенно не знал моих сочинений. Он темпераментно укорял Веру Васильевну Вульф: «Как же это Вы, зная сочинения Анатолия Николаевича, не сказали мне о них ничего!» — и Вера Васильевна по просьбе Николая Карловича устроила у себя вечер для ознакомления его с другими моими сочинениями. Я показал тогда следующие из них: для фортепиано — прелюдии оп. 1 и 10; Сонату-сказку оп. 4; для пения с фортепиано — романсы оп. 2 (Гафиз — Фет), оп. 5 (на слова К. Бальмонта и Игоря Северянина), оп. 8, первую тетрадь «Александрийских песен» (на слова М. Кузмина), оп. 11 (два французских стихотворения Remy de Gourmont) и Andante оп. 17 для виолончели и фортепиано. Исполнителем фортепианных сочинений и аккомпаниатором был я сам, исполнительницей вокальных вещей — моя жена Нина Георгиевна.

Этот памятный для меня вечер я помню во всех подробностях. Приветливо поздоровавшись со мной и еще раз выразив уже мне лично свое удивление и сожаление, что он не знал до сих пор моих сочинений, Николай Карлович, увидев на рояле принесенные мною рукописи, попросил у меня разрешения посмотреть их и с некоторым, как мне показалось, опасением возможного разочарования открыл первую страницу «Александрийской песни» — «Вечерний сумрак». Настороженное выражение его лица скоро сменилось выражением удовлетворенного облегчения, и он сказал: «Как приятно видеть знакомый рисунок... Я не хочу сказать, — тут же быстро прибавил он, — что Ваша музыка на что-то похожа, откуда-то заимствована, я чувствую, что это естественный рисунок, по которому сразу узнаю знакомое и любимое мною подлинное музыкальное искусство, которому сам служу. Сейчас расскажу Вам, почему я обратил на это внимание и почему на меня произвел отрадное впечатление «рисунок» музыки в Вашей рукописи». И Николай Карлович рассказал мне о встрече, которая была у него незадолго до того в Петрограде.

— Меня просили, — рассказывал Николай Карлович, — познакомиться с одним молодым композитором, имени которого я Вам не буду называть, и прослушать его произведения. Когда я посетил его, ко мне вышел молодой человек в каком-то красном (!) пиджаке (Николай Карлович брезгливо поморщился), и потом... от него разило парфюмерией! (На лице Николая Карловича появилась еще более брезгливая гримаса.) Когда я открыл его рукопись, я вдруг увидел какие-то крестики вместо нот?!.. (Николай Карлович изобразил головокружение.)

— А, — воскликнул я, — так это же Коля Обухов!

Оказалось, что это действительно был Николай Обухов, ультрамодернистский композитор, впоследствии эмигрировавший за границу.

---

\* Александров А. Н. Мои встречи с С. В. Рахманиновым. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове. В 2-х т. Изд. 4-е. М., 1974, т. 2, с. 170.

---

<стр. 98>

До переселения в Петроград он жил в Москве, одно время мы с ним часто встречались, и он посвятил меня в свою систему нотописания: белые клавиши он обозначал точками, а черные крестиками, отказавшись таким образом от диэзов и бемолей. О музыке, скрывавшейся за этими крестиками, Николай Карлович воздержался что-либо сказать, так как все это «новаторство» Обухова глубоко возмущало его.

— Вот почему, — закончил он, — мне было особенно приятно увидеть в Вашей рукописи то, что я называл «знакомый рисунок».

Прослушав все, что мы с Ниной Георгиевной исполнили в этот вечер, Николай Карлович остался очень доволен, многим он восхищался, в особенности вокальными сочинениями. Однако сказал: «Зачем Вы пишете на такие стихи? (Он имел в виду М. Кузмина, И. Северянина, К. Бальмонта.) Мне очень понравились Ваши «Александрийские песни», но, Вы знаете, я могу слушать вокальную музыку, совершенно отвлекаясь от слов, если они мне не нравятся. Так я и делал в данном случае. Вам нужно писать на стихи Пушкина. Это больше соответствует характеру Вашей музыки. Вы помните, что Гоголь говорит в своей статье о Пушкине? «Все у него просто, все прилично...» — я точно не помню, Вы сами посмотрите».

Конечно, я потом нашел это место в статье Гоголя «Несколько слов о Пушкине» и, разумеется, совершенно ясно увидел преувеличенность столь лестного для меня сравнения. Однако тут важно другое. В моей музыке Николай Карлович усмотрел тенденцию к сохранению основных принципов всего предшествующего развития музыкального искусства, и это побудило его особенно поощрительно отнестись к ней, помимо ее индивидуальных качеств, которые тоже произвели на него благоприятное впечатление, оказались ему близкими.

На другой же день после этого вечера Метнер сообщил в издательство Кузнецкого свои впечатления, в результате чего, как я уже рассказывал в воспоминаниях о Рахманинове, сочинения мои были напечатаны.

С того времени начались более близкие отношения между нами. Я приходил к нему показывать свои новые сочинения или просто побеседовать. Всегда он относился ко мне с какой-то особенной нежностью и вниманием, но не всегда мои сочинения вызывали его одобрение. Очень хорошо была встречена им моя Вторая соната оп. 12. С его разрешения я и посвятил ему эту Сонату. Но были и иные результаты. Мое творчество шло по разным путям. Были в нем и такие «уклоны», которые не вызывали сочувствия Николая Карловича, и он откровенно, а иногда и резко осуждал их.

Однажды я показал ему «Романтическую сюиту» из музыки к пьесе Метерлинка «Ариана и Синяя Борода». Ему понравилась песнь о дочерях Орламонды, но, прослушав третью часть «В подземелье», он, перед этим прохаживавшийся по комнате, остановился и сказал: «Простите, но должен Вам сказать, что эта музыка производит на меня неприятное впечатление!» Я был удивлен, так как на всех, кто слышал эту музыку до того, она производила скорее именно «приятное» впечатление. Здесь господствует чисто импрессионистическая.

<стр. 99>

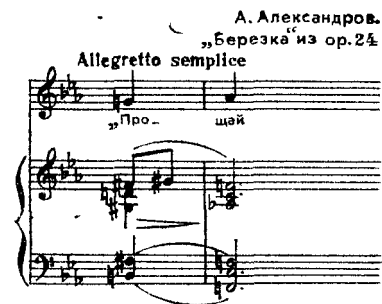
(дебюссистская) игра гармониями и тембрами, преимущественно *pianissimo*, красочно переливающимися из тональности в тональность. В пьесе эта музыка сопровождала сцену в подземелье и изображала таинственные шорохи, шелесты и светотени, чудившиеся заключенным в подземелье смертельно напуганным женам Синей Бороды, и в театре была очень уместна. Однако Николаю Карловичу не было никакого дела до театрального применения музыки. Музыка («подлинная», его выражению, то есть невыдуманная, здоровая, полноценная, полнокровная, «настоящая»), по его убеждению, должна была быть единством всех составляющих ее компонентов; второстепенные компоненты должны в ней подчиняться главным. Гармония сама по себе и тембр были, в его представлении, компонентами второстепенными. Гармония изолированная от подчинения тематическому образу (мотиву) и его



развитию, превращалась, по его мнению, в «гармонию аккордов», тембр, освободившись от подчинения музыкальной форме, становились лишь краской, и эта музыка «аккордов и красочных смен» и была ему неприятна, даже прямо пугала его, как первая стадия разложения музыки, начавшегося, по его мнению, с Берлиоза. К музыке Дебюсси поэтому он был настроен отрицательно. Однажды по поводу какого-то его сочинения Николай Карлович сказал: «Несчастный! Он думает, что касается хаоса, а покажи ему настоящий хаос, он не сможет заглянуть в него от страха!» Настоящая музыка представлялась Ники лаю Карловичу преодолением хаоса, защитой от него.

Последний период творчества Скрябина тоже казался ему «изменой музыке», хотя тут он занимал особую позицию. Он сказал мне как-то: «Я удивляюсь, что Скрябин, так себя ограничив\*, все-таки чего-то достиг, какого-то подобия музыки». Дальнейшее же развитие модернизма в музыке приводило его в бешенство. Он ненавидел Рихарда Штрауса, Стравинского. Малейший намек на модернизм, даже какая-нибудь ничтожная подробность, наводящая его на подозрение если он встречал ее в моих сочинениях, огорчала его чрезвычайно.

Однажды я показал ему песни на слова Есенина («Осень» и «Березка»), и, вопреки моему ожиданию, он отнесся более положительно к первой из них. Что же его смутило? Маленькая гармоническая грязнотца в конце «Березки»:



---

\* Он разумел ограничение себя одним-единственным гармоническим комплексом, это имело место в последних сочинениях Скрябина.

---

**<стр. 100>**

Это была только маленькая неловкость, избежать которую в данном случае вряд ли возможно без ущерба для естественности музыки, но, вероятно, ему она показалась намеком на принципиальную «измену» с моей стороны, и он сказал, что из-за этого места не может слушать остального. Тут же он стал противопоставлять «Березке» — «Осень», где были и более сложные гармонии, и более изысканная мелодика. Однако здесь все было для него убедительно. Он проигрывал некоторые сложные гармонические ходы и приговаривал: «Как это здорово!»

В годы, непосредственно предшествовавшие Октябрьской революции, Николай Карлович Метнер уже занимал в музыкальной жизни Москвы одно из ведущих мест.

Широкой популярностью пользовался в те годы Рахманинов. Существовала большая группа «скрябинистов», пренебрежительно относившаяся к музыке Рахманинова, не без мистицизма поклонявшаяся своему вождю и самоуверенно считавшая себя непогрешимой в определении путей развития музыкального искусства.

Несколько позже «властителем дум» довольно обширной группы музыкантов и любителей музыки стал и Н. К. Метнер; его мужественная защита классических основ музыкального искусства противопоставлялась этой группой безудержному «катастрофизму» Скрябина.

В декабре 1917 года покинул Россию Рахманинов. Николай Карлович неодобрительно отнесся к этому отъезду. «Я бы этого не сделал, — сказал он мне, — нельзя бежать из горящего дома». Поэтому я был очень удивлен, когда спустя несколько лет Николай Карлович сам уехал за



границу [2].

В 1927 году Николай Карлович приезжал из-за границы в Москву, где состоялось несколько концертов из его сочинений с его участием [3]. Эти концерты имели огромный успех. Музыка его произвела сильное впечатление даже на тех молодых музыкантов, от которых, казалось бы, нельзя было этого ожидать. В Большом зале консерватории ко мне подошел молодой композитор А. А. Давиденко (в то время руководитель студенческого композиторского кружка в Московской консерватории, позднее видный композитор РАПМ) и взволнованно сказал: «Никогда не слышал такого замечательного композитора!»

Между прочим, в этот приезд в Москву Николай Карлович узнал, что я преподаю в консерватории какую-то «современную гармонию». Это был курс так называемой «третьей гармонии», введенной тогда в программу композиторского факультета. Заключался он в том, что я читал лекции о различных течениях в современной европейской музыке, различных новых гармонических приемах и стилях в ней, доводя свой анализ до шёнберговской додекафонии. Отношение мое к этим различным течениям было в большей или меньшей степени критическим.

— Что это за современная гармония? — раздраженно спросил Николай Карлович.

Я обещал ему пересказать в общих чертах содержание моих лекций. Николай Карлович пригласил меня специально для этой цели. Но

**<стр. 101>**

едва начал я излагать ему свои соображения о гармонии Скрябина, как Николай Карлович пришел в такое волнение, что его жена Анна Михайловна прекратила нашу беседу, сказав, что ему вредно волноваться. Он успел только ответить на одно замечание, сделанное мною в разговоре, относительно того, что соединение двух трезвучий, отстоящих друг от друга на увеличенную кварту, встречается и в его сочинениях. Он сказал: «Вот так (он сыграл):



— хорошо!

Так:



— хуже!

А так:



— совсем плохо!»

К сожалению, разговор наш был прерван, и я боюсь, что у Николая Карловича создалось

впечатление о моей якобы «измене». Я же в то время лишь очень хотел выяснить более подробно взгляды Николая Карловича на разные проблемы, волновавшие меня. «Модернистический уклон» в моем творчестве был в это время, как и прежде, очень экспериментальным и мало отразился на существенных чертах моего музыкального мировоззрения.

После того как Николай Карлович покинул Россию, я некоторое время переписывался с ним, желая все же более детально узнать его взгляды на интересовавшие меня вопросы [4].

\*

В разное время мне приходилось беседовать с Николаем Карловичем и присутствовать при его разговорах с другими лицами. Некоторые из его высказываний хорошо мне запомнились, и я привожу их, не придерживаясь какого-либо определенного порядка.

<стр. 102>

Первое время после Октябрьской революции Николай Карлович был очень взбудоражен, нервничал. Нам всем тогда приходилось много времени проводить на различных заседаниях, обсуждениях и т. п. Однажды я встретил Николая Карловича на одном из таких заседаний. Он хватался за голову и раздраженно жаловался: «У меня голова разрывается от мыслей (разумеется, музыкальных мыслей), а мне приходится здесь сидеть, и я не успеваю их записывать».

Впоследствии Николай Карлович говорил мне, что всегда смолodu записывал музыкальные мысли («мотивы»), которые приходили ему в голову. К этим записям он обращается время от времени. Он заметил, что некоторые мотивы, уже забытые им, снова возникают в воображении по прошествии большого промежутка времени, и он их снова записывает. Такие постоянно возникающие мотивы он считает самыми «подлинными»; ему кажется, будто не он создает эти мотивы, а они реально существуют и существовали всегда, а он их только слышит, когда они проходят через его сознание, и записывает их. Его циклы «Забытые мотивы» и возникли из таких записей.

Николай Карлович, несомненно, хотел противопоставить постоянному изобретательству модернистов музыку, возникшую из «не изобретенных», а «существующих всегда» и записанных им, а потом забытых мотивов.

Основными жанрами музыки, основными формами музицирования Николай Карлович считал песню и танец. Основным элементом — мотив, который организует все другие элементы: гармонию, тембр, ритм — и создает единство.

\*

Однажды Николай Карлович, улыбаясь, сказал: «Моя музыка похожа на девушку, обладающую, по общему признанию, разными большими достоинствами, но она не хорошенькая — и в нее никто не влюбляется...»

\*

Как-то я спросил Николая Карловича, много ли он переделывает свои законченные сочинения. Он ответил: «В основном совсем не переделываю, а в деталях очень много. Это все равно как в своей комнате переставлять предметы, не заменяя их новыми...»

\*

Пожалуй, любимейшим композитором Николая Карловича был Бетховен. Кроме собственных сочинений Николая Карловича, я слышал в его исполнении только сочинения Бетховена: Четвертый концерт, последнюю часть Сонаты D-dur из op. 10, сыгранную на бис в симфоническом концерте, и 32 вариации c-moll. Исполнение этой гениальной музыки, во многих отношениях очень близкой музыке самого Мещера, было вдохновенным, благоговейным и

неподражаемо безупречным по гибкости упругого, четкого, но совершенно свободного, непринужденного ритма. Однако, говоря о Бетховене, Николай

<стр. 103>

Карлович как-то заметил: «Не думайте, что я все у Бетховена люблю. Бывает, что он становится будничным, вульгарным: возьмите, например, финал его Третьей скрипичной сонаты op. 12».

\*

Очень восхищался Метнер музыкой «Руслана» Глинки. На одном из спектаклей в Большом театре он сказал о музыке танцев в сцене в замке Наины, что даже здесь, где, конечно, Глинка сознательно сочинял «легкую» танцевальную музыку, он остается подлинным художником, не способным на измену музе...

\*

Об игре на фортепиано Николай Карлович как-то высказался почти афористически: «Чтобы играть хорошо, нужно никогда не играть плохо, то есть небрежно, без правильного подхода к фортепиано, как это мы делаем, когда разбираем ноты, играя в четыре руки...»

\*

Однажды, зайдя к Николаю Карловичу, я услышал из-за двери, как он аккуратно играл подряд этюды Крамера в умеренном темпе. Он сказал, увидев меня, что для упражнения все равно, что играть лишь бы играть внимательно, а не кое-как. Я слышал также, как он проигрывал Токкату Шумана. Я знаю, что он любил это сочинение. Оно, по-моему, оказало некоторое влияние на его Сонату C-dur из op. 11.

\*

Интересную мысль высказал мне однажды Николай Карлович о том, как нужно, по его мнению, понимать *sforzando* в начале коды финала «Аппассионаты» Бетховена:



Он объяснял это *sf* как указание на то, что аккорд, к которому оно относится, является расширенным затактом к следующей фразе. Поэтому фразировать это место следует, по мнению Николая Карловича, не так, как обычно делают:

<стр. 104>



а так:



Николай Карлович всегда говорил, что он русский композитор, что он вообще русский, что луковки православных церквей ему милее готических соборов.

\*

В заключение хочется сказать, что к своей творческой работе Николай Карлович относился как к некоему служению музе. На редкость беспомощный в жизни, он, в сущности, «жил» только в музыке. Здесь был его труд, протекала его деятельность, от которой он не мог уйти, здесь он стал властелином, подчиняясь только музе, которой считал себя обязанным быть верным. В связи с этим мне ясно вспоминаются слова Николая Карловича, сказанные им о себе: «Я не из тех, которые меняются».

*25 мая 1958 г.*

## **А. В. Шацкес**

### **Памяти учителя**

Мне посчастливилось быть одним из учеников Николая Карловича Метнера в фортепианном классе Московской консерватории, которым он руководил. Для меня, как и для всех его учеников, незабываемы и академические занятия Николая Карловича, и его беседы с нами, молодыми музыкантами, и вся атмосфера торжественной сосредоточенности, творческого горения, царившая в классе.

Метнер считался уже тогда одним из значительнейших композиторов и пианистов современности, но не из внешней почтительности, не из официального пиетета к его имени, а из внимательного отношения к нам со стороны Николая Карловича возникло чувство беззаветной любви к нашему учителю и вера в него. Мы понимали, что для такого музыканта, как Николай Карлович, вся жизнь — в искусстве и что педагогический процесс для него является творческим актом. Мы всегда испытывали чувство глубокой благодарности к нему за то, что огромный опыт музыканта и вдохновенное мастерство Николай Карлович с такой щедростью отдавал нам. Теперь, по прошествии многих лет, особенно ясно, какую роль в жизни Николая Карловича играло его собственное творчество. Трепетным отношением к искусству он заражал нас, и мы, глядя в его мудрые, пронизательные глаза, казалось, становились лучше. Удивительно, до чего его безупречный моральный облик действовал на нас облагораживающе. Он был нашим воспитателем в самом высоком и точном смысле этого слова.

Обычно студенты класса Николая Карловича в течение 6—7 часов присутствовали на его занятиях. Я не помню случая, чтобы кто-нибудь из его учеников ушел из класса сразу после своего урока. Присутствовать на занятиях Николая Карловича было неписаным законом для нас. Эти занятия имели огромный познавательный смысл и доставляли величайшее наслаждение. Мы не только знали работу друг друга, постоянно наблюдая за ней, но даже иногда творчески участвовали в ней. Поэтому не случайно, что после ухода Николая Карловича из консерватории, затем отъезда в Бугры, а позднее за

границу мы — его ученики — продолжали встречаться и заниматься друг с другом. Нам казалось, что в каждом из нас есть искра того творческого горения, понимания музыки, которому учил Николай Карлович, и что коллективным методом работы мы, хоть в небольшой мере, сможем восполнить тот урон, который понесли в связи с его отъездом. Эти собрания в нашем «метнеровском» кружке, на которых мы не только проходили те или иные произведения, но и музицировали, знакомясь с произведениями различных жанров, в какой-то мере также способствовали формированию нас, молодых музыкантов.

Удивительна мудрость и чуткость, с какой Николай Карлович угадывал и развивал наши индивидуальные качества. Трудно представить себе более идеальное умение помочь ученику услышать, «увидеть» всю ткань произведения, все элементы музыкальной речи и подвести ученика к главной цели — к теме, к содержанию произведения. Указания всегда исходили из самой сущности данного произведения. Не было готовых «рецептов», все обосновывалось неумолимой логикой музыкального мышления. Говорилось ли об отдельных элементах музыкальной речи, о стилевых особенностях произведения, исполнительском мастерстве, декламационности и выразительности, — все было производным от главного — от глубокого и поэтического прочтения самой темы. Проникновенность раскрытия содержания, вдохновенность показа бывали такой силы, что мне порой казалось, что я присутствую при рождении музыкального произведения, вижу как бы процесс созидания, постигаю логику

взаимодействия всех элементов музыкальных «смыслов». После занятий мне часто казалось, что «порция» мыслей и чувств, которую я получил на уроке, такова, что потребуется изрядное количество времени, чтобы они впитались. Но через два, три дня снова занятия у Николая Карловича, снова происходит творческий процесс накопления все новых и новых духовных богатств. Когда казалось, что уже больше ничего невозможно показать в данном произведении, Николай Карлович умел находить такие стороны, которые как-то по-иному освещали это сочинение. Творческая фантазия у Николая Карловича была неисчерпаема.

На занятиях настолько рельефно, логично и ясно выявлялась вся ткань произведения, что ученикам моментами представлялось очень простым «материальное», техническое воплощение музыкального замысла, стоит только сесть за инструмент. Однако для достижения этой ступени реального воплощения замысла необходима была огромная работа. Ясным становилось, что проблема «ремесла» — важный вопрос и что без овладения им профессионального искусства не может быть. Николай Карлович приучил нас испытывать эстетическое наслаждение от самого процесса игры. «Исполнитель, — говаривал Метнер, — не может ждать случайного вдохновения, он должен уметь вызвать его». Запомнилось выражение Николая Карловича — «все упражняемо». В этой защите «ремесла» в искусстве Метнер исходил из определенных ясных принципов, конкретизируя их на особенностях пианистического искусства.

**<стр. 107>**

Николай Карлович, придавая большое значение целесообразности и экономии, стремился помочь ученику избавиться от всех лишних движений рук и найти лишь те, которые соответствовали бы мелодическому дыханию, ритмическому рисунку и динамике произведения. Руки у самого Николая Карловича были очень мягкие, но упругие. Самый способ звукоизвлечения был каким-то особенным, казалось, что клавиши — нечто необычайно податливое и исполнителю нужно только точно воспроизвести рисунок сочинения. Какая стремительность движения, полетность и танцевальность были присущи ему при исполнении тех мест произведения, где необходим большой подъем и острый ритм! Помню случай, когда я играл Экспромт Ges-dur Шопена. Николай Карлович, желая добиться от меня большей легкости и эластичности, говорил, что ощущение руки можно в данном случае сравнить с пластичностью и упругостью балерины, танцующей на пуантах. Подобные аналогии не были у Николая Карловича привычными и дежурными сравнениями, они возникали непосредственно в творческом учебном процессе. Всех присутствовавших в классе поразили неподражаемая грация и удивительная красота, с какой Николай Карлович играл, объясняя, как он представляет себе характер исполнения этого Экспромта.

Стремления к мастерству Метнер не представлял себе в отрыве от постижения сущности музыкального произведения, его «музыкальных смыслов». Он считал, что только живое, трепетное дыхание музыки рождает и диктует необходимые технические приемы. Отсюда и его резко отрицательное отношение ко всему внешнему в музыке. Увлечение внешними средствами музыки, по мысли Николая Карловича, неизбежно приводит к привычке, а привычка в искусстве — опасное явление. Метнер строго различал привычку и навыки. «Привычка, — говорил Метнер, — есть пассивное приспособление. Навык же есть активное преодоление. Привычка в искусстве означает — отучиться различать. Навык же обостряет способность различения художественной правды и лжи (фальши)... Привычка означает собой ту остановку, которая в искусстве есть нечто иное, как смерть»\*. «Когда мы говорим о навыках, то есть о «приемах» художественной техники, мастерства, то мы никоим образом не должны отождествлять приемом с манерой. Манера есть именно результат привычки. Прием же есть результат приятия, понимания смыслов искусства» \*\*.

Несмотря на то, что Николай Карлович говорил об упражняемости всех элементов исполнительского искусства, он совершенно не признавал механической системы работы, «тренировки» как самодовлеющего принципа. Он возражал против многократных повторении



«трудных», а подчас и «нетрудных» эпизодов без уяснения художественной задачи, которую преследует исполнитель. Сначала необходимо осознать цель, то есть замысел, затем увидеть, что мешает его выполнению, с тем чтобы привлечь все средства исполнительского мастерства

---

\* Метнер Н. К. Муза и мода, с. 122.

\*\* Там же, с. 123.

---

**<стр. 108>**

для преодоления трудностей как технических, так и психологических. Механическая работа свидетельствует не о любви к своему ремеслу, а лишь о лени ума и слабости творческого воображения у исполнителя. Недостатки исполнения от многократных повторений не преодолеваются, а, наоборот, закрепляются; вместе с тем живое чувство музыки притупляется, и сама тренировка становится бесперспективной.

Вся система работы Николая Карловича со студентами приучала их не только слышать, чувствовать, «видеть», но и мыслить. Она помогала осознать задачу, приобретать навыки исполнительского искусства, любить свое «ремесло» и испытывать эстетическое наслаждение не только от созерцания художественного произведения, но и от всех элементов исполнительского мастерства. Николай Карлович советовал иногда в процессе работы проигрывать пьесу в замедленном темпе, но предельно выразительно и непременно сохраняя соотношения всех элементов формы, динамические оттенки и ритмический рисунок.

Для нас его исполнение в классе на занятиях и в его концертах было превосходной школой пианизма. Здесь-то мы и видели, что все требования Метнера к пианисту — и глубочайшее понимание произведения, и органическое слияние музыкальных смыслов с высочайшим мастерством — реальны и что задачи, выдвигаемые им, достижимы для подлинного пианиста-художника.

Круг исполнительских интересов Николая Карловича был очень велик, но особенно потрясали его выступления в бетховенском репертуаре. Он преклонялся перед Бетховеном, которого часто называл «его величество». Для Николая Карловича исполнение произведений Бетховена было священнодействием. Огромная внутренняя сила, подлинный пафос, лаконичность и значительность мысли, возвышенно-героическое в произведениях Бетховена было сродни ему. Исполняя произведения Бетховена, Николай Карлович как бы обретал простор для своих мыслей, чувства и фантазии.

По словам Анны Михайловны, Николай Карлович в последние годы своей жизни играл с закрытыми глазами, для того чтобы ничто не отвлекало его, как он говорил, от «погружения в исполнительский сон». Эта способность погружения в мысли и чувства исполняемого произведения была у Николая Карловича исключительной.

Николай Карлович много играл на эстраде и в классе произведений Шумана, Шуберта, Шопена, Скарлатти, Чайковского, Рахманинова, Брамса, Листа и других. Очень ярко были выступления Метнера в шумановском репертуаре. Исполнение таких произведений Шумана, как Соната *fis-moll*, «Карнавал», Интермеццо *op. 4*, «Симфонические этюды», Токката, — незабываемо. Широкое мелодическое дыхание, душевность, теплота, необычайная красота звука и поразительный ритм — то трепетный, то волевой — во всем этом ощущался подлинный романтический дух музыки. Величавость, трагизм, танцевальность в таких произведениях Шопена, как Полонез *fis-moll*, мазурки, Фантазия, Тарантелла и многие другие, были очень близки

**<стр. 109>**

исполнительскому искусству Метнера. В них он достигал большой силы. Наряду с этим какая чистота, свежесть, целомудренность в исполнении сочинений Рамо, Моцарта и Скарлатти, произведения которого он особенно любил. Все выступления Метнера свидетельствовали не

только о наличии высокого мастерства, но — в первую очередь огромном таланте великого музыканта.

Метнер выступал как пианист не часто, его мысли в основном были направлены на творчество. Но наступали периоды, когда он чувствовал непреодолимую потребность поделиться с публикой, вынем. на ее суд свои новые сочинения, и тогда происходили эти музыкальные беседы-концерты. Вспоминается, как Николай Карлович после пребывания в Буграх, где он сочинил «Забытые мотивы», приехал в Москву в 1920 году.

В Малом зале консерватории Николай Карлович впервые исполнил три цикла «Забытых мотивов» [1]. Впечатление от его игры, от новых сочинений было огромное. Первый цикл — природа, втором лирика, а третий целиком посвящен танцам. Богатство тем, напевность и простота, задушевность и искренность при чеканной форме делают многие пьесы из этих циклов шедеврами фортепианной музыки. Соната-воспоминание, которой открывается первый цикл «Забытых мотивов», по существу является сплошной песней. Эта Соната начинается вступлением, напоминающим целомудренной чистотой гениальные мелодии Шуберта. Тема вступления обрамляет Сонату в целом, а также ее экспозицию. Она же появляется в начале и в конце пьесы «Вечерняя песня» из первого цикла, ею же завершается весь первый цикл. Здесь она звучит уже как гимн природе.

Не меньшее впечатление оставило исполнение лирических пьес м замечательной «Трагической сонаты» из второго цикла и танцев из третьего цикла, в которых изумительно сочетаются пластичность красивых мелодических линий с танцевальными ритмами. Это был не концерт в обычном смысле слова, а беседа автора о самом сокровенном.

## Ю. Н. Тюлин

### Встречи с Н. К. Метнером

Мне довелось общаться с Н. К. Метнером в домашней обстановке, когда он, во время своего приезда в январе 1917 года на концерты в Петроград, две недели жил в семье своего двоюродного брата, художника Виктора Карловича Штембера, моего тестя. Облик Метнера музыканта и человека оставил во мне неизгладимый след на всю жизнь, и некоторые эпизоды хорошо запомнились.

Семья художника Штембера находилась в самых близких дружеских отношениях с Метнером еще со времен ее проживания в Москве. 13 этой семье царил музыкальная атмосфера. Отец, Виктор Карлович, был весьма музыкальным человеком, его жена Надежда Дмитриевна в молодости брала уроки пения у П. Виардо-Гарсиа, их сын Николай — превосходный пианист — сначала учился у А. Н. Есиповой и позже, в 1917 году, блестяще окончил Московскую консерваторию по классу Метнера.

У Штемберов часто бывал и играл свои произведения С. С. Прокофьев, товарищ Николая по классу Есиповой, посвятивший ему свою Токкату ор. 11.

Метнер встречал в семье Штемберов любовно-родственное отношение и ту оживленную атмосферу горения в искусстве, которая так соответствовала его необыкновенно кипучей натуре. С приездом его происходили горячие дебаты по вопросам искусства, литературы, философии; широта его интересов, казалось, не имела границ.

Николай Карлович был не только замечательным музыкантом, производящим своей одаренностью неотразимое впечатление, но и человеком исключительного, непередаваемого обаяния. В этом отношении мяло с кем можно его сравнить. Люди, плохо знавшие Метнера, считали его самоуглубленным, отгороженным от жизни. Этому впечатлению, вероятно, содействовала его замкнутая манера держаться при посторонних. На самом же деле Николай Карлович был исключительно общительным человеком, он сжимался, как мимоза, только в незнакомой, чужой, а тем более неприятной для него обстановке. При замкнутой, сосредоточенной

творческой жизни, которой он был всецело поглощен, проявлялась необычайная живость его натуры, ненасытная жадность ко всему, с чем он соприкасался, — к людям, искусству, литературе, науке (между прочим, он интересовался и занимался астрономией). Если к Николаю Карловичу и применимо выражение «не от мира сего», то только в смысле чисто практической, деловой стороны жизни, в чем для него настоящим опекуном была его жена Анна Михайловна, сама музыкант (скрипачка), умная и деловая спутница его жизни.

Необычайно деликатный, Николай Карлович был в то же время предельно искренним человеком. Ни при каких условиях, даже из любезности, он не способен был сколько-нибудь покривить душой. Он выражал свое несогласие или отрицательное отношение с полной правдивостью и откровенностью и вместе с тем в такой форме, что это никого не могло обидеть.

Всегда и со всеми Николай Карлович оставался удивительно простым, доброжелательным и внимательным. Он с интересом и доверчиво прислушивался к тому, что ему говорят, и тотчас же реагировал — либо сочувственно, подхватывая мысль, либо вступая в спор. При этом разница в возрасте и общественном положении не имела для него ни малейшего значения. Он со всеми бывал только как равный с равными и никогда не обнаруживал ни тени превосходства. Так было и по отношению ко мне, тогда студенту последнего курса консерватории.

По музыкальным воззрениям Николай Карлович был убежденным традиционалистом, но без консерватизма, всячески приветствовал свежесть и «интересность» музыкального материала, творческую изобретательность, выдумку, при этом требовал, чтобы все было полностью подчинено искренности, выразительности, естественности, железной логике развития и нигде не выступала бы рассудочная затея. Метнер искал и находил свое новое в соответствии со своими музыкальными идеалами, воспитанными на классическом наследии русской и зарубежной музыки. Отточенность формы, полная оправданность музыкальных средств (ничего случайного и приблизительного!) — было его творческим кредо.

Метнер-композитор не вызывал, подобно Скрябину, фанатического поклонения со стороны композиторской молодежи, жаждущей «новых откровений», и как пианист не имел такого бурного успеха, каким сопровождалось выступление Рахманинова. Он пользовался большим успехом, который выражался в глубоком преклонении перед ним как носителем «высоких дум» в искусстве, строгим, взыскательным художником, великолепным мастером. Его игра лишена была внешних эффектов, но захватывала своей эмоциональностью и техническим совершенством. Особо надо отметить присущий Метнеру живой, упругий и своеобразный ритм. Его исполнение своих и чужих произведений было весьма впечатляющим и для пианистов поучительным в том отношении, что показывало, как надо читать «подтекст» нотной затки, который не поддается точной фиксации, а потому требует доли артистической свободы, обусловленной высоким чувством художественной меры.

**<стр. 112>**

У Метнера было много горячих приверженцев, «метнерианцев», в среде и старшего и младшего поколений. Завоевав большое признание в московском музыкальном мире и у слушателей Петербурга, Метнер, однако, не находил поддержки со стороны наиболее авторитетных петербургских критиков — таких, как Б. В. Асафьев и В. Г. Каратыгин. Но нельзя сказать, что это Метнера очень серьезно задевало, — он слишком был убежден в своей правоте, в том, что делает нужное дело. Авторское самолюбие было ему совершенно не свойственно. При общем доброжелательном отношении он мог с интересом выслушать критическое замечание о своих сочинениях, от кого бы оно ни исходило. Мне самому пришлось в этом убедиться. Увлеченный простотой и искренностью обращения Метнера, я как-то, почти нечаянно, высказал ему свое соображение о том, что в его сонатах наблюдается все-таки некоторая перегрузка в разработке тематического материала, как будто автор хочет «выжать» из него все возможное (что особенно характерно для Глазунова), в то время как у Бетховена, Шопена и других авторов мы наблюдаем мудрую экономию — стремление сказать самое главное, как бы оставляя многое недосказанным. Николай Карлович посмотрел на меня с удивлением (его лицо было вообще очень выразительным), я приписал это моей бесцеремонности и испугался — куда мне, начинающему композитору, делать такие замечания маститому маэстро! Николай Карлович реагировал весьма неожиданным образом.

— Да, да, — сейчас же живо подхватил он, — как это вы хорошо подметили! Ведь это совершенно верно! А знаете, это была такая тенденция в русской музыке. А я ведь освободился от этого. В Сонате-балладе вы подобного уже не найдете. Там как будто все приведено в полное равновесие. Разумеется, материал требует своего развития, своей жизни, но все должно быть в меру. А как трудно создавать стройное музыкальное здание, в котором нельзя ничего ни убавить, ни прибавить! Но надо стремиться к идеальному совершенству художественной формы. Истина заключается в золотой середине, а золотая середина находится на острие иглки, — это была его заветная мысль.

Метнер принадлежал к числу тех композиторов, которые в высшей степени обладали природной композиторской техникой; ему (как и Шопену, Вагнеру, Глазунову) не нужно было много учиться для виртуозного владения ею. Изоощренная фортепианная фактура, богатая и своеобразная гармония, чрезвычайно сложная иногда полифония в его произведениях — все это

в основном является продуктом природного мастерства Метнера. Ведь он в консерватории учился (с 12-летнего возраста) только на фортепианном отделении, проходил общий, а не специальный курс гармонии, контрапунктом же занимался у Танеева лишь короткое время. А между тем вспомним хотя бы его Сказку e-moll из op. 14, в которой сложнейшие контрапунктические хитросплетения непринужденно сочетаются с эмоциональной непосредственностью музыки. Трудно поверить, что его op. 1 — «Acht Stimmungsbilder» — пьесы, преисполненные зрелого мастерства, написаны в 16—17-летнем возрасте.

В 10-х годах на петербургском музыкальном горизонте стала восходить новая яркая звезда — С. С. Прокофьев, который начал решительно

<стр. 113>

сокрушать академические традиции. В глазах музыкальной общественности он был крайним «леваком» (декадентом, слово «модернизм» не было тогда в ходу). Уже первыми своими выступлениями он сильно взбудоражил умы и, наряду с противниками, приобрел приверженцев, которые слушали его с большим интересом, многие — с удивлением. Однако композиторская молодежь еще не шла по пролагаемому им пути, видя лишь в творчестве Скрябина последнего периода дальнейшее развитие музыкального искусства. В Москве Прокофьева шали тогда лишь понаслышке, и мнение о нем было самое отрицательное: «Прокофьев — футурист в музыке, композитор, лишенный высоких идеалов (в противоположность, например, Скрябину), трюкач, этаким футболист в музыке, музыкальный эксцентрик, озорник, которому все нипочем». О такой репутации особенно заботился Л. Л. Сабанеев, пользовавшийся большим авторитетом. Надо отдать должное В. В. Держановскому и дирижеру К. С. Сараджеву, которые впоследствии много потрудились для пропаганды творчества Прокофьева в Москве.

Метнер не слышал его произведений [1], но, как и другие москвичи, был предубежден против них полностью. И вот я вместе с Николаем Штембером решил «совратить» Метнера с «истинного пути», установленного московской музыкальной общественностью того времени. Он долго противился, но наконец уступил нашим уговорам познакомиться с музыкой Прокофьева. Мы ему показали ноты — Ригодон из op. 12, на которые он взглянул сперва подозрительно, с настороженностью — нет ли здесь какого-нибудь подвоха? Через несколько секунд его взгляд выразил какой-то интерес и просветлел. Мы застыли в напряженном ожидании — что-то будет дальше?

Умиrotворившись при обзоре нот, Николай Карлович сел за рояль и сыграл первый период, будто выученное наизусть, с какой-то ритмической приподнятостью, элегантностью, с непередаваемой грацией, сразу схватив характер непривычной для него музыки. Сейчас же вскочил, быстро заходил по комнате, как обычно это делал в минуты эмоционального возбуждения, расточая всяческие похвалы: «Да ведь это чертовски талантливо! И как свежо, как оригинально! Как хорошо второе проведение темы в дорийском миноре! Какая восхитительная гармония, как все логично! И голосоведение прекрасно!» Тут же досталось Сабанееву за создание ложного представления о Прокофьеве. Мы уже праздновали победу...

Николай Карлович опять сел за рояль и принялся играть дальше. И тут выражение его лица стало меняться: сперва промелькнул оттенок недоумения, потом даже какой-то растерянности. Он начал сердиться: «А это что такое? Что это за козлиные скачки трезвучиями? Ведь это же внутренне не вытекает из предыдущего — так себе, что и голову взбредет!» Когда же он дошел до следующего раздела пьесы с неожиданным сдвигом в as-moll, то окончательно вышел из себя и, как мы ни уговаривали, отказался играть дальше. «Вот видите, я оказался прав, — с горечью повторял он, — талантливый, очень талантливый композитор, а ведь как относится к творческой задаче? Бездна выдумки, но никакого стремления построить цельную, до конца продуманную форму!

<стр. 114>

Ведь над этим бились целые поколения величайших композиторов, а ему все равно — куда хочу,

туда и иду, лишь бы было поновее да поинтереснее, поэффектнее. Да, очень, очень жаль, такой большой талант!» Казалось, огорчению Николая Карловича не было предела, он долго не мог успокоиться.

Этот эпизод и сейчас кажется мне поучительным. Я тогда же подумал: кто же из них прав? И пришел к убеждению, что по-своему правы были оба — каждый шел своим верным путем, определяемым сноси художественной миссией и творческой индивидуальностью. Это было столкновение музыкальных воззрений двух представителей разных эпох на самом их рубеже. Как завершителю своей эпохи, Метнеру предназначено было судьбой обогащать в своих творческих исканиях накопленные традиционные средства в строгой академической форме, и он не мог примириться с резким нарушением лежащих в ее основе принципов. Молодому же Прокофьеву суждено было прокладывать совершенно новые пути, щедро разрабатывая драгоценные перлы своей неумной фантазии и не всегда особенно заботясь о крепкой логике развития. Может быть, такая забота могла бы затормозить буйный поток его творческого воображения.

Каждый художник возделывает свое поле искусства, и надо ценить его высокие творческие достижения. Художественные вкусы меняются, и особенно резко в переломные эпохи. Но нельзя навязывать художникам с односторонних позиций — традиционных или новаторских — то, что не соответствует их роли в развитии искусства и не свойственно их творческой натуре.

Выбор Ригодона для показа Метнеру был, конечно, неудачен, ибо в нем нет той стройности формы, которая присуща не только более поздним произведениям Прокофьева (например, «Мимолетностям»), но и ранним. Думается, что если бы мы показали его прелюд или скерцо для четырех фаготов из того же опуса, результат оказался бы иным. Как бы то ни было, мудрая история рассудила справедливо: признать творчество и того и другого (этих двух подлинных антиподов по своим художественным устремлениям) классическим наследием русской музыки последнего времени.

В 1927 году Николай Карлович вместе с Анной Михайловной приехал для концертирования в Советский Союз [2]. В Москве музыкальная общественность буквально праздновала появление своего давнего любимца. После этого в Ленинграде он исполнил в Большом зале филармонии свой Первый концерт с-moll, ор. 33; успех и как композитор, и как пианист имел огромный. В этот приезд, остановившись в гостинице «Европейская», Николай Карлович все свободное время проводил в той же квартире в Чернышевой переулке, что и в былые дни. Но теперь принимали его и Анну Михайловну только я и моя жена (Виктора Карловича уже давно не было в живых, остальные разъехались). Здесь же он готовился к своему выступлению и вообще много играл на рояле. Большим наслаждением было слушать его дома.

Николай Карлович оказался таким же живым, простым, впечатлительным, как и десять лет тому назад; годы не наложили на него никакого

**<стр. 115>**

отпечатка. Ко всему, что делалось у нас, он относился с большим интересом. Прием, оказанный ему публикой, очень согрел его. По всему видно было, что за рубежом (Метнер жил тогда под Парижем), на чужбине он очень плохо чувствовал себя, что настоящий родной дом его — у нас, в России, в Москве. Надо сказать, что Николай Карлович всегда подчеркивал свою принадлежность к русской культуре. Не просклонять, например (на немецкий манер), его фамилию — значило нанести ему обиду. «Ведь я живу в России, я коренной москвич», — говорил он.

Еще не так давно творчество Метнера, по старой традиции, идущей от дореволюционной критики, рассматривалось как «иноземный», на русский продукт музыкальной культуры и ставилось в связь с наследием немецкого музыкального романтизма, в частности с Брамсом (которую сам Метнер как раз недолюбливал). Но этот взгляд весьма односторонен и потому



неверен. Не говоря уже о русских романтических истоках метнеровского творчества, в конечном счете тех же, которыми питалось творчество и Глазунова и Рахманинова, типичные «метнеровские» интонации несут в себе и подлинные черты русской народной песни; мимо нее не прошел этот чуткий художник. Достаточно вспомнить, например, первую и вторую темы из Сонаты f-moll, op. 5:

Метнер. Соната f-moll op 5

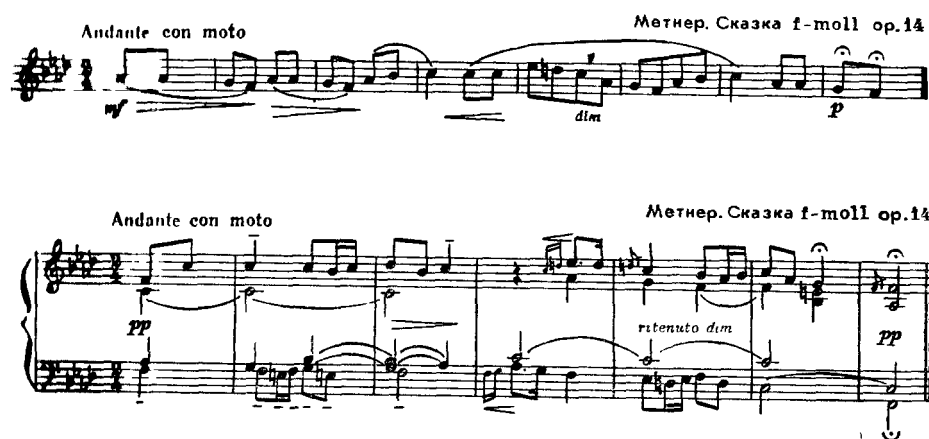
Метнер. Соната f-moll op 5

<стр. 116>

среднюю часть в седьмой пьесе из цикла «Восемь картин-настроений» (в натуральном f-moll):



Сказку из оп. 14 в дорийском f-moll, где мелодия — явно выраженный Крестьянский причет:



<стр. 117>

Еще можно подобрать немало примеров, убедительно показывающих, что своеобразие творческого лица Метнера (а его индивидуальный стиль обнаруживается буквально в каждом такте) неотъемлемо связано с русской музыкальной культурой и, в известной мере, с русской народной песней, хотя черты ее выступают в скрытом виде.

В последний приезд Николая Карловича в Ленинград мне удалось устроить дома встречи его с некоторыми нашими музыкантами. Он был восхищен игрой В. Х. Разумовской, только что окончившей тогда Ленинградскую консерваторию. Она сыграла Николаю Карловичу, между прочим, мою большую и очень трудную Третью сонату (она издана в 1929 году), которую он весьма одобрил, несмотря на некоторые «прокофьевизмы».

Особенно вспоминается вечер, проведенный у меня с Метнерами и В. В. Щербачевым. К несчастью, разговор сам собой зашел на особенно злободневную тогда тему — о современных зарубежных новаторских течениях, главными представителями которых были Стравинский, Шёнберг, Хиндемит, Кршеник, Альбан Берг, Веберн, французская «Шестерка». Я говорю «к несчастью», потому что Николай Карлович настолько разволновался, что мы стали искать повод отвлечь его, переменяя тему разговора. Эти течения означали для Метнера крушение всех идеалов в искусстве, идеалов высокого и прекрасного.

И мы, и сам Николай Карлович с женой строили тогда планы об окончательном их

переезде в Советский Союз. Но это осуществить не удалось. И все же Николай Карлович Метнер вернулся к нам «вечно живой», вернулся как общепризнанный композитор-классик русской музыки XX века.

В заключение хочу рассказать о встрече Метнера с Прокофьевым, о которой я услышал от вдовы Метнера уже после ее окончательного возвращения на родину, в Москву. Прокофьев критически относился к традиционному пути Метнера, известны его высказывания об этом. Но творчество Метнера он ценил и некоторые даже крупные его произведения сам исполнял. Так, в юношеские годы он играл Сонату g-moll, op. 22, а впоследствии исполнял в Америке (в 1920 году) его большую и очень трудную Сказку из op. 8, написанную в сонатной форме. Метнеру же Прокофьев так и остался чуждым композитором противоположного лагеря. И вот в годы жизни Николая Карловича в Берлине (по-видимому, в 1922 году) раздается звонок, и неожиданно появляется Прокофьев. Анна Михайловна, открывшая дверь, оторопела и даже испугалась, поспешила доложить Николаю Карловичу, от которого услышала приветливое: «Проси, проси, пожалуйста!» Прокофьев входит в кабинет со словами: «Я знаю, Николай Карлович, что Вы не любите мою музыку, но, может быть, Вам это понравится», — и преподносит ему свои «Сказки старой бабушки». Анна Михайловна ушла хлопотать по хозяйству для приема гостя и, когда вернулась, застала картину: сидят оба и мирно, доброжелательно беседуют. Так произошла личная встреча двух антиподов в музыкальном творчестве. А «Сказки» Прокофьева Метнеру понравились [3].

**Н. И. Сизов**

## **Воспоминания о Н. К. Метнере**

Зимой 1904 года у Бориса Николаевича Бугаева (поэта Андрея Белого) по воскресеньям собирались его университетские друзья: поэт Сергей Михайлович Соловьев, философ-натуралист Алексей Сергеевич Петровский, художник Василий Васильевич Владимиров со своей сестрой, певицей Анной Васильевной, мой брат, натуралист Михаил Иванович Сизов, профессор химии Иван Алексеевич Каблуков, художник Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов, специалист по древнерусской литературе Сергей Константинович Шамбинаго, публицист, философ, искусствовед, человек большой эрудиции и культуры, впоследствии руководитель издательства «Мусагет» Эмилий Карлович Метнер.

Б. Н. Бугаев страстно любил музыку. Его мать, Александра Дмитриевна, пела. Всех объединяла любовь к Григу. Анна Васильевна исполняла романсы Грига, ее брат делал иллюстрации к ним, и сам Борис Николаевич, как известно, посвятил Григу свое поэтическое произведение «Северная симфония». Я, тогда еще гимназист, играл много мелких вещей Грига.

Друг Эмилия Карловича Метнера, А. С. Петровский, решил познакомить меня с Николаем Карловичем Метнером. Знакомство состоялось на концерте Марии Алексеевны Олениной-д'Альгейм, чьи выступления неукоснительно посещались всеми названными лицами [1]. Я был уже немного знаком с напечатанными произведениями Николая Карловича и ожидал увидеть вдохновенного, нервного, высокого брюнета. Но оказалось все иначе: небольшой рост, плотный, крупная голова с легкой лысинкой, окруженной каштановыми кудрями, и очень ясные, по-детски внимательные серо-голубые глаза. Разговор был короткий. Пока Алексей Сергеевич меня рекомендовал, Николай Карлович смотрел на меня и потом сказал: «Приходите ко мне во вторник».

И для меня началась новая жизнь — начались уроки у Николая Карловича, проникнутые беспредельной дружественностью и добротой. Уроки всегда происходили в его маленькой угловой комнате\*. В ней

---

\* Дом, где жил в те годы Николай Карлович, находился в Большом Гнездниковском переулке.

---

помещался небольшой шкаф с нотами, столик у окна, кушетка и рояль фирмы Липпа, за которым создавались многие его произведения. В один прекрасный день в тесной комнате Николая Карловича появился подаренный ему узенький и высокий шкафчик для нот. Стоило немного повернуть наверху ключик, как вся дверца падала с грохотом и треском, сразу обнажая все полки. Это было так необыкновенно, что даже забавляло его, и в присутствии гостей он не раз обрушивал «волшебную» крышку, прежде чем начать разговор.

Занимаясь со мной на дому всегда безвозмездно, Николай Карлович заботился о том, чтобы я не оторвался от атмосферы школы, от выступлений на ученических вечерах и от изучения теоретических дисциплин. Когда Николай Карлович стал преподавателем в школе Л. Э. Конюса, я поступил туда же, где продолжал заниматься с ним. Пробыв там не больше года и готовясь к поездке за границу, Николай Карлович показал меня А. Н. Корещенко, который преподавал в старших классах Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. Я был принят в его класс.

Весь 1907 год Николай Карлович прожил в Германии. По возвращении из-за границы, он возобновил занятия со мной, а когда в 1909 году он принял профессию в Московской консерватории, повел меня к директору консерватории М. М. Ипполитову-Иванову, который

меня прослушал и зачислил в класс Николая Карловича.

Слишком утомляясь занятиями с учениками, Николай Карлович довольно скоро оставил педагогическую деятельность. Я был переведен в класс К. Н. Игумнова. Но, по договоренности с Игумновым, Николай Карлович продолжал заниматься со мной у себя на дому. Игумнов же прослушивал пройденные мной произведения лишь перед экзаменами и ученическими концертами. Так занимаясь, я в 1914 году окончил консерваторию. Перед одним из экзаменов, на котором я должен был играть финал Сонаты С-dur, op. 53 Бетховена, Николай Карлович, прослушав меня в Малом зале консерватории, остался очень доволен сказал: «В старое время существовала традиция: за хорошую игру ученика профессор дарил ему копеек пятнадцать «на конфеты», — и Николай Карлович вручил мне «заветный» пятиалтынный.

\*

Николай Карлович обладал очаровательной способностью вносить уютность во всякий разговор. Это создавалось само собой, неизвестно откуда, от самого его присутствия, и она особенно чувствовалась, когда собирались дети. Для детей у Николая Карловича всегда находились какие-нибудь сюрпризы и мистификации. Чрезвычайно вдохновляли веселила его рождественская елка. На елке он являлся детям в виде новогоднего деда, в меховой шубе, сделав себе из густой мыльной пены белые усы и бороду.

Как-то дети решили организовать музыкальный кружок, и Николай Карлович придумал ему «солидное» название: «Кружок любителей искусства заниматься музыкой», сокращенно произносится которое — «КЛИЗМ» — он всех очень насмешил.

<стр. 120>

Николай Карлович всей душой любил зиму, русскую зиму с ее метелями и ранними сумерками, а в доме — уютную раннюю лампу. На метель он любил какой-то особенной любовью. Это роднит его с Андреем Белым, автором Четвертой симфонии, известной под названием «Ку-бок метелей».

В метель Николай Карлович весь день стремился хоть на минутку, но несколько раз выйти на улицу. В его первом цикле фортепианных пьес — «Восемь картин-настроений» — имеется пьеса, посвященная метели и с эпиграфом из Лермонтова:

Метель шумит, и снег валит,  
Но сквозь шум ветра дальний звон  
Порой прорвавшись гудит...

Позднее была написана им песня на слова Пушкина «Зимний вечер» из op. 13, где метель принимает черты музыкального образа, по природе своей близкого русской песне.

В первый год знакомства с Николаем Карловичем я взял у него для просмотра корректуру печатавшегося его сборника песен. Случилось так, что этот экземпляр ему срочно понадобился. Была метель. Он. пришел ко мне вечером за нотами, весь, как дед-мороз, занесенный снегом и в приподнятом настроении.

\*

Изверившись в возможности спокойно работать, живя в городе, Николай Карлович, его жена Анна Михайловна и Эмилий Карлович стали жить за городом, снимая дачу на весь год где-нибудь под Москвой. Туда я приезжал к Николаю Карловичу на уроки приблизительно один раз в месяц на несколько дней. Николай Карлович занимался со мной два дня по утрам, после чего мы с азартом играли вдвоем в крокет. Если случался дождь, игра продолжалась под зонтиками. Вечером, Николай Карлович показывал что-нибудь только что им написанное, а если это были новые песни, то их пела Анна Михайловна. Но иногда наш мирный отдых нарушался вдруг

возникавшим философским разговором. Само собой разумеется, что наши философские рассуждения далеки были от профессионального уровня. Тем не менее для нас самих, наши высказывания были и волнительны, и в некоторой мере утомительны. Как-то наутро после нашей дискуссии Николай Карлович вышел из своей комнаты со словами: «Я очень долго не мог заснуть вчера. Наш разговор разрушил все мое равновесие, которое я с трудом устанавливаю. Только под утро мне удалось, наконец, заснуть». В таких случаях мы совершали долгую прогулку. Он защищал необходимость равновесия и корил меня за то, что я мало об этом забочусь, мало ценю свою жизнь, мало люблю ее.

\*

Периодически Николай Карлович отдавал свой досуг новым для него знаниям, к которым годами лелеял стремление. Так, на даче, занимаясь астрономией, он прочел несколько книг, посвященных этой области

**<стр. 121>**

знаний, изучал звездное небо и в конце концов купил себе подзорную трубу на ножке. Как-то осенью он показал мне Сатурн.

С увлечением Николай Карлович занимался и цветоводством. На плоской крыше дачного домика он развел целый цветник, восхищаясь жизнью цветов и удивляясь богатству их красок.

\*

Некоторые свои произведения Николай Карлович вынашивал довольно долго. Мне, например, известно, что, в то время, как две сонаты — As-dur и d-moll — из «Сонаты-триады» ор. 11 уже были написаны и исполнены публично, третья оставалась незаконченной. Ее кода все еще никак не сочинялась. Если заходила речь о коде, он говорил: «Она лежит и «преет», и не знаю, долго ли она еще будет «преть». Так про жалось около года. Тем временем он писал другие сочинения. Прихожу как-то утром на урок и меня встречает Эмилий Карлович, возбужденный, радостный, и шепотом говорит: «Дело в том, что Коля всю ночь не спал... Он окончил Сонату. Сейчас спит. Вы лучше зайдите днем»[2].

Почти всегда у Николая Карловича была в работе новая соната, всегда он занимался сочинением сказок и других мелких вещей, а между ними появлялись и песни — то на слова Гете, которым постоянно был увлечен, то на слова других поэтов, и, прежде всего, Пушкина, Фета и Тютчева. Как-то ученица М. А. Олениной-д'Альгейм, А. В. Владимирова, попросила Николая Карловича написать песню на стихи «Заклинание» Пушкина и через меня передала ему томик стихотворений «на случай — может быть, их нету под рукой». Николаю Карловичу, видимо, по душе пришла эта мысль, и он очень быстро написал песню, кажется, в один день. Он очень тепло благодарил Анну Васильевну и сказал: «Вы меня просто ткнули носом в Пушкина». Примечательно, что это было сказано автором нескольких уже напечатанных песен ни пушкинские слова. Он очень деликатно умолчал, что стихи «Заклинание» им уже давно намечены для песни. Он не мог не отметить, как тронут был таким совпадением мыслей людей общих интересов.

Исполнителями его песен были обычно московские вокалисты, близкие к камерному стилю: А. М. Ян-Рубан, А. В. Стенбок-Тарасевич, В. Д. Философова, Н. П. Кошиц, Н. Г. Райский, П. Доберт и, разумеется, очень близкая Николаю Карловичу по духу М. А. Оленина-д'Альгейм. Но первой исполнительницей новых песен Метнера в домашней обстановке оставалась всегда Анна Михайловна — музыкант широкой кругозора, в прошлом скрипачка, с большим чувством стиля, умевшая показать песни именно так, как они были задуманы композитором. Мне посчастливилось неоднократно присутствовать на таких исполнениях.

Я был постоянным посетителем и публичных выступлений Николая Карловича. В концертах он всегда играл с большим натиском. Пожалуй, это будет наиболее точная



характеристика его хватки. Он садился за рояль и, заняв удобную для себя позицию — несколько удаленную от инструмента, был готов вот-вот начать. Первые же звуки приковывали внимание слушателей настолько прочно, что им уже не приходилось стараться быть сосредоточенными. Своей стремительностью

**<стр. 122>**

он уже ведет вас за собой безотрывно. Пустых мест в игре нет. Формальных мест тоже нет. Все изнутри, все наполнено его творческой волей — неутомимой, неумолимой. Вас несет большая волевая волна, большое исполнительское дыхание. Игра Николая Карловича своей выразительностью и богатством красок, мягкостью прикосновения к инструменту, не мешавшей ему достигать и большой мощи, всегда представлялась мне близкой к оркестровым звучаниям. Неоднократно среди музыкантов выражалось желание услышать его музыку в оркестровом претворении. Говорили, что музыка Николая Карловича по своей природе оркестрова. И однажды я спросил Николая Карловича, почему он не пишет для оркестра, на что последовал ответ: «Рояль богаче», — при этом он указал на Шопена, который явно предпочитал писать для рояля. Вместе с тем не подлежат сомнению любовь и стремление Николая Карловича к оркестру. Ведь известно, что он всегда мечтал услышать свою фортепианную Сонату e-moll из op. 25 в оркестровом выражении.

Совершенно особая область в исполнительском искусстве Николая Карловича — его интерпретация произведений композиторов-классиков. Она была абсолютно творческой, свободной от всяких догм. От Николая Карловича нельзя было услышать заезженную фразу: «Это надо играть не так, а вот так, потому что это классика». Его исполнение произведений классиков было настолько живым и свежим, что мы слушали их как будто в первый раз. Эта черта исполнительства Николая Карловича поразила меня с первого урока, когда он, дав мне для работы целый список сонат Скарлатти, показал, как они разнообразны, как близки по своей природе народной песне, какая в них искрится жизнь, сколько в них неподдельного юмора и искренней лирики.

Нередко Николай Карлович ходил со мной слушать концерты. Не забуду, как он восхищался хором М. Е. Пятницкого, особенно отмечая простоту и целомудренность исполнения. Многие песни Николай Карлович слышал здесь впервые. Встретив в них такую близкую ему стихию, он сидел зачарованный, неподвижный и следил за хором, не отводя глаз. По дороге домой он говорил об этих исполнителях, о том, как богат их звук, как выразительны и содержательны бесхитростные движения их рук.

После какого-то концерта Николай Карлович шел раздраженный, говоря, что многие скрипачи совершенно забывают о том, что природа мелодии — пение, а следовательно, дыхание. Поэтому деление мелодии на фразы является необходимым не только для исполнения, но и для восприятия. Игру, лишенную внутренних смысловых цезур, Николай Карлович называл «бездыханной».

Приехав в 1927 году из-за границы, Николай Карлович сразу же лопал на симфонический концерт в Большом зале Московской консерватории. После концерта многие музыканты собрались в артистической. Когда я вошел туда, он с кем-то разговаривал. Я услышал чьи-то слова: «Но это хорошо звучит», — Николай Карлович заметил: «Звучит-то хорошо, но что звучит, вот в чем вопрос». Это высказывание очень типично для Николая Карловича, так как составляет основную позицию

**<стр. 123>**

его отношения к музыке, к искусству вообще, к исполнению музыки в частности. Разумеется, его неприятие беспредметности в искусстве было тесно связано с требованием ясности и содержательности замысла и неспособностью к компромиссу. Не случайно его собственный гармонический язык, при всей своей новизне, никогда не грешил эстетством. Сложность его музыкальной фактуры всегда рождалась от богатства его мыслей. Он никогда не прибегал к

колористическим приемам ради любования красками.

Надо сказать, что глубокая принципиальность Николая Карловича, его строгость к искусству вообще доходили до суровости в отношении к самому себе. Вместе с тем он, несомненно, страдал чрезвычайным застенчивостью. Очень характерно, что Николай Карлович исполнял в аскетическом тоне в своих произведениях лирические отступления, лирические эпизоды, стесняясь показать себя в сокровенных чувствах, и потому он как бы прятал их за личиной недоступности, подчеркивая тем самым, что лирика лирикой, но он никогда не даст себе раствориться в ней, не позволит себе дать ей преобладающее положение.

Николай Карлович никогда не показывал, что одобрение его как композитора или как пианиста его радует. Нельзя забыть чествование Николая Карловича в Большом зале Московской консерватории в 1927 году после исполнения им своего Второго фортепианного концерта. Во время этого чествования, пока Н. Г. Райский читал поднесенный Н. К. Метнеру московской музыкальной общественностью адрес [3], он стоял насупившись, как провинившийся ученик, смущенно уткнувшись в рояль и царапая его пальцем.

Помню, как весело смеялись Николай Карлович и Эмилий Карлович, когда я в 1912 году рассказал им, что познакомился с одним очень популярным в Москве пианистом, который, просматривая сочинения Николая Карловича, сказал, что это «слишком серьезная музыка, она не может создать успеха пианисту, а искусство существует для удовлетворения артистического самолюбия».

В 1915 году состоялся мой концерт из произведений Николая Карловича. В этом концерте принимала участие певица Ольга Федоровна Гедике. К тому времени во мне созрело желание приблизить произведения Николая Карловича к эстраде, к неискушенному слушателю и с этой целью даже, может быть, упростить, облегчить местами их нередко довольно сложную фактуру. Возможно, что незаметно для самого себя стиль моей игры стал изменяться. В программе упомянутого концерта была Соната f-moll, op. 5, глубоко любимая Андреем Белым. Мне очень хотелось донести ее до слушателя. Не знаю, насколько мне это удалось, но Николай Карлович был расстроен. Он не выходил в зал из артистической и все время ходил по комнате, слушая из-за двери. После концерта он сказал мне: «Я пережил катастрофу». Он утверждал, что это было совсем не то, что ему хотелось бы услышать; по его мнению, моя игра была несколько вольной, преувеличенной в отношении смены темпов, чего он от меня не ожидал...[4] После всего случившегося он все же с прежней любовью продолжал со мной заниматься.

<стр. 124>

В 1913 году я плохо себя чувствовал и почти не работал. Николай Карлович все искал и не находил, как и чем мне помочь. Уехав на лето за границу, он написал мне письмо, полное заботы найти для меня полезный совет, строил целый ряд психологических домыслов [5].

Окончив консерваторию в 1914 году, я три года преподавал в Воронеже, где давал концерты из произведений Николая Карловича (по договору — два концерта в сезон), потом был мобилизован и служил два года в армии. Будучи санитаром, я принимал деятельное участие в работе фронтового театра, писал для постановок музыку. Вместе с тем я продолжал исполнять в концертах сочинения Николая Карловича в таких городах, как Петроград, Витебск, Киев, Ташкент.

В 1922 году, вернувшись в Москву, я стал писать музыку для Театра имени Евгения Вахтангова, где ставился спектакль «Принцесса Турандот», а затем и для других театров. В 1927 году, когда Николай Карлович находился в Москве, он пошел посмотреть спектакль «Принцесса Турандот» и отнесся к этой постановке с безоговорочным одобрением, с необычайным пониманием того, что меня увлекло в театральной работе. Он сказал, что, помимо спектакля в целом, ему понравилась и музыка, интересная, между прочим, тем, что она частично допускает и ее концертное исполнение. Он никогда не сделал мне ни одного упрека, что после многих лет занятий под его руководством я отошел от чистого пианизма.

Работая в театре, я все же не прекращал своих поисков в области фортепианной игры и только в 40-х годах выработал искомые мною принципы. Проверить же их на практике мне удалось только в 1946 году в Иванове, и я получил большое удовлетворение, но мне не суждено было поговорить о них с Николаем Карловичем.

Сейчас, вспоминая свои трудности и заблуждения, я реально чувствую необычайную отзывчивость Николая Карловича ко всем, кто его окружал, вижу его ясные глаза, внимательно всматривающиеся в вас. И все ваше; забывая о себе и обо всем своем, он готов прийти к вам на помощь.

*Иваново*

*27 мая 1957 года*

## **М. А. Гурвич**

### **В классе Н. К. Метнера**

В один из зимних вечеров 1915 года я, ученица Музыкальной школы Гнесиных, зашла в Малый зал Московской консерватории на авторский концерт пианиста и композитора Н. К. Метнера.

Музыка Метнера, тогда услышанная мной впервые, оставила незабываемое впечатление, определившее всю мою дальнейшую музыкальную судьбу: совершенно особый мир глубоких чувств и мыслей, лирика теплая и искренняя, но всегда сдержанная и мужественная, горячий темперамент, подчиненный волевому началу, — все это полностью захватывало слушателя.

Исполнение Метнера обладало таким своеобразием, такой индивидуальной яркостью, что и трактовка им произведений других композиторов казалась единственно возможной и запоминалась на всю жизнь.

Звук Метнера-пианиста был необычайно разнообразный, красочный; он обладал очень широким диапазоном — от большой силы и наполненности, никогда не переходящих в резкость, до тончайших оттенков прозрачного *pianissimo*.

Особенным своеобразием отличался ритм Метнера: живой, очень гибкий, свободный, плавный, без всякой суетливости или нервозности, при любом *rubato* сохранявший упругость и устойчивость.

Пианизм его совершенно подчинялся глубокому раскрытию содержания произведения, никогда не приобретал самодовлеющего значения.

Учиться у Метнера стало моей мечтой.

Метнер был тогда профессором Московской консерватории, но в отличие от других профессоров, имевших громадные классы — по 20—30, а иногда и больше студентов, он не хотел увеличивать свой небольшой класс, состоявший из 8—9 человек; поэтому было особенно трудно стать его ученицей.

Осенью 1916 года, когда я окончила Музыкальную школу Гнесиных, мне все же удалось добиться согласия Николая Карловича прослушать меня, и я приехала к нему в его квартиру в тихом Саввинском переулке на Девичьем поле.

Среднего роста, коренастый, с высоко поднятой, даже несколько закинутой назад головой, с громадным лбом и глубокими, пронизательными глазами, Николай Карлович производил впечатление строгого и замкнутого человека, но улыбка совершенно преображала его лицо, которое вдруг становилось открытым, доброжелательным и необыкновенно «лучистым».

Николай Карлович сел к роялю и начал играть оркестровую партию Третьего концерта Бетховена, подготовленного мной к прослушиванию. Концерт этот я уже несколько раз исполняла публично на ученических вечерах и на выпускном экзамене, и трактовка его не вызвала у меня никаких сомнений, но Николай Карлович заиграл партию оркестра иначе, чем я ее себе представляла. Глубоко раскрывая богатство содержания Концерта, он полностью подчинил меня своей воле, и я сыграла Концерт совершенно по-иному.

Николаю Карловичу понравилось мое исполнение, и он принял меня в свой класс.

Занимался Николай Карлович с каждым студентом один раз в неделю, и мы, его ученики, присутствовали на занятиях оба дня, которые он уделял педагогической работе в консерватории, и слушали его занятия со всеми студентами.

Настроение на уроках было всегда приподнятое, праздничное. Николай Карлович

включал в репертуар своих студентов только те произведения, которые любил, поэтому во время занятий он очень увлекался, много играл, работал горячо, с подъемом как над произведением в целом, так и над его деталями.

Необычайно требовательный к себе, он был также требователен и к своим студентам. Не переносил Николай Карлович легкомысленного и небрежного отношения к работе, к исполнительству; помню вспышку его гнева после исполнения очень одаренной студенткой одного из этюдов Листа в очень быстром темпе, пианистически свободно, но небрежно, внутренне не наполненно, несколько поверхностно и неряшливо, с грязноватой педалью.

Николай Карлович ценил в учениках не внешние пианистические данные, а содержательность исполнения, умение раскрыть глубину произведения, его настроения и мысли. Поражало в Николае Карловиче умение ценить в учащемся его художественную инициативу. Такой громадный музыкант, как Метнер, так ярко и своеобразно чувствовавший каждое произведение, был способен принимать и иную, чем его собственная, трактовку произведения. Помню, например, такой случай: прослушав как-то раз в моем исполнении Прелюдию и Фугу Баха, Николай Карлович сказал: «Любопытно, вы играете это произведение совершенно иначе, чем я его себе представляю, но вполне убедительно. Давайте «доделывать» его в вашем плане». И действительно, Николай Карлович, ничего не ломая в моем понимании Прелюдии и Фуги, помог мне довести мое исполнение до возможной для меня законченности. И постоянно, если трактовка произведения была серьезно продумана и прочувствована студентом, не нарушала стиля, не противоречила указаниям композитора, Николай Карлович сохранял своеобразие такого исполнения,

**<стр. 127>**

помогал студенту в его плане глубже раскрыть произведение и отделать все детали.

— Основная роль педагога — это направлять самостоятельную работу студента, критиковать и корректировать ее, — часто говорил Николай Карлович.

И только при исполнении концертов, когда Николай Карлович играл оркестровую партию, его трактовка невольно подчиняла себе студента и происходило то же, что было со мной во время исполнения Третьего концерта Бетховена с участием Николая Карловича.

Работая с учеником, Николай Карлович много играл, делал наводящие указания, помогавшие найти нужный характер исполнения, но при этом всегда осторожно прибегал к конкретным образам для раскрытия произведений непрограммных.

Очень много внимания Николай Карлович уделял воспитанию художественного вкуса, пониманию стиля и эпохи, когда сочинял композитор.

Он требовал внимательного изучения и истолкования нотного текста, в том числе и мельчайших деталей, всего, что написано композитором. Он считал, что трактовка исполнителя — это прежде всего раскрытие замысла композитора.

Много работал Николай Карлович с учениками над звуком, над разнообразием его, над legato. Стремился к большей полноте звучания, но не любил звука стучащего, ударного, не любил также звука, извлеченного путем придавливания пальцем клавиши; «не давите», — говорил он и показывал, как чудесно звучит кантилена, если мягко, свободно и плавно погружать руку в клавиатуру.

На первоначальной стадии работы даже в произведениях, требующих очень гибкого, свободного ритма, rubato (как, например, в Экспромте As-dur Шопена), Николай Карлович не допускал никаких отклонений от строгого ритма; надо было очень хорошо освоить сначала ткань произведения и только потом начать искать ту ритмическую свободу, которая была необходимой, закономерной в данном произведении, а не являлась плодом случайного настроения исполнителя. Свобода, импровизационность, в его представлении, должна была явиться как результат глубокой, продуманной работы.

Очень много внимания Николай Карлович уделял педальным звучаниям фортепиано,

которые он очень любил. Он и в фугах Баха брал довольно много педали.

С новыми учениками Николай Карлович много работал над основами пианизма, добиваясь устойчивой посадки, полной свободы корпуса и всего пианистического аппарата. Проверял на уроках все технические приемы, пользуясь упражнениями Брамса, которые он очень рекомендовал, а также сам придумывал много упражнений в зависимости от недостатков, которые обнаруживал у своих учеников. Часто Николай Карлович говорил о том, что техническое мастерство исполнителя включает и владение своими нервами; полезно учить трудные места без всякого напряжения, без всяких толчков: «Играйте так, как будто нам совсем легко!»

**<стр. 128>**

Очень большое значение Николай Карлович придавал продуманности аппликатуры; в сложных произведениях давал переписывать со своих нот подробную и чрезвычайно остроумно подобранную аппкатуру (например, в Четвертом концерте Бетховена).

Николай Карлович был на редкость скромным человеком и, несмотря на многие просьбы его старших учеников, никогда не включал в планы своих студентов собственные произведения; единственным исключением за все годы его работы в консерватории были созданные им каденции к Четвертому концерту Бетховена, которые он разрешал учить при исполнении этого Концерта.

Фундамент, который Метнер заложил в своих учениках, был так крепок, что после его отъезда все студенты, с разрешения дирекции консерватории, сразу не перешли в классы других профессоров и год занимались лишь коллективно, всей группой. Результаты оказались очень положительными.

Можно глубоко пожалеть о том, что много лет своей жизни Николай Карлович был оторван от родины, которой был всегда предан. Многое он мог бы ей дать.



## **А. А. Ефременков**

### **Н. К. Метнер**

В начале 1910-х годов на Плющихе — старой московской улице, и одном из живописных дворики, в котором проживал я в период моего обучения в консерватории, мне по утрам неоднократно попадался навстречу человек, сразу обративший на себя мое внимание.

На вид лет 30—35, плотный и плечистый, роста он был ниже среднего, с большой курчавой, несколько запрокинутой назад головой и выражением какой-то серьезной деловитости на умном лице. Резкий контраст с невозмутимостью этого спокойно шагавшего человека представляла неизменная его спутница — небольшая вертлявая собачонка, которую водил он на длинной намотанной на руку цепочке; собачонка все время рвалась вперед и, изо всех сил натягивая цепочку, то и дело сбивала мерную поступь своего хозяина.

Кто бы это мог быть? — гадал я, с любопытством всматриваясь в фигуру заинтересовавшего меня человека. Разгадка пришла сама собой. В музыкальных кругах Москвы стали поговаривать о молодом, подающем надежды композиторе и пианисте — некоем Метнере. О выступлениях его в Klavierabend'ах с программой из собственных сочинений в печати появились отзывы, отмечавшие высокое исполнительское мастерство молодого автора и самобытность его композиторского дарования. На витринах нотных магазинов рядом с уже знакомыми мне произведениями Рахманинова и Скрябина мелькали необычные по своим названиям («Отрывок из трагедии», «Дифирамбы») — новинки Метнера.

Зайдя однажды в магазин и перелистывая сочинения композитора, я обратил внимание на их фактурное своеобразие, на обилие синкопированных ритмов, сложную полифоническую ткань разработок, с характерными, ставшими впоследствии типичными для метнеровского письма репетиционными нотами и довольно частым употреблением не свойственных русской музыке того времени диатонических пассажей, невольно отбрасывавших воображение к далекой эпохе немецкого классицизма.

Я заинтересовался композитором, купил на его концерт билет и вскоре, сидя в партере Малого зала консерватории, с нетерпением ожидал появления на эстраде незнакомого мне автора. Когда зажглись огни ramпы, на эстраду быстрыми шагами вышел человек, в котором я тотчас же узнал так заинтересовавшего меня «человека с собачкой». От всей его фигуры, от того, как с достоинством поклонился он встретившей его аплодисментами публике, как сел за рояль и как, потирая руки и на мгновение скользнув взглядом поверх рояля, решительно затем приступил к игре, веяло самообладанием, уверенностью в себе и той серьезной деловитостью, какую приметил я еще при встречах с ним на Плющихе.

Однако я должен сознаться, что вначале игра его ничем меня не поразила: обычный, довольно «узкий» звук, аккуратная педаль, чистенькое исполнение — вот и все! Но таково, спешу оговориться, было только первое впечатление. По мере того, как артист разыгрывался, внимание все более и более настораживалось. Железная энергия ритмов, пластичность форм и какая-то особая убедительность музыкального языка волновали и восхищали воображение. И если в первом отделении концерта настроение аудитории мало-помалу накалялось, то второе проходило уже в атмосфере ни на миг не ослабевающей приподнятости. Успех был огромный. Когда, возвращаясь с концерта, я пытался разобраться в своих впечатлениях, для меня стало несомненным, что захватывающая сила музыки Метнера заключалась не столько в тембровом разнообразии, сколько в стихийности ее ритмической природы.

Разумеется, что с той поры я сделался неизменным посетителем концертов этого

замечательного музыканта.

Моя музыкальная библиотечка, в которой ко времени моего окончания консерватории имелось уже почти все из написанного для фортепиано Рахманиновым и Скрябиным, стала понемногу пополняться теперь сочинениями Метнера. Работая над расширением репертуара, я, как тяготевший всегда к новейшей русской музыке, обратился преимущественно к изучению произведений этих трех крупнейших ее представителей.

О Метнере, как человеке, музыканте и педагоге, много интересного приходилось мне слышать от одного из моих старших товарищей по консерватории — Николая Ивановича Сизова, много лет занимавшегося под его руководством.

Мое же личное отношение к Метнеру как к педагогу определилось значительно раньше, то есть после того, как на ученическом вечере мне привелось услышать в исполнении Сизова Сказку c-moll, op. 8 № 2 Николая Карловича.

Оно поразило меня необыкновенным сходством с исполнением авторским. Сделать так вещь, хотя бы и с талантливым учеником, представлялось мне верхом педагогического мастерства. Вот почему, включив в свой репертуар сочинения Метнера, я загорелся желанием во что бы то ни стало пройти их под руководством самого автора. Но как это осуществить? А что если композитор в моей просьбе откажет? Я решился

**<стр. 131>**

посоветоваться с Сизовым. Он одобрил мой план, сумел рассеять все мои сомнения и, со свойственной ему решительностью, посоветовал, не откладывая в долгий ящик, пойти и переговорить с Николаем Карловичем.

Сизов не ошибся. Николай Карлович принял меня очень просто, спокойно, с какой-то умной, очаровавшей меня внимательностью выслушал и тотчас же дал свое согласие заниматься со мной, наметив день и час первого урока.

\*

В течение недолгого времени моих занятий с Метнером (всего один год) он почти не касался техники фортепианной игры, стремясь лишь путем разного рода образных сравнений и остроумных формулировок расшевелить мое художественное воображение и тем самым помочь ощутить основной нерв и внутренний смысл изучаемого произведения. Вспоминается работа Николая Карловича со мной над его Сказкой b-moll из op. 20.

— Начните сразу, стремительно, с порывом, как бы обращаясь к кому-то с горячей мольбой, — сказал он после того, как я сыграл ему сочинение, — вот так, — и он умоляюще сложил руки.

Только в очень редких случаях, когда мне что-либо не удавалось, Николай Карлович садился за рояль и мастерски показывал незадачливое место.

Так было, когда он, добиваясь особой плавности исполнения, сыграл мне всю вторую тему Скерцо b-moll Шопена, или в другой раз, когда, неудовлетворенный исполнением коды его Сонаты C-dur из op. 11, сыграл ее с начала до конца с той исключительной четкостью, какая еще раньше восхищала меня на его авторских концертах.

Работая со мной над своими сочинениями, он как бы заново их переживал, меня подчас динамику, лигатуру и добавляя даже ноты, как это было, например, при показе его Сонаты-элегии, когда он попросил в двух местах играть бас в октаву, тут же карандашом внеся в печатный экземпляр свою поправку.

Сопереживание обнаруживал он и при прохождении сочинения других авторов, увлекаясь настолько, что наши занятия выходили подчас за рамки установленного времени. Особенно памятен мне урок, когда я ему принес Сонату fis-moll Шумана.

— Да это какое-то лунное безумие, — воскликнул он, схватясь за голову, когда мы дошли до места, видимо, особенно его восхитившего. — Только Шуман мог так писать!

Увлечению его не было предела, время было позабыто, и неизвестно, как долго длился бы урок, если бы не неоднократное настойчивое постукивание Анны Михайловны в дверь кабинета.

Его требовательность в отношении максимально точного воспроизведения музыкального текста была абсолютна.

Мне привелось быть невольным свидетелем, как тщательно, готовясь к концерту, прорабатывал он свою программу. Однажды я пришел

**<стр. 132>**

на урок несколькими минутами ранее назначенного времени. Николай Карлович, по-видимому, не слышал звонка и продолжал в смежном с прихожей кабинете свое утреннее музицирование. И вот в течение всего времени, пока я снимал пальто и, нарочито не спеша, поправлял перед зеркалом сбившийся набор галстук, до моего слуха доносилась одна и та же на все лады повторяемая короткая двухтактная фраза.

— Вы не пробовали, — спросил он меня однажды, — смотреть во время игры на руки в зеркало? Я продельваю иногда такой эксперимент, когда игра начинает мне почему-либо надоедать. Смотря на руки в зеркало, я отвлекаюсь от самого себя и получаю на время некоторый отдых.

— Попробуйте поучить левую руку отдельно от правой, — сказал Николай Карлович, показывая мне однажды прием игры в партии левой руки одного шопеновского сочинения, — это приятно. Я вообще заметил, что у больших композиторов даже партия левой руки бывает, как правило, изложена остроумно и интересно.

Каково было его отношение к своему крупнейшему современнику — Скрябину, не знаю, так как »в беседах с ним не привелось коснуться этой темы, но к Рахманинову относился он с нескрываемым пиететом. Однажды я попросил его выбрать для меня что-нибудь из произведений этого композитора.

— Возьмите прелюдию E-dur из опуса 32, — сказал он, перелистывая взятую с полки тетрадь сочинений Рахманинова. Когда я позволил себе что-то возразить, — «Нет, — перебил он меня, — превосходная вещь... ярмарка... Сергей Васильевич сам любит это сочинение... поучите...» — и, любовно пробегая глазами музыку, с бережной осторожностью повернул страницу.

Высказывания Николая Карловича отличались остроумием и лаконичностью, напоминая порой лаконизм математических формул. Характерны были постоянно прерывавшие его речь небольшие паузы, в течение которых он как бы искал наиболее законченное выражение своей мысли.

Однажды я сказал, что перспектива концертного выступления всегда волнует меня и что беспокоит при этом не столько самый факт выступления, сколько боязнь, как бы не подвела память.

— Я этого не понимаю, — возразил Николай Карлович. — Нельзя забыть то, что хорошо знаешь... Забыть — значит не знать.

— Я не одобряю пианистов, — сказал он однажды, — выступающих по три-четыре раза в год. Такие частые выступления снижают их значительность, да и сомнительно, чтобы при этих условиях программа могла быть основательно проработана. Для меня, — продолжал он, — каждое мое выступление — большое духовное событие, и я не могу позволить себе подобную роскошь, а ограничиваюсь лишь одним выступлением в год [1].

По поводу увлечения композиторов того времени вычурными гармониями и их тенденции во что бы то ни стало избегать в своих сочинениях употребления гармоний простых и обычных Николай Карлович сказал:

**<стр. 133>**

— Все элементы музыки имеют право на существование. Весь секрет — в умении ими

пользоваться. Иногда какое-нибудь простое трезвучие C-dur, если оно на месте, может прозвучать свежее и значительнее самой изысканной гармонии.

В своем отношении ко мне Николай Карлович проявлял ту высокую простоту, какая, по моим многолетним наблюдениям, является преимущественным свойством очень крупных натур. В связи с этим вспоминается встреча с ним в антракте одного из симфонических концертов. Поздоровавшись, он просто, по-товарищески взял меня под руку и долго бродил со мною по фойе, делясь впечатлениями от только что прослушанной музыки.

Общение с Николаем Карловичем в часы моих занятий и сравнительно редких встреч с ним в иной обстановке действовало на меня так же, как и его музыка, — магически, обновляя мой душевный строй и внутренне меня преображая. Таким, помнится, возвращался я всякий раз с его концертов, с душою, напоенной звуками его замечательном музыки, всегда одухотворенной, жизненно-динамичной и вместе с тем мудро-уравновешенной.

## А. И. Трояновская

### Жизнь Н. К. Метнера в Буграх

В обществе Николай Карлович производил впечатление человека очень серьезного, немного тяжеловатого. Правда, он необычайно искренно и симпатично смеялся, но это случалось сравнительно редко. Прежде всего виден был в нем человек очень особенный, очень крупный, одаренный способностью мыслить глубоко и зачастую с философским оттенком.

Между тем существу его была свойственна самая неподдельная простота, самый искренний юмор. Лучше всего эти качества проявлялись вдали от городской суеты, на природе, его творческий облик становился тогда еще теплее, шире и оригинальнее.

Перед самым отъездом своим из России Николай Карлович и Анна Михайловна просто вынуждены были воспользоваться приютом, который я предложила им на даче моего отца, в лесу, около станции Обнинское по Киевской дороге. Помню, что звала я их к себе письмом «недели на две — не меньше»; помню, что ответ Николая Карловича, как всегда шутливый, гласил следующее: «Приедем с удовольствием на две недели; а впрочем, можем поселиться у Вас на всю жизнь!» Когда исполнилось приблизительно два года совместного нашего существования в Буграх, мы перечитывали слова эти со смехом... никто из нас не ожидал, что жизнь задержит нас так надолго в этом домике в лесу, по счастью снабженном печами. Случилось это потому, что квартиру в Москве им пришлось ликвидировать. Это было летом 1919 года, Анна Михайловна одна несла на себе хлопоты, совершая поездки в Москву, мужество ее было беспредельно; так же беспредельно было доверие Николая Карловича к ее выносливости и сообразительности. Именно это доверие и дало ему возможность так легко и бездумно, приехав в Бугры «на две недели», сейчас же начать перелистывать привезенную им громадную папку с накопившимися за несколько лет набросками музыкальных тем и отрывков.

Он тогда же назвал их «Забытыми мотивами». Не считая времени, Николай Карлович погрузился в эти исписанные карандашом страницы.

Едва ли смог бы он провести столько «недель» в Буграх в очень тяжелых условиях, если бы все существо его не было органически связано с работой; ему просто нельзя было оставаться без работы, а рояль его находился у окна, за окном же стояли сосны, и за стеною не было никаких звуков, враждебных его творческой мысли. Грозил нам другое: борьба с природой, с зимою, с недостатками питания.

После каждой поездки в Москву Анюта возвращалась все более растерянной и грустной. Однако мысль зимовать в этом домике в лесу еще не приходила в голову никому из нас троих; подсказало ее одно уже совсем темное осеннее утро. Помню наш круглый стол с пустыми чашками около самовара — и помню фигурку Анюты, застывшей с полотенцем в руках, с лицом совсем бледным и подавленным; а в комнате рядом — звуки Сонаты-*reminiscenza*, ее вступление, полное самой нежной поэзии: Николай Карлович уже у рояля, в творческом состоянии.

— Неужели перед нами целая зима неизвестности? — спрашивает Анюта.

Я отвечаю тоже в форме вопроса:

— Может быть, мы вдвоем сумеем сберечь его здесь целую зиму?

Это «сберечь» полностью выражает отношение обеих нас к Николаю Карловичу. Характерно, что его согласия в этом случае даже и не спросили, а подошли к нему и сообщили наше решение. Он засмеялся и сказал: «Теперь я совсем уже *Nicolas*, ни двора».

Нам пришлось на другой же день начать приготовления к зиме и утепляться. Николай Карлович непременно хотел участвовать в замазке окон, а окон было много — работал он

честно, старательно. Никогда я не забуду чувства страха, с которым я соскабливала ножом замазку с его руки, в таком совершенстве приспособленной для рояля, с крепкой и плотной кистью, с пальцами несколько короткими и необычайно живыми.

Весь внешний облик его был таков — невысокий, широкий в плечах, коренастый; плотность тела, казалось, отвечала силе и плотности его духовного облика; весь он был отмечен печатью дарования — глубокого и серьезного.

Я долго не могла привыкнуть к крайней неприязнательности Николая Карловича. Предстоящая нам борьба со стихиями его не пугала; окружающая глушь была ему по душе. Он умел по-русски любить нашу русскую зиму и никогда не жаловался на неудобство темных недель.

Как раз в начале зимы 1919 года по всей стране замерзла картошка: ее нигде не успели убрать с поля. Наше утро начиналось с того, что в кастрюлю с картошкой наливалась вода. Вскоре в кастрюльке оказывался один сплошной кусок крепкого льда. Едва ли мы с Анютой смогли бы изо дня в день выносить работу над такой картошкой, если бы это не было для Николая Карловича его завтраком, обедом и ужином. Пожалуй, еще острее, чем голод в еде, мы ощущали голод керосинный; у нас не было ни электричества, ни свечей, и освещались мы так называемыми «наперстками», то есть оловянными столбиками высотой в

<стр. 136>

5 сантиметров с нитяным фитилем посередине. «Наперсток» немедленно потухал, если Николай Карлович неосторожно переворачивал страницу своей рукописи, и до нас доносилось его весьма непосредственное восклицание: «А, черт!»

Рассвет заставлял Николая Карловича уже у рояля. Для этого все мы поднимались еще в сумерках раннего утра. Наоборот — вечерние сумерки он использовал иной раз для упражнений: это были гаммы в сексту, в медленном темпе, *legatissimo*. Надо сказать, что, поскольку Николай Карлович всегда сочинял у рояля, пианистический аппарат его в то время был всегда в форме и к упражнениям чисто техническим он не прибегал даже в следующую зиму, когда выступал с концертами в Москве.

Был один вечер в январе, когда на рояле горела настоящая лампа, что казалось нам редким комфортом и уютом. Николай Карлович позвал нас к себе, мы стояли у рояля, Анютина голова легла на мое плечо, и он в первый раз сыграл нам целиком всю Сонату-*reminiscenza*. Полное наше одиночество в лесу, зима за темными окнами его комнаты и богатство фортепианной звучности под его руками — все это производило на нас совершенно волшебное впечатление.

Николай Карлович обожал лес и зимою. Пробираясь в валенках по глубокому снегу за хворостом, он останавливался, чтобы слушать зимнюю тишину; морозная настороженность леса была близка ему. Насколько поэзия природы была связана с его музыкой, мы знаем по его сказкам. Помню, как, стоя около пня с огромной шапкой снега сверху, он сказал: «Это совсем то же, что в сказке, только в обратном порядке: там Иван-царевич увидел лешего, подошел к нему, а леший обернулся пнем, а сейчас мы видим пень — и он оборачивается для нас лешим».

Несколько суровое спокойствие этой зимы было нарушено одним грустным событием: в одну из поездок моих в Москву я привезла ему тяжелое известие о смерти на фронте его брата Карла Карловича. Он был просто в отчаянии, все существо его было зажато печалью; и я поняла тогда, что оторванность от семьи, которую невольно создавала его поглощенность работой, была только поверхностной: он глубоко любил братьев. Тогда в Буграх он написал печальную, меланхоличную песню на слова Тютчева — «О чем ты воешь, ветр ночной?» — и посвятил ее памяти брата Карла. Его памяти посвятил Николай Карлович также свои песни «Слезы» и «Бессонница».

В течение этой зимы мы были почти полностью отрезаны от города; страшно обрадовали меня сказанные однажды Николаем Карловичем слова: «Я рад этому плену: как бы я мог иначе



разобраться в этой кипе забытых мотивов!»

Наступление нашей подмосковной весны, скромной и вместе с тем стихийной, крайне обрадовало его. Когда в начале марта, выйдя на прогулку и проваливаясь в осевшем уже снегу, мы почувствовали в воздухе лапах приближающейся весны, Николай Карлович остановился около сосновых стволов, совсем черных от сырости, и, вдыхая приоткрытым ртом воздух, сказал: «Неужели уже началось?» Вокруг попискивали

**<стр. 137>**

синицы, тишина леса стала новой. Написанная им тогда «Primavera» совсем романтическая, очень светлая, мажорная, — навеяна порывом этой русской весны 1920 года, свежестью воздушных течений, потоками воды внизу под холмом. Это никак не южная весна; и никак не «Primavera» Боттичелли, прекрасная, но манерная.

Птиц Николай Карлович любил «больше всего на свете» (это подлинные его слова). Не только пение птиц, но и крылатая их природа пленяла его. В апреле он работал уже с открытым окном; забавно, к этому времени обнаружился у него среди птиц маленький враг; пеночка-теньковка. Четкие staccato «тинь-тинь-тинь» — нотки ее напева, повторяющие один и тот же звук или чуть заметным хроматизмом скользящие вниз, — своей назойливой точностью мешали ему; он слышал в свое окно кукушку, иволгу, зяблика — совсем близко, но никто, кроме теньковки, ему не мешал.

Николай Карлович обожал Подмоскowie. Ни разу за время наших неудобных прогулок по весенней грязи не вспомнил он о юге, о солнце, о море.

Летом появились у нас гости: чаще других — подруга моя Наталья Владимировна Сапожникова и ученик Николая Карловича по консерватории — Пантелеймон Иванович Васильев, а для Николая Карловича «Пантелеймоша», которого он очень любил.

Разумеется, для всех нас это лето проходило под знаком Николая Карловича. Все мы старались развлечь Николая Карловича, украсим, его досуг, заставить его отдыхать; а это было нелегко: связь с музыкой была так тесна, что она почти никогда его не оставляла; казалось, что, когда он шел гулять, музыка шла вместе с ним. Пришедшую в движение музыкальную мысль нелегко было остановить; а отдохнуть ему было нужно. Он особенно любил наши шарады, или, вернее, живые кар тины. Он с такой радостью принимал всю нашу ерунду, что даже юмористические сцены на темы вагнеровских опер его не обижали. Припоминаю одну особенно нелепую: на комоде (скала Валькирий) под медным подносом, с полоскательницей (вместо шлема) на голове лежала Брунгильда. Сама же она (да простят мне бог и Вагнер, как простил мне Николай Карлович!) исполняла на дудочке тему «Feuerzauber»\*. П. И. Васильев (Логе) старательно бегал вокруг «скалы», непрерывно раскрывая и захлопывая Анютин ярко-красный зонтик (огонь). Наталья Владимировна (Зигфрид) в чьей-то кофте мехом вверх побеждала Логе, перешагнув через зонтик. Найденная под подносом Брунгильда, соответственно драматическому моменту, изменяла музыкальную тему, Николай Карлович очень смеялся и требовал повторения сцены.

Насколько забавляли его наши чудачества, видно было из следующего эпизода. Однажды мы решили отменить «спектакль» ввиду серьезных «разногласий» в «режиссерском плане». Мы бурно ссорились; узнав об этом, Николай Карлович, совсем разогорченный, ворвался в нашу «уборную» и стоял среди нашего тряпья так печально и разочарованно (он и слышать не хотел об отмене представления), что нам

---

\* «Закливание огня» (нем.).

---

**<стр. 138>**

пришлось «помириться»; мы поняли, что эта забава была просто полезна ему и поставили еще «Тристана».

Все мы убирали сено и Николай Карлович вместе с нами. В свежих охапках травы он

находил и «материал» для курения — табаку было мало. Уже осенью, когда сено убрали, он приходил в сенной сарай и отыскивал там душистые травинки.

Мне до сих пор забавно вспоминать, что Николай Карлович писал свои «Танцы», сидя у рояля в валенках! Особенно для такой нарядной «Danza festiva» обувь эта так не подходила... Во всей классичности своего замысла «Танцы» эти полны движения, легкости, молодости.

Не без труда забравшись с помощью подставленного ящика в высокий товарный вагон, совершенно темный, грязный и прокуренный, осенью 1920 года мы временно переехали в Москву. 23 часа ушло на то, чтобы проехать 106 километров до Москвы, сидя на полу среди мешков. Николай Карлович не спускал со своих колен папку с «Забытыми мотивами».

В марте 1921 года Метнер сыграл Четвертый концерт Бетховена в Колонном зале. Тогда же Николай Карлович исполнял «Аппассионату» [1]. Бетховена он обожал и понимал беспредельно. Близость его к музыкальным образам Бетховена с трогательной полнотою выразилась в его фортепианных каденциях к этому Концерту: Метнер пересказал в них бетховенскую тему с такою нежностью, так точно изложил ее свойственным ему богатым музыкальным языком, по фактуре более гибким и более нервным, чем у Бетховена, но ни в чем не перечаявшим ему, что каденции эти казались переключкой двух творцов, разделенных целым столетием и все же близких. Вся чуткость метнеровского музыкального темперамента обращена как бы в самую глубину бетховенской мысли, и это кажется особенно удивительным, если вспомнить, что, как правило, каденции, включаемые в фортепианные концерты, имеют целью во всем блеске показать виртуозную технику солиста.

Как пианисту Метнеру были свойственны непогрешимый ритм и совершенно особое одухотворенное чувство движения, его можно определить как совершенно особое ощущение времени. Ко всякому *rubato* (отклонение от основного характера движения) Метнер относился крайне строго. Он говорил, что существуют только два исполнителя, которые имеют все права на *rubato*: Рахманинов и Шаляпин. Игру Рахманинова он буквально обожал; слушая ее однажды из зала в концерте, он прошептал: «Это просто кол-дов-ство». Николай Карлович полагал, что всякий крупный исполнитель должен быть прежде всего музыкантом, а потом уже — виртуозом. К. Н. Игумнов, который и как музыкант, и как преподаватель принадлежал к лагерю, противоположному Метнеру, говорил: «Музыку Бетховена Метнер играет так, будто он сам ее сочинил». Примерно так же играл он Токкату Шумана, которая, кстати сказать, являлась иногда для него подобием фортепианного упражнения, он считал, что эту пьесу следует играть десятки лет.

Как все люди, очень строгие к себе, Николай Карлович был чрезвычайно мягок с другими; свойственную ему строгость он умел скрыть за отношением крайне внимательным и осторожным. Особенно ярко это

**<стр. 139>**

выражалось в беседах с учениками; ему почти удавалось стереть ту грань, которую ставили между ними его громадное дарование и творческий опыт. Этим отчасти объясняется тот факт, что на его уроках ученики получали от него необычайно много.

Крайняя осторожность и деликатность Николая Карловича особенно мне памятна на одном нашем уроке, когда я пела его «Ночь» на слова Пушкина (в шутку он называл этот романс «Ночь Рубинштейна»). Совсем для себя нечаянно он искренне сказал:

— Ну что ж, это звучит прилично, — и сейчас же начал уверять, что это «хорошо, очень хорошо!» — никак не соглашаясь верить, что оценка «прилично» в его устах и удовлетворяла, и радовала меня.

Любимым отдыхом зимой в Буграх для нас всех была работа над песенными циклами Шуберта и Шумана. Пели я и Анна Михайловна Помню, как однажды Анна Михайловна спела сразу без перерыва «Любовь поэта» полностью.

У меня сложилось впечатление, что Николай Карлович не интересовался вокальным

материалом как таковым, он не ценил массивных голосов с широким звуком; рассыпчатый тембр крупного сопрано даже беспокоил его: он говорил, что в этом случае зачастую неясна интонация — грех, с его точки зрения, непростительный. От певца, так же как от инструменталиста, он требовал, прежде всего, музыкальности. Ею требования к камерному исполнителю-певцу сводились примерно к следующему: 1) полная слитность партии голоса и партии сопровождения в слуховом сознании певца; 2) живое, дышащее чувство движения, присущее музыке как искусству, протекающему во времени, — и отсюда очень большая строгость в отношении ритма (и жестоко же мне попадало в этом отношении!); 3) полная слитность напева с текстом — звуковой волны со слогом.

Эти качества среди певцов Николай Карлович встретил в жизни два раза: у Шаляпина и у Олениной-д'Альгейм. Последнюю он очень высоко ставил как камерную певицу; он однажды выступал с нею вместе как аккомпаниатор — они исполняли циклы Шуберта. Это (было редкостью: Николай Карлович аккомпанировал обычно только свои сочинения.

«Не терять внутренней подвижности и при медленном движении!» — вот чего добивался от нас Николай Карлович. И его гениальное сопровождение, упруго двигающее самую медленную музыкальную тему, раскрывало его требование во всей полноте. Незабываемое впечатление оставила у меня в этом именно направлении песня Шумана «Das verlassne Mägdelein»: неспешная, задумчиво-монотонная, но называющая образ «движения в полутьме» (выражение Николая Карловича) мелодия с крайне скупым сопровождением — ничего кроме... вечного и бесконечного движения. Если мне удавалось дать певческую фразу, слоги которой так же слитно и устало сползали книзу, как звуки под руками Метнера, — для него музыкальный образ был осуществлен. Две скромные страницы этой песни, оставшиеся у меня, храни следы его поправок; кружок карандашом, в который он заключал на узы, обозначал, что и молчание в певческой фразе не должно останавливать

<стр. 140>

внутреннего движения и протекать в ритме. Одна только лирическая фраза песни выделена вилами и словом «largo» (расширяя), но после нее его *pp* еще подчеркивает состояние ночи и одиночества.

Очень требователен был Николай Карлович и в отношении прост ритмометрической точности: видимо, нелегко ему было объяснить мне ритмическую фигуру шумановской «Орешины» — 6/8 с выдвинутой последней восьмушкой в такте. Так же написана весьма популярная «Баркарола» Шуберта, и Николай Карлович вспоминал, что певицы частенько грешили в отношении ритма этой песни. Николай Карлович любил этот ритм с его особой, легкой, как бы «синкопирующей подвижностью» (его выражение).

Казалось, всю жизнь я знала первую песню цикла «Любовь поэта», но только Николай Карлович раскрыл мне всю выразительность ее первых двух фраз — нежно спускающейся первой и сдержанно-взволнованной второй, идущей вверх. Совершенно драгоценным оказался его совет: некоторые выделенные автором обозначением *piano* фразы исполнять звуком абсолютного, ровного *piano*. Фраза «Ich aber wandle stumm»\* из песни «Am leuchtenden Sommermorgen»\*\* — получила тогда необычайное драматическое выражение.

Николай Карлович любил многие из своих песен заканчивать вокальную распевкой без слов («Арион», «Лишь розы увядают» и др.). Последнюю трагическую песню цикла «Frauenliebe und Leben» Шумана он заставлял меня кончать, исполняя голосом мелодию первого номера цикла, отданную Шуманом фортепианному сопровождению. В этом цикле он больше всего любил «Du Ring an meinem Finger»\*\*\*. Он называл эту песню «Свадебным гимном», при всей нежности очень торжественным. Движение песни «Helft mir ihr Schwestern»\*\*\*\* казалось ему свадебным маршем.

Но была одна песня, которую (по крайней мере — в то время) Николай Карлович признавал почти что первой — почти что прекраснейшей из всей романсовой литературы: это

была «Die Krahe\*\*\*\*\* Шуберта из цикла «Winterreise». По единству мелодии, сопровождения и текста он не знал ей равной; простота средств, которыми достигнута здесь сила драматического выражения, приводила Николая Карловича и восторг и в недоумение. Видимо, именно наряду с его музыкальным мышлением, несравненно более сложным, чудо этой простоты казалось ему загадкой. О последней песне цикла — «Шарманщик» — Николай Карлович говорил, что не знает более «трогательной картины безнадежного горя; оно выражено с искренностью почти невыносимой!» Простую

---

\* «Я же молчу в ответ» (нем.).

\*\* В русских изданиях название песни переведено: «Я утром в саду встречаю» (нем.).

\*\*\* В русских изданиях название песни переведено: «Колечко золотое» (нем.).

\*\*\*\* В русских изданиях название песни переведено: «Милые сестры, сбудется скоро...» (нем.).

\*\*\*\*\* В русских изданиях название песни переведено: «Ворон» (нем.).

---

<стр. 141>

волынку фортепианной партии он играл с трагической ровностью. Статичность этой песни, по его словам, «останавливала движение всего «Зимнего пути», создавала ему исключительный по выражению и простоте конец. «Здесь остается только удивляться», — говорил он.

Николай Карлович всегда любовался тем, с какой полнотой музыка Шуберта утверждает мажоро-минорный лад. Первую часть неси и «Trockne Blumen» (одна из последних в цикле «Die schöne Müllerin») он называл «минором почти могильным»; а во второй половине требовал звука «совсем светлого, совсем мажорного». «Это почти безумие, но безумие радостно-мажорное». Такое же противоположение мажора и минора он очень выдвигал, работая над песней «Der Müller und der Bach», и удивил меня необычайно, отметив кульминацию первой фразы не *f*, а *p*. Над словом «Tränen», которое падает также на сильное время, он поставил даже *pp*.

Гуляя однажды после трудного дня работы, Николай Карлович говорил: «Как счастлив Григ, — буквально счастлив тем, что нашел имен но те не слишком широкие формы, в которые укладывалось его дарование. И музыкальный замысел, и изложение именно таковы, как нужно. Он высказывался вполне... Этому можно позавидовать!»

Эти слова наводили на мысль о том, что композиционная работа Метнера протекала не всегда легко. Самый характер его дарования был таков, что ему не легко было нести его. Его музыкальная мысль была массивной и широкой. Очень часто он затруднялся выбором фортепианной фактуры: так много возможностей представлялось ему сразу. В этих случаях часто он звал: «Анюточка!» — и Анна Михайловна бежала к нему из кухни, вытирая руки о фартук. Его доверие к ней и в этом плане было безгранично. Трудно представить себе человека, так безраздельно отдавшего все существо свое другому; на первом месте стояли для Анны Михайловны дарование Николая Карловича и его работа, далее — его здоровье, быт и настроение. Цель у нее была одна — создать ему возможность непрерывно пребывать в музыке. Для мысли о себе у нее не оставалось ни сил, ни времени.

Во время пребывания в Буграх Метнер часто занимался оркестровкой: на рояле у него почти всегда лежали «Основы оркестровки» Римского-Корсакова; идя на прогулку, он часто брал с собой карманные издания партитур симфоний Бетховена и Чайковского.

Уехать из России навсегда никогда не было его намерением. О своем отъезде он говорил так: «Может быть, это и нехорошо, но меня заботит моя музыкальная судьба. Уезжая, я совсем не о себе забочусь: я увожу свою музыкальную работу — не надолго, только на время».

Россия всегда была — и навсегда осталась — родиной Николая Карловича.

## **А. А. Сван**

### **Мои встречи с истинным художником**

На моем музыкальном горизонте имя Николая Карловича Метнера появилось довольно рано. В 1908 году я был студентом Оксфордского университета. С первых же дней пребывания там у нас образовалось некое содружество, цель которого заключалась в поисках новизны в музыке. Все новое представлялось необычайно заманчивым: будучи хорошими чтецами с листа, мы с неистовством проигрывали сонаты для разных инструментов, симфонии, песни, целые оперы. Классики нас мало привлекали, из немецких романтиков признавался один лишь Шуман, но вот таких русских и французских композиторов, как Скрябин, Франк, Дебюсси, мы без оговорки ставили во главе всей музыки.

На каникулы я ездил домой в Петербург к родителям, а на обратном пути захватывал с собой все произведения, казавшиеся мне интересными из встреченных в разных нотных магазинах Петербурга. Как-то вместе со скрябинскими опусами мне попались на глаза некоторые вещи Метнера, только что изданные в Российском музыкальном издательстве: Сказки ор. 20, Новеллы ор. 17 и Ноктюрны ор. 16. Помню, как мы на них набросились, и, никогда не слышав имени их автора, мы почему-то стали предполагать, что это, должно быть, уже немолодой банковский деятель, внезапно решившийся ошеломить всех своей, небывалой музыкой\*.

В Оксфорде в те годы существовало несколько очагов музицирования. Помимо университетских клуба и объединений, где либо сами студенты, либо музыканты-профессионалы выступали преимущественно с классическим репертуаром, были и частные дома, куда нас специально приглашали, чтобы познакомиться с новинками. В одном из таких домов

---

\* Впоследствии Метнер в шутку иногда подписывал письма ко мне: «Ваш старый банкир».

---

жил русский профессор П. Г. Виноградов, светило тогдашней исторической и юридической науки, читавший курс попеременно в Москве и Оксфорде. Он очень заинтересовался новыми русскими композиторами. Мы обычно являлись к нему рано и кое-что репетировали для себя. В положенный час Виноградов спускался с верхнего этажа где находился его кабинет, и зычным голосом, по-английски, с сильным русским акцентом объявлял программу вечера: «Сначала Сван и Коллингвуд\* сыграют Сонату Франка, затем мы послушаем новые вещи Скрябина, а там уж возьмемся за Метнера». Такие музыкальные меню были в постоянном ходу, и не только у Виноградова, но и на более официальных вечерах в музыкальном клубе. Особое внимание привлекла Новелла с-moll из ор. 17 Метнера с ее жестким, синкопированным ритмом и вместе с тем необычайной певучестью, пробивавшейся сквозь сложные гармонии в каких-то небывалых для тогдашнего уха ладах. Коллингвуд играл эту новинку с большим подъемом. В те времена я писал статьи о Метнере и Скрябине в парижском журнале «Guide Concerts».

Студенческие годы прошли. Я вернулся в Петербург и, конечно вскоре убедился, что Метнер никакой не банкир, а сравнительно молодой композитор и великолепный пианист. Мое увлечение им все продолжалось; теперь вместо новелл и сказок игралась на наших домашних вечерах Соната g-moll, ор. 22\*\*.

Моя первая встреча с самим Николаем Карловичем произошла в 1924 году во время его первого пребывания в Америке. Я отправился к нему в гостиницу в обществе русского пианиста В. Н. Дроздова, и мы тотчас же разговорились, касаясь вопросов современного искусства. В ту



пору я уже познакомился с творчеством И. Ф. Стравинского. Но мое увлечение им было совсем иного порядка. Здесь немаловажную роль играла тогдашняя мода, именно то, чего совсем не было в нашем культе Скрябина и Метнера. Все же меня особенно поразила «Байка про лису» Стравинского в исполнении Л. Стоковского, и я об этом сказал Метнеру, который абсолютно отрицал творчество Стравинского. Признаться, мне было немного неловко спорить о модном явлении с композитором, музыка которого была так тесно связана с моей музыкальной юностью. К счастью, спор оказался довольно поверхностным и не повлиял отрицательно на наши дальнейшие отношения. Более того, вскоре мы стали друзьями. И тесную личную связь сохранили ни всегда. Я принимал близкое участие почти во всех начинаниях Метнера последующих многих лет его жизни за рубежом.

Метнер в 1924 году приехал в Америку из Франции [1]. В осуществлении первого американского концертного турне ему содействовал

---

\* Лоренс Коллингвуд — пианист и органист, впоследствии окончивший Петербургскую консерваторию.

\*\* Мне кажется, что именно эта вещь побудила Л. Коллингвуда поступить в русскую консерваторию. В Петербург он приехал, не зная русского языка, и я вдвоем с ним отправился к А. К. Глазунову на Казанскую улицу, где мы втроем обсуждали, как быть с новоявленным английским музыкантом.

---

С. В. Рахманинов. По соглашению с фирмой Стейнвей, Метнер должен был в различных городах США выступать с лучшими симфоническими оркестрами и исполнять свой собственный Первый фортепианный концерт с-moll, op. 33. Кроме того, в Нью-Йорке он играл также Четвертый концерт Бетховена. В ту пору в Нью-Йорке подвизался виднейший английский музыкальный писатель Эрнест Ньюмен, и мы с Николаем Карловичем как-то побывали у него. Ньюмен был большим поклонником метнеровского творчества. Он пришел на концерт Метнера с участием Е. Сантагано и затем напечатал восторженный отзыв в газете\*.

В результате первого американского турне Метнер обеспечил себя деньгами и какое-то время мог не думать о новых ангажементах. Вернувшись в Европу, А. М. и Н. К. Метнер поселились в Фонтен д'Иветт, недалеко от Парижа, в живописной долине Шеврез. К ним часто приезжали музыканты и художники (К. А. Сомов был пять раз, как писала Анна Михайловна\*\*). Именно здесь Николай Карлович с головой ушел в композицию, работая над такими капитальнейшими вещами, как Второй концерт с-moll, op. 50, Вторая скрипичная соната G-dur, op. 44 и Сказки op. 48. Об этих сказках он нам написал с характерным для него юмором: «От одной из них мухидохнут, а в другой блохи скачут».

В такие периоды творческого подъема Метнер еще сильнее ощущал свою ненужность, несвоевременность на скользящей поверхности парижских мод. Ему было не по себе в западных странах. С трудом он покорялся минимуму требований чуждого ему общества, но не заискивал ни перед кем, защищая интересы не свои, а дорогого ему искусства.

В начале 1927 года А. М. и Н. К. Метнер совершили поездку в Россию [2]. С какой же радостью Николай Карлович и Анна Михайловна туда устремились, и как их там тепло встретили! Много они нам потом рассказывали о светлых переживаниях на родине, о настоящем понимании там метнеровской музыки. У меня хранится томик стихотворений Тютчева в старинном издании с многими подписями \*\*\*; Метнеру преподнесли этот подарок его московские почитатели, испытывавшие радость встречи с ним.

Во время пребывания в СССР Метнер дал концерты, помимо Москвы, в Киеве, Харькове, Одессе и, конечно, в Ленинграде. Находясь в Ленинграде, Н. К. и А. М. Метнер посетили А. К. Глазунова. После обеда Александр Константинович внезапно обратился к экономке:

— А где же Прокофьев? — спросил он. Все были поражены, зная о нелюбви Глазунова к Прокофьеву. Но, наконец, экономка появилась с пуншем, в который были нарезаны три



апельсина...

---

\* Newman Ernest. Medtner's Recital. — New York Evening Post, 1925, Febr. 3

\*\* В письме, начатом 19 августа и законченном 23 августа 1925 года.

\*\*\* Уже после смерти Н. К. Метнера его вдова Анна Михайловна передала мне этот томик в числе других материалов в связи с моей работой над книгой о Н. К. Метнере.

---

**<стр. 145>**

По возвращении во Францию А. М. и Н. К. Метнер испытывали немало житейских затруднений: некоторое время не было даже пристанища, где бы композитор мог спокойно работать. В конце концов они обосновались в Ангиен ле Бэн.

Важным событием в жизни Метнера оказались его концерты в Англии, куда его пригласила русская певица Т. А. Макушина [3]. По прибытии в Лондон в феврале 1928 года Николай Карлович застал там Л. Коллингвуда, по-прежнему увлеченного его музыкой.

Летом 1928 года мы встретились с Метнером в нормандской деревне Виллер-сюр-Мер\*, там же жили тогда Н. А. и С. В. Рахманиновы и О. Н. и Л. Э. Конюс [4]. Мы часто музицировали в вилле Рахманинова. Здесь Сергей Васильевич и Лев Эдуардович показали нам им двух роялях новый Четвертый концерт g-moll, op. 40 Рахманинова, посвященный Метнеру. Тут же порешили приняться за организацию вторичной поездки Метнера в Америку. На сей раз Рахманинов поручил это дело мне и пианисту А. Лалиберте, давно уже пропагандировавшему музыку Скрябина и Метнера в Канаде.

Вся зима прошла в хлопотах — часто безнадежных. А на лето 1929 года мы снова обосновались в Нормандии, на даче французского композитора Шарля Кёклена. Сюда мы и вызвали А. М. и Н. К. Метнер из Монморанси.

С этим летом связана трагикомическая история, и в ней на долю Метнера выпала одна из главных ролей. Сидя как-то в городском парке, мы увидели девочку с русской няней и разговорились. Уже пожилая женщина стала рассказывать нам всю свою прежнюю жизнь и вдруг обронила фразу:

— Ну а потом я к Сванским поступила.

— Как, к Сванским, няня! Да ведь вот это Аля\*\* перед Вами сидит.

— Ах, Аленька, милый!

Ну тут пошли рассказы о наших детских прогулках с колясочкой по улицам Васильевского острова. За этими воспоминаниями прошлого трогательная женщина невольно забывала о своих прямых обязанностях, предпочитая наведываться к нам на дачу Кёклена. Вечером мы все провожали ее домой, причем Николай Карлович надевал белый берет, чтобы виднее было в потёмках. Нянины хозяева искоса смотрели на ее отлучки, и вот в один прекрасный вечер, поравнявшись с ее домом, мы нашли калитку запертой тяжелой цепочкой. Няня ничуть не смутилась, влезла на довольно высокий забор, но вдруг вспомнила, что забыла на прощанье поцеловать Метнера; подозвала его к себе и стала бурно обнимать. В этот момент двери дачи распахнулись, и хозяин вышел со свечой в руках, осветив и няньку на заборе, и Метнера в белом берете, и остальных нас, в смущении отступающих. Николай Карлович уверял нас, что няню обязательно рассчитают «за шашни с

---

\* Об этой нормандской встрече оставила живые воспоминания моя первая, ныне покойная, жена Екатерина Владимировна (она скончалась в 1944 году).

\*\* Меня так всегда с детства звали.

---

**<стр. 146>**

местным поваром»! Беда в том, что мы скоро узнали, что оно так и случилось, и нам пришлось подыскивать няне новое место...

За всеми повседневными делами американская поездка не очень-то налаживалась. Мне удалось заручиться согласием нескольких лиц на устройство выступлений Николая Карловича в

колледжах близ Филадельфии, а певица Нина Кошиц предложила ему совместное выступление в ее нью-йоркском концерте [5]. Всего успешнее действовал Лалиберте, который сумел добиться ангажементов из разных школ, интернатов и даже женских монастырей в провинции Квебек, где впоследствии Николая Карловича встречали с цветами и платили кто как мог, не очень разбираясь, откуда он и что собой представляет его музыка. В общем намечено было концертов пятнадцать и чистого заработка около трех тысяч долларов.

Метнеры приехали к нам в Хаверфорд в начале октября 1929 года, и Николай Карлович водворился в нашей спальню вместе с роялем, доставленным, как и в первый его приезд в Америку, фирмой Стейнвей. В этот их приезд нам пришлось наблюдать вблизи всю невероятную суматоху повседневной жизни Метнеров, особенно в периоды концертирования. Вот что записала в свое время Екатерина Владимировна: «С виду Метнер показался нам очень усталым. Стояла страшнейшая осенняя жара, а он, заперев окна и двери, задернув тяжелые портьеры от солнца, беспощадно упражнялся по пяти-шести часов в день, с утра до обеда. Потом отдыхал, читал лежа или дремал, потом яростно пил чай и шел пройтись на час, час с лишним, потом опять работал до ужина. Он к себе беспощаден, но также беспощаден и к Анне Михайловне, и ко всем, близко его окружающим. В общении с менажем\* Метнеров возникает такое чувство, что все участвующие в нем подхватываются каким-то мощным потоком, какой-то силой, проявляющейся вне отдельных индивидуальностей; а проводником этой силы является Николай Карлович. И вот он сам работает до изнеможения, Анна Михайловна готовит, чинит, штопает, поет, играет на скрипке, пишет что-то без конца; и только кто-нибудь войдет в это хозяйство, он тоже сейчас же плывет по потоку — что-то устраивает, кому-то пишет, что-то улаживает. А Николай Карлович, гонимый этой силой, нетерпеливо, буйно, яростно чего-то требует, волнуется...»

Другая запись касается концерта, состоявшегося 18 октября 1929 года в Суорсморе: «Первый концерт прошел напряженно, но поток бушевал яростно, дыхание захватывало. В Сонате-балладе ор. 27 Николай Карлович на эстраде немного сбился, у меня сердце остановилось, но поток захлестнул ошибку и вынес Николая Карловича на вершину...»

Следующий концерт происходил в Хаверфорде 24 октября утром, вместо лекций и занятий, и произвел потрясающее впечатление. Метнер играл свои чудесные «Гимны труду» ор. 49 и действительно весь концерт был гимноподобным.

---

\* *ménage* — быт (*фр.*).

---

**<стр. 147>**

Сами Метнеры, вероятно, понимали, насколько второе американское путешествие было плохо организовано, и сознание это не могло не портить им настроения. Покончив с Канадой, они задержались лишь ненадолго в Нью-Йорке.

«Дорогие молодые люди \*», — писал он. — Мы уезжаем гораздо раньше, чем собирались [...] Единственный доступный нам пароход «America» [...] — самый большой из второклассных, отходит 12-го [февраля]». Итак, их пребывание в Америке продлилось всего четыре месяца.

Увидели мы их снова летом того же 1930 года и только тогда узнали все подробности о постигшей их катастрофе. Оказалось, что, по совету заведующего концертным бюро фирмы Стейнвей и сыновья А. В. Грейнера, А. М. Метнер основную часть денег, заработанных Н. К. Метнером концертными выступлениями, поручила перечислить в один из французских банков некоему А. Гудману. Чек на сумму 2500 долларов, выданный Гудманом, оказался фальшивым. Ничего не подозревая, Метнеры представили американский чек во французский банк, и им было заявлено, что он «*sans provisions*» — то есть, что никакого вклада денег не было.

Отчаянию Анны Михайловны не было пределов, и она буквально не смыкала глаз, пока Рахманинов — их неизменный и верный друг и защитник — не вызвал ее и не сказал, что

«покупает» у них фальшивый чек. Став владельцем чека, Рахманинов получил юридически право вмешаться в эту историю и законным путем установить, кто же был повинен в мошенничестве [6]. Сообщив нам о случившемся несчастье, Николай Карлович закончил свой рассказ следующими словами: «Вы знаете, молодые люди, что меня спасало в это страшное время? Взялся я за пересчитывание «Войны и мира». Это такое чудо!»

Годы 1930 и 1931 в жизни Метнера были, пожалуй, самыми критическими. Поддерживали его, главным образом, концертные выступления в Англии. В 1931 году Метнер впервые попал в Оксфорд. Здесь в Balliol College Musical Society 8 февраля 1931 года состоялся его концерт. Еще до поездки в Оксфорд он писал мне в 1930 году: «Милый Альфред Альфредович! Я вчера получил приглашение из Оксфорда, и так как подозреваю Ваше дружеское участие в этом деле, то на первых порах обнимаю Вас...»

В этот приезд в Англию Николай Карлович в течение февраля дал концерты (кроме Оксфорда) и в ряде других городов: в Глазго (3 и 5 февраля), в Сент-Эндрюз (6 февраля), в Лондоне (19 февраля) [7]. Больше он не выступал нигде в течение целого года. Лишь 8 марта 1932 года по инициативе Парижского русского музыкального общества состоялся концерт Метнера в Париже. Отсутствие налаженной систематической концертной деятельности тяжело сказывалось на материальном положении композитора, вызывало у него чувство неуверенности в завтрашнем дне, апатию, ослабляло творческую энергию.

---

\* С легкой руки Метнера это обращение так и осталось за нами.

---

<стр. 148>

Метнер с трудом занимался сочинением. Желая улучшить его материальное положение, В. Ю. Циммерман заказал ему фортепианные пьесы средней трудности. Такой педагогический материал (*Skizzen für die Jugend*, как выражаются немцы) ни в какой мере композитора не интересовал.

В начале тридцатых годов Метнер занялся собиранием записей своих мыслей о музыке. Все то, что он так неистово высказывал в беседах с людьми и в письмах, включено было в книгу, которую он озаглавил «Муза и мода». Эта книга оказалась плодом напряженных неустанных размышлений. 10 августа 1933 года, в период работы над книгой «Муза и мода», Метнер сам писал мне: «...Я не могу «раскусить» Вашего страха перед трагизмом в музыке, Вашей идиосинкразии ко всякой виртуозности, тогда как виртуозность перестает быть добродетелью (*virtus*), только когда она становится самоцелью, а не средством. Не могу понять Вашего недавнего признания, что сонатная форма отжила свой век. Отживают не формы, а схемы. Впрочем, схемы вообще не обладают никакой жизнеспособностью, независимо от того, новы ли они или стары. Вообще исторические критерии страшно мешают непосредственному подходу к искусству. Это то же самое, что, слушая вундеркинда, восторгаться его игрой на основании его малолетства... Это уже как будто из моей проблематичной книги»...» [8].

Изданная Рахманиновым «Муза и мода» в то время была замечена лишь очень немногими. А между тем некоторые мудрые положения автора, притом ярко и выпукло преподнесенные, не устарели и по сей день. В 1951 году я выпустил перевод этой книги на английский язык и в течение десятилетий обязывал своих студентов изучать ее.

Летом 1933 года мы встретились с Метнерами, переселившимися из Монморанси в Медон (близ Парижа), где неподалеку проживал один из самых трогательных западных поклонников композитора — органист Марсель Дюпре, который перестроил за свой счет арендованный Метнером маленький домик в Медоне, чтобы композитору было уютно и приветливо после заштатного Монморанси. Дюпре очень дорожил дружбой с Метнером, любил его как человека и боготворил как музыканта. В последующие три-четыре года наши встречи с Метнерами прекратились из-за моих постоянных путешествий. Будучи в Югославии, я случайно

узнал о переезде Метнеров в октябре 1935 года на постоянное жительство в Англию.

Домик в Лондоне, в северной части города (69, Wentworth Rd., Golders Green, N. W. London) — последнее местожительство Николая Карловича — вполне их удовлетворял. Хотя внутри дома и было довольно темно, но места оказалось много, комнаты были хорошо распределены. Садик—маленький и очень заросший травой и кустами. Рабочая комната Метнера с «Бехштейном» находилась налево от входной двери, но уличный шум сюда не доносился (на всех окраинах Лондона сады и дома достаточно далеко отстоят друг от друга).

Впервые мы навестили Метнеров в Лондоне летом 1937 года, и они с гордостью показывали нам все свои английские удобства. Мы

<стр. 149>

гуляли в ботаническом саду, обсуждали «Музу и моду» и много смеялись, когда внезапно развеселившийся Николай Карлович предложил отправиться кутить в один из знаменитых баров Пиккадилли.

Я рассказывал о моей поездке в июне 1936 года в Печорский край за народными песнями. По возвращении в Америку я послал Метнерам пластинки, напетые печорскими крестьянами. Вот что в январе 1938 года написал в ответ любивший пошутить Николай Карлович «...спасибо за письма и новогодний привет. Желаю Вам от души счастья и радостей в этом году, желаю еще новый автомобиль и аэроплан для большей легкости передвижения по земному шару и навещания всех Ваших друзей. Спасибо за пластинки с пением хрычовок. Они очень удались! Слышали ли Вы хоть одну пластинку с музыкой одного старого хрыча...\*. А еще слышали ли Вы новую симфонию С. В. Р[ахманинова]?

Очень хотелось бы обо многом поболтать, да к вечеру не хватит ни времени, ни сил после целодневной работы...

Ваш обанкротившийся банкир

*Н. Ме—»*

Последняя наша довоенная встреча была летом 1939 года в доме Марселя Дюпре в Медоне. Сам Дюпре находился в концертной поездке по Австралии и поручил Метнеров своей дочери Маргарите, которая им была беззаветно предана \*\* и всеми силами ухаживала за ними.

Думалось ли, что через несколько недель военные события снова разделят нас, может быть, на многие годы, а то и навсегда. После нашего вынужденного возвращения в Америку Лалиберте и я пытался искать путей переселения Метнеров из Европы в Соединенные Штаты, но в военных условиях это оказалось невозможным. Увезла их, правда, не из Европы, а из бомбардированного Лондона ученица Метнера — Эдна Айлз — сначала в деревню близ Бирмингема, а затем в Вуттон Уэвен [9]. Во время пребывания у Айлзов (а именно 10 октября 1942 года) у Метнера произошел первый сердечный приступ. Но ему уже не давал покоя Третий фортепианный концерт (баллада), и, едва закончив оркестровку, он хотел сыграть это сочинение в концерте Лондонского филармонического общества под управлением Адриана Боулта. Однако Боулт уже заручился участием Б. Моисеевича. Тогда последний в порыве благородства предложил Метнеру выступить вместо себя, и первое исполнение при участии автора состоялось 19 февраля 1944 года в Лондоне в Royal Albert Hall.

Сразу же по окончании второй мировой войны я возобновил попытки ознакомить американские круги с музыкой Метнера. Большую помощь оказал мне в этом филладельфийский адвокат и страстный любитель музыки Генрих Дринкер. Еще в 1929 году во время своей второй гастрольной поездки в Америку Н. К. Метнер вместе со своей женой прожил у него некоторое время. Надо сказать, что Дринкер

---

\* Под «хрычом» подразумевается сам Н. К. Метнер.

\*\* Маргарита Дюпре на протяжении ряда лет была ученицей Н. К. Метнера.

---

<стр. 150>

музыку Метнера знал превосходно, наслаждался ею до самозабвения и в 1946 году задался целью сделать образцовый перевод текстов песен Метнера на английский язык \*. Я ему старательно разъяснял смысл стихотворений, а он уже придавал им форму, поражая выбором общепонятных слов и ясным изложением. В том же 1946 году Дринкер затеял два концерта, посвященных главным образом вокальному творчеству Метнера. Состоялись они в колледже близ Филадельфии и в 11мо-Йорке, в консерватории Джульярд (Juilliard School of Music), где Дринкер был одним из попечителей. В первом выступила Рут Браль, певица с чудесным голосом. Во втором пела русская певица Мария Куренко \*\*. В обоих концертах участвовала также первоклассная исполнительница Метнера—молодая канадская пианистка Паула Байи. Многочисленная публика, присутствовавшая на вечере из уважения к Дринкеру, унесла с собой восторженное впечатление от творчества Метнера. Блестяще прошедшие концерты послужили толчком к изданию фирмой Г. Ширмера сборника из двадцати шести избранных песен Метнера, где тексты стихов напечатаны и в оригинале и в дринкеровских переводах на английский язык.

На концертный сезон 1947/48 года мы заручились для Метнера превосходным импресарио — Б. Лабержем и нью-йоркскими ангажементами [10]. Даже подыскивали дом с «Бехштейном», столь любимым Николаем Карловичем. Но все наши планы были разрушены событием, которое можно расценить как чудесную сказку. Намеки на какие-то «чудеса» проскальзывали в письмах Анны Михайловны начиная с января 1947 года, а к лету Метнеры уже приняли решение не ехать в США.

Что же произошло? Существует несколько версий этой истории: я излагаю лишь ту, которая дошла до меня. Незадолго до войны молодой индусский студент Джая Гамараджа Уадиар, наследник одного из легендарных магараджей, по пути из Оксфорда домой остановился у своей сестры в Берлине, где она обучалась музыке. Увидев на рояле одну из сказок Метнера, он попросил сестру сыграть эту пьесу. Сказка произвела на него столь сильное впечатление, что Уадиар тут же дал обет разыскать ее автора и записать его произведения на граммофонные диски. Во время войны Джая Гамараджа Уадиар унаследовал княжество. И уже в 1946 году отдал распоряжение своему агенту в Лондоне войти в контакт с одной из компаний по грамзаписи и попросить Метнера наиграть свои произведения на пластинки. Посланцы магараджи явились в студию фирмы «His Master's Voice» как раз, когда Метнер с Моисеевичем наигрывали «Русскую хороводную» из ор. 58 (запись шла 24, 26 и 28 октября), посвященную Эдне Айлз. Тут же было постигнуто соглашение, в результате которого появились затем три альбома грампластинок с записями произведений Метнера [11]. В знак

---

\* Они были предназначены им в первую очередь для певицы Р. Браль, не знавшей русского языка.

\*\* Н. К. Метнер, ознакомившись по грамзаписям с ее интерпретацией своих песен, выразил сожаление, что ему не удалось с ней поработать.

---

### **<стр. 151>**

благодарности магарадже за духовную и материальную поддержку Метнер посвятил ему свой Третий концерт (балладу) e-moll, ор. 60.

Летом 1948 года я и моя вторая жена Джен, наконец, побывали в Европе и встретились с Метнерами. В это лето у нас наладились столь близкие отношения, что и раньше, при Екатерине Владимировне, о чем свидетельствуют все последующие письма Николая Карловича, а также его приписки к письмам Анны Михайловны. В этих письмах его юмор еще далеко не иссяк, несмотря на убывающие силы.

Позднее, прислав нам в Америку свою фотографию, Николай Карлович сделал на ней характерную для него шутивную надпись: «Милому Свану, старинному, но вечно молодому другу, дорогому товарищу, терпеливейшему, благороднейшему Демьянову Уху от любящего его



старого банкира» Демьяна Метнера.

To my friend Alfred and his Дженушка.

With love N. M.»

В этой надписи он намекал на наше слушание у него дома грампластинок (к сожалению, не долгоиграющих), вошедших в альбомы, которые выпустила фирма «His Master's Voice» по заказу магараджи.

В январе 1950 года мы снова направились в Англию, и Джен удалось захватить с собой пластинки Третьей скрипичной сонаты op. 57 Метнера, только что сыгранной у нас в колледже скрипачом Э. Розенблитом и пианистом Б. Рубакиным. Вот как реагировал на это исполнение Николай Карлович в письме, относящемся к февралю 1950 года: «Дорогой Аля со чады (то есть Джен и Алеша). Пишу лишь, чтобы выразить нашу радость по поводу Вашего приезда и нового знакомства с Алексеем, божьим человеком. И еще хочется поблагодарить от всего сердца Вас и Вашу Дженушку за рекорды Сонаты-эпики... Несмотря на отсутствие равновесия силы обоих инструментов, я нахожу исполнение этой сонаты превосходным и полным живого чувства и понимания. Благодаря болезни я уже давно перестал чувствовать себя «автором» всех этих сонат и прочих опусов; чувствую себя бесконечно слабее и половину из них перезабыл и потому, когда слушаю рекорды, слушаю вполне объективно, как постороннее лицо, и как таковое неизменно чувствую несправедливым отношение современников к этой все же неподдельной музыке. Как я был бы рад, если бы здесь были бы такие живые музыканты, как эти двое исполнителей. Когда же мы, наконец, опять увидимся! Обнимаю Н. Метнер».

В мае 1950 года произошла встреча Метнера с знаменитой певицей Элизабет Шварцкопф. Предполагался их совместный концерт 25 мая, который затем был отложен. Однако в октябре того же года с их участием удалось сделать грамзаписи на четырех пластинках (опять-таки не долгоиграющих) ряда песен Метнера\*. Как в вокальном отношении, так и в смысле чисто технических качеств записи это была лучшая из

---

\* Были сделаны грамзаписи следующих песен: «Elfenliedchen», «Im Vorübergehen» из op. 6; «Selbstbetrug», «So tanzet», «Meeresstille», «Glückliche Fahrt» и ч. «Einsamkeit» из op. 18; «Муза», «Роза» из op. 29; «Вальс» из op. 32; «Лишь розы увядают» из op. 36; «Winternacht», «Die Quelle», «Praeludium» из op. 46.

---

**<стр. 152>**

существующих грамзаписей песен Метнера. Не зная русского языка, Шварцкопф выбрала главным образом песни из гетевских альбомов (op. 6, 15, 18). Но и «Муза» Пушкина, спетая по-английски, являет нам искусство Метнера во всей его глубоко убеждающей силе.

В том же 1950 году мы с женой путешествовали по Италии, и Николай Карлович словно бы сопровождал нас своими всевозможными шутливыми наставлениями, как нам действовать в любимой им Флоренции. Отыскав где-то вид этого города, он послал его нам, исписав открытку всеми ему известными итальянскими названиями вроде: «Cosi fan tutti e tutti frutti»; пометил датой, когда он сам ездил во Флоренцию («Primavera, 1924») и подписал: «Nicolo Metnereccio».

Поклонению его перед флорентийскими художниками Ренессанса не было предела. Помню, в каком озааренном состоянии он стоял перед картиной Андреа дель Сарто в нью-йоркском музее. Теперь же, в 1950 году, он писал: «...Вы поклоняетесь одному Джотто и не хотите знать моих любимых кватрочентистов!! А я еще перед Вашим отъездом хотел взять с Вас слово посетить непременно церковь или капеллу (не помню), но нечто di Badia, чтобы увидеть чудо кватрочентиста Filippino Lippi: Apparizione della Virgine a S. Bernardo. Это «Apparizione» поразило меня на всю жизнь...»

В Николае Карловиче, как в истинном художнике, постоянно горел внутренний огонь, не дававший ему покоя при виде покушений на святое искусство. Эта роль жреца, отстаивающего неприкосновенность святынь, порученных ему, всегда была присуща Метнеру. В последние



месяцы жизни Метнер в своих письмах ко мне все больше и больше напирает на «палки», которые, по его мнению, всякие недоброжелатели ставили ему в «колеса». Он придавал огромное значение своей книге-исповеди\* и не мог дождаться дня, когда она выйдет из печати в моем английском переводе. В июне 1951 года он писал мне: «Еще хочется знать о судьбе английского перевода моей книжки. Моей убогой и столь запоздалой книжонки... Но это все же моя исповедь как музыканта и, как мне кажется, продиктованная мне не только моей художественной совестью, но и голосом моих, наших музыкальных предков и учителей...»

Книга эта (в издании Haverford College) попала к Николаю Карловичу за два дня до его смерти, но он был уже так слаб, что не мог воспринять столь долгожданное событие.

Дни Метнера были сочтены. Последним его письмом ко мне, написанным за двенадцать дней до смерти, он как бы подводил итог своей тяжелой жизни на своем охранном посту. Привожу его, ибо в нем опять упоминание о злосчастных «палках»: «Милый, дорогой Аля (конечно, с включением Джен и Алеши)! Сегодня уже 1-е ноября! Мне было обещано получить Ваш перевод уже в сентябре... Поверьте, милый друг, это не упрек, но... мое терпение подвергалось за последние годы стольким испытаниям, и я настолько убедился, что все отсрочки

(с

---

\* Имеется в виду «Муза и мода» Н. К. Метнера.

---

<стр. 162>

печатанием дисков, перепечаткой моих сочинений и проч. и проч.) являются явными, намеренными палками в колеса моей воинственной колесницы против современной музыки и «эстетического (б е з) сознания», что, конечно, я накануне смерти не могу оставаться вполне равнодушным к единственному земному делу, которое может хоть сколько-нибудь помочь мне на Страшном Суде... Слова «воинственная колесница» звучат как будто слишком гордо и высокопарно, но я в этой колеснице чувствую себя отнюдь не императором, а простым воином, да и то предпринявшим свой поход не по собственной инициативе, по повелению моих предков (Бетховена, Чайковского, Пёрселла, Бизе и т. д.), голос которых я продолжаю слышать с любовью и угрозой всей современности... Итак, не произошла ли некая перемена взглядов (то есть так называемая «эволюция», черт бы ее побрал!) во взглядах всех сочувствующих моей книге?...» [12] А на обороте этого удивительного письма, написанного четким, твердым почерком, со всеми нюансами, тот пунктуацией, рукою Анны Михайловны приписано: «Милый мой Аля, Н[иколай] К[арлович] очень слаб, и я сильно беспокоюсь и поглощена уходом за ним и бесконечными делами...»

13 ноября его не стало...

*Хаверфорд*

*1 июля 1969 года*

## Е. В. Сван

### Н. К. и А. М. Метнер в Нормандии

9 августа 1928 года

Мы приехали в Villers-sur-Mer неожиданно. Решив, что Villers-sur-Mer — курорт и фешенебельное место по соседству с Deauville, удивлялись, как Метнеры терпят такой стиль жизни и почему они выбрали Villers-sur-Mer \*. Мы боялись очутиться слишком близко к ним (у них нес время кто-то приезжает, уезжает, пишет, телеграфирует и т. п.). Ввиду всего этого мы написали им, что остановимся в Blonville.

Приехав в Blonville, мы ужаснулись отвратительности этого местечка: мешанство, толчея, шум, на море ни одного живого места. Мы поняли, что ошиблись, взяли автомобиль и отбыли в Villers-sur-Mer. Приехали по адресу: Villa Albertine, la rue Convers. Метнеров нет дома! Я отправилась на поиски пристанища, Аля остался в саду у Метнеров стеречь вещи и ждать хозяев. Я пробежала в Villers-sur-Mer по агентствам часа два, нашла домишко «L'enclos fleuri» и вернулась к дому Метнеров. Подхожу, вижу Аля в отчаянии ходит взад и вперед, а хозяев все нет и нет. Мы вместе присели в саду за столиком. Вдруг из-за поворота дороги послышались возбужденные голоса, русская речь и такой знакомый голос Николая Карловича. Через минуту все перепуталось: наклоняющиеся и поднимающиеся лица, соединяющиеся и разъединяющиеся руки, звуки поцелуев, вздохи, ахи.

Они были втроем с Эмилием Карловичем, которого мы увидели в первый раз. После сумбура первой минуты встречи я сразу заметила какую-то веселость и радость в лице Николая Карловича, легкость в движениях. Он очень хорошо выглядел, очень поправился за эти три года, что мы их не видели, пополнел, порозовел (как-то это слово не идет к нему, но это так).

— Нет, это что-то невероятное, нет, Анюточка, я ничего не понимаю, — весело выкрикивал Николай Карлович. Он всегда обращается

---

\* В Villers-sur-Mer Метнеров завлекли Рахманиновы, которые поселились в огромной вилле «Les Pelouses».

---

к Анне Михайловне совсем бессознательно, все время ее призывает, чувствуется, какая она опора для него. — Молодые люди, Сваны, откуда вы? Мы ведь ходили вас встречать в Blonville, нет, это что-то невероятное, Анюточка, — продолжал весело выкрикивать Николай Карлович, пересыпая выкрики своим милым, особенным смехом.

А смеется он удивительно. Лицо принимает какое-то хитро-комическое выражение, голову он втягивает в плечи, глаза светло-светло серые, острые, чуть орлино-хищные и весьма изменчивые начинают искриться, играть, весь он смеется, и при этом движение опять застенчивое: своей маленькой, но крепко вылепленной рукой он прикрывает рот (остаток тех времен, когда зубы еще не были вставлены). А глаза уже щурятся. Николай Карлович, захлебываясь от смеха, пытается рассказывать дальше:

— Мы ведь заблудились по дороге, я так устал от гудков автомобилей, от этой суеты большой дороги, что мы решили свернуть на боковую дорогу и пошли по ней и вдруг поняли, что безнадежно заблудились, на ваш поезд опоздали. Мы были в отчаянии, мы поняли, что на одном из столбов ветер повернул стрелку в неверном направлении, и следующий столб нам показал, что мы находимся на расстоянии шест километров от Blonville и девяти от Villers-sur-Mer. Что делать?.. И вдруг чудесный автомобиль; мы обратились к шоферу за указаниями, а в

это время подходит к автомобилю, чтобы сесть в него, его обладатель. Ах! Замечательный *monseigneur*, ну знаете, тонкий, аристократический, седой старик, *monseigneur* нобильный, замечательный, какой костюм, ах, замечательный! Он сейчас же предложил подвезти нас, но, о ужас! довез нас только до той самой автомобильной дороги, до того перекрестка, где мы свернули. Опять мы очутились в суете и не многим ближе к нашей цели. Но тут Анюточка увидела автобус, и вот мы дотащились домой. Если бы не автобус, мы до сих пор бы шли.

В тот же вечер, пока Аля ходил вниз\* улаживать с хозяином «L'enclos fleuri», я осталась у Метнеров. Они ужинали, я отказывалась, так как видела, что вследствие *Blonville*'ских блужданий, ужина было только на троих. Метнеры живут очень скромно. Анна Михайловна благодаря своей русской неустойчивости, своему вдохновенному служению Метнеру и его искусству выделяет изумительные вещи: ведет хозяйство без прислуги, в непригодных, старых домах, ходит вниз, под гору, на рынок и не позволяет прислать даже хлеб, так как его понесут под мышкой (а это грязно, неаппетитно, и бактерии!), шьет, чинит, готовит, принимает гостей (например, к чаю вдруг приходят Рахманиновы и со своими гостями!), ведет корреспонденцию на четырех языках, переписывает новые вещи Николая Карлович, поет с листа его новые песни, когда он их еще заканчивает, проигрывает ему его новые скрипичные вещи. И все это делается весело, просто, а самое удивительное то, что она всегда готова отозваться на

---

\* В Villers-sur-Mer — центр города внизу, а виллы расположены на порядочном возвышении, кругом.

---

каждую мысль Николая Карловича, понять его настроение, приспособиться к таким переменчивым его настроениям.

Мы говорили об Англии, где Метнер концертировал зимой [1] и имел большой успех. Он сожалел, что раньше не поехал туда.

Идя в темноте, Николай Карлович не переставая говорил: «Молодые люди, Миля! Мы, кажется, опять заблудились!» — И опять смех, этот неудержимый, еле слышный в темноте смех. — «Господи, после блонвильяды этой я уже боюсь».

*12 августа 1928 года*

Метнеры пришли к нам ужинать. Николай Карлович говорил о Прокофьеве и о его творчестве, как о гримасе по адресу своих учителей.

— Ведь у Бетховена тоже есть слабые произведения, но они и остаются слабыми, из ошибок не делают лозунгов, а Прокофьев из своих гримас делает лозунги.

Защищая Прокофьева, Аля говорил, что надо вдумываться в каждое явление и что, кроме гримас, у Прокофьева, через Лядова, есть преемственность от русской народной песни. Николай Карлович вдруг не выдержал:

— Я этого не вижу. У меня эта преемственность яснее. Понимаете, что композитор должен быть влюблен. Вы вот отрицаете Грига, но если я Вам сыграю Песнь Сольвейг, Вы поймете, что Григ был влюблен в свое искусство и потому пел. А во что влюблены Прокофьев и Стравинский? Наоборот, они отрицают всякое выражение чувства.

— Всякий пафос запрещен, — вставил Эмилий Карлович.

— Да ведь вы знаете, — продолжал Николай Карлович, — что музыкальный язык сейчас очень немногим доступен. Сейчас идет такое искажение, ведь это не язык, а просто сочетание букв. Как ни отвратительна джазовая музыка, но она членораздельна, хотя ее «слова» полны бесстыдства, это чистая порнография. Если бы у меня была дочка-музыкантша или моя ученица, то я не мог бы ей позволить слушать это бесстыдство. А вот когда я был теперь в России, я в

консерватории разговаривал с видным нынешним деятелем. «Что же, — я говорю, — как же Вы теперь обучаете Ваших учеников? Что Вы им говорите: вот были законы в музыке, были великие композиторы, которые следовали этим законам и т. д. И что же? Это надо усвоить и взять с собой в жизнь или что это так себе, между прочим, так как в жизни не нужно?» «Да, — говорит он мне, — конечно, в жизни не нужно». Вы подумайте! Нет, Альфред Альфредович, Вы только подумайте — это все равно, что обучать таблице умножения. Дважды два — четыре, а потом сказать: все это ерунда, в жизни это совсем не дважды два четыре. Ведь это же хаос!

Анна Михайловна вступила тут:

— Он хочет сказать, что только точность открывает бесконечный путь в ясность. Как в расчете. Если ошибка, то сразу затор, путаница и тупик.

**<стр. 157>**

На следующий день мы пили чай у Метнеров. Я опоздала. Николай Карлович уже убежал с Алей. Он работает с беспощадной жестокостью по отношению к себе: все утро до двух часов, в два — обед, после обеда отдыхает, в четыре — чай, потом прогулка, опять работает до ужина, вечером — гости или сам идет к друзьям — к Конюсам, Рахманиновым.

Когда наступает час прогулки, то Николай Карлович не может ждать ни минуты, ему не сидится.

Воспользовавшись отсутствием Николая Карловича, Анна Михайловна начала мне рассказывать о приеме в Англии, о полных залах на концертах, о дипломе Королевской академии, о том, как старик Маттей после концерта Николая Карловича вошел в артистическую и все расступились перед ним (он же подошел к Николаю Карловичу и со слезами на глазах наклонился и поцеловал ему руку), а также о статьях до и после концерта, о рецензии Ньюмена [2].

После ужина у нас мы из сада перешли в столовую, пили чай. Николай Карлович попросил показать ему обещанные репродукции, которые мы привезли из Италии. Увидя фрески Джотто, икону сиенской школы и т. п., он был немного разочарован.

— А у Вас все больше треченто, а мне кватрочентисты больше говорят.

Вдруг он вскочил. Начиналась гроза. Он заспешил домой.

*18 августа 1928 года*

Вчера, как и сегодня, гуляли с Николаем Карловичем и Анной Михайловной на пляже.

К нам зашла Ольга Николаевна Конюс и передала, что Метнеры идут на пляж и поджидают нас. Мы зашли за ними. По дороге Аля сказал:

— Вчера я читал книгу\* одного моего бывшего студента из Вирджинии, который сделался знаменитым писателем. Это Жюльен Грин, американец, родившийся в Париже. Он совсем сделался французом и пишет по-французски. Почитав эту книгу, Николай Карлович возмутился:

— Хорошо-то, хорошо, но такой мрак в этой книге, что я прямо в ужас пришел. Нет, не хочу, не читай, Анюточка, нельзя. Вы понимаете, что это ужасно, — загорелся в один миг, как всегда, Николай Карлович. — Ведь вот в жизни много ужасного творится, это заглаживать нельзя, с этим надо бороться, например эта бессмысленная травля Вагнера в цюрихской газете, с такими явлениями надо бороться. Но когда этот мрак вносится в искусство, то это недопустимо. Вот почему я ненавижу Достоевского. Он столько мрака пустил в искусство, и это с его дарованием, это непростительно. Я недавно начал брать книги современной русской литературы у Рахманинова. Я ведь не мог спать после этого.

---

\* Green Julien. Adrienne Mesurat. Paris, 1927.

---

20 августа 1928 года

Ужинали у Метнеров. После ужина Николай Карлович захотел присмотреть оперу Уильямса \*, которую Аля ставил со своими студентами в колледже и которую Николай Карлович просил Алю принести. Николай Карлович взял стул и сел рядом с Алей, который стал наигрывать оперу. Все, что делает Николай Карлович, как-то значительно, полно какой-то внутренней силы, которую он точно сдерживать должен все время. Так и теперь: он не просто слушал оперу, а как-то впивался в звуки. Сидит, как-то пронизывает страницы взглядом, а то вдруг даже встанет;

— Пойдите, пойдите, — да так и впивается. — Ну да, это очень красиво, очень музыкально, есть замечательные мелодии, а скажите, есть в этой опере симфонизм, то есть я не подразумеваю симфонию в опере, симфоническую разработку, а я подразумеваю потенциальный симфонизм народной песни. Использовал ли он его? Я думаю, что нет. Ведь и модуляция открывает невероятные симфонические перспективы. Вот что так хорошо понимал Римский-Корсаков. Ведь симфония только тогда и замечательна, когда она не оторвана от песни, а является продолжением и развитием ее.

22 августа 1928 года

Пришла вечером Анна Михайловна.

— Я оставила бедного Колю дома над корректурами Концерта [3]. Юлий Эдуардович Конюс приглашен Циммерманом для корректур. После просмотра Юлием Эдуардовичем Николай Карлович со своей невероятной добросовестностью еще раз их просматривает. Он очень устал. Вы не можете себе представить, какую он тяжелую жизнь ведет.

Посидели у нас, пошли в 10 часов отрывать Николая Карловича от корректур. Подходя к вилле Albertine, я увидела его, склоненного над большими листами рукописи партитуры Концерта. На столе перед ним стояла свечка, простая допотопная свечка, так как электрическая лампа висит высоко и не дает достаточного света. Было что-то трогательное в этой фигуре; выражение прекрасного лица было суровое и имело с тем какое-то окрыленное. Как только он увидел нас, выражение изменилось, сделалось обыкновенно взволнованным:

— Нет, дети мои, больше не могу, никогда больше для оркестра ничего писать не буду. Ведь это адский труд, невероятный труд. Вот я просидел весь вечер, а только два листа просмотрел и, несмотря на работу Юлия Эдуардовича — первоклассного музыканта, все же нахожу: тут *legato* не проставлено, там диез вместо бемоля. Я знаю, что авторский глаз нужен, но все же это невероятно утомительно. Ведь мне надо дальше и дальше писать, а мне точно цепь надели на шею и тянут назад.

---

\* Williams Ralph Vaughan. Hugh the Drover.

Мы всегда старались с Николаем Карловичем быть верными прозвищу, которым он нас часто называл: «молодые люди». Он всегда говорил: «Я уж старею быстро, а вы вот еще молодые люди». Мы всегда старались его веселить простым, человеческим весельем. Он очень быстро этому поддавался, так как нуждался, наверное, в простом человеческом отдыхе от своих нечеловеческих трудов. Разговор принял веселый тон, и Николай Карлович сразу расцвел, и я вижу, как он достает свою записную книжку.

— А знаете, что сегодня все симфонии — именинницы?

— Как?

— А вот смотрите, — и называет страничку в своей книжечке, содержащей французские названия дней недели и имена святых.

— Вот смотрите — St. Symph\* — под сегодняшним днем написано, — и смеется страшно довольный!

Эмилий Карлович тоже пришел чай пить. У меня с ним установились какие-то дружеские, мальчишеские отношения. Мы все время дразнили друг друга духами и привидениями. Я ему рассказала историю о даме-духе в Вирджинии, а он мне все хочет рассказать «двойное привидение» Всеволода Соловьева. Я отказываюсь, боюсь вечером и т. п. Все смеются.

— А знаете, — говорит Николай Карлович, — в страхах есть что-то очень смешное. Помню, лет девяти я первый раз был в опере на «Пиковой даме». Вы помните мотив Пиковой дамы? Он ведь очень страшный. И вот вдруг слышу этот мотив. Я чувствую: что-то страшное должно произойти. Жуткий вихрь на сцене какой-то, и, когда появилась Пиковая дама, я так испугался, что от ужаса нырнул под стул, а с тетушкой моей сделалась истерика; так это было смешно! Я недавно перечитывал «Пиковую даму», как это гениально и как замечательно чувствовал Чайковский Пушкина. В словах, в этом страшном месте, как гениальна эта леденящая отрывочность, сжатость — чувствуется призрак.

---

\* Под 22-м августа значится: S. Symphorien. Но в календаре Николая Карловича было дано сокращенно: St. Symph.

---



## Т. А. Макушина

### Воспоминания о совместных с Н. К. Метнером концертах

Мое знакомство с Николаем Карловичем Метнером относится к далекому 1928 году. Я расскажу о том, как я заинтересовалась творчеством этого замечательного композитора.

В ту осень, поправляясь после болезни, я стала перебирать свои ноты и набрела на «Песенку эльфов» Метнера. Я не знала ни песни, ни ее автора. Проиграв и пропев песню, я была очарована ее прелестью, свежестью и изяществом. Как могло случиться, что я ничего не знала о песнях этого композитора? Продолжая поиски, я нашла «Вальс» («Могу ль забыть то сладкое мгновенье») из ор. 32. Эту песнь было трудно играть: ее аккомпанемент был более сложным, изобилующим труднейшими пассажами, и требовал совсем иного подхода. Я была взволнована и захвачена обеими песнями и почувствовала острое желание пополнить мое открытие более основательным изучением творений этого композитора.

Я позвонила в одно из издательств и попросила прислать мне все имеющиеся там произведения Метнера для ознакомления с ними. Я позвонила также моему дорогому и преданному аккомпаниатору, ныне покойной Элле Айвимей, принимавшей участие во многих совместных со мною выступлениях и скончавшейся, к моему великому горю, в 1952 году. До конца своих дней она с любовью и уважением относилась к музыке Метнера.

Примерно осенью 1927 года я познакомилась с Лоренсом Коллингвудом, замечательным музыкантом и композитором, который тогда был дирижером в театре «Олд Вик» и в оперном театре «Сэдлерс Уэллс». Я была счастлива услышать, что и он, и его жена были также большими почитателями музыки Метнера. У себя дома Коллингвуд играл мне песни Метнера, обнаруженные мною, и многие другие, ранее неизвестные мне; они также очаровали меня.

Л. Коллингвуд, А. Сван и С. Гловер восхищались музыкой Метнера еще в студенческие годы в Оксфорде, когда ее почти не знали в

Англии. Жена Коллингвуда, Анна Алексеевна, очаровательный человек, позднее сделала прекрасные переводы на английский многих текстов песен Метнера.

Я решила найти местопребывание автора этих чудесных песен. Где он живет? В России, Германии или Франции?.. Случайно я прочла в одной парижской газете анонс о предстоящем концерте Метнера в Зале Гаво [1] и написала туда. Ранее я писала в лейпцигское издательство Циммермана, а также в русскую газету в Париже с просьбой переправить мои письма Метнеру. В этих письмах я описывала, с обычным для меня энтузиазмом, то, что я почувствовала, когда открыла для себя его музыку, и приглашала его приехать в Лондон, чтобы совместно выступить с исполнением его композиций. С каким волнением и нетерпением я ждала его ответа! Примерно через две недели прибыл ответ [2]. Метнер принял приглашение, и наш концерт был назначен на 16 февраля 1928 года [3].

Каким незабываемым, волнующим было это время! Я подготовила двадцать метнеровских песен, и все они — каждая по-своему — радовали меня.

Метнер приехал с женой в Лондон всего за два дня до концерта. Шел мокрый снег. Мой муж пошел на вокзал Виктория встречать их, там он обнаружил также Коллингвуда с женой.

Невозможно было не узнать Метнера даже в толпе. Его выразительное, эмоциональное лицо выделялось среди тысячи других. Он был в зимнем пальто с меховым воротником, галошах, а в руке держал зонтик. Вела его под руку жена, одновременно наматывая шарф вокруг его шеи, так как заботилась, чтобы он не простудился.

Мгновения нашей первой встречи очень живо выступают в моей памяти. В то время мы

жили в Кенсингтоне и смогли устроить так, что Метнеры остановились в том же доме. В их распоряжении были Две прекрасные большие и теплые комнаты и «Бехштейн».

Прямо с вокзала они приехали к нам, чтобы согреться после путешествия и выпить чаю. Я догадывалась, что они немного нервничают и побаиваются, так как не знают меня как певицу. Для композитора должно быть мучительным доверять свое творение интерпретатору, которого он никогда не слышал, хотя наши общие друзья Гречаниновы очень хорошо отзывались Метнеру обо мне. Я с большим успехом пела в первом гречаниновском концерте в Лондоне в 1922 году.

Я тут же, без промедления решила спеть Метнерам. Конечно, я очень волновалась. Я выбрала первую значащуюся в нашей программе песнь — «День и ночь». Я пела, чувствуя при этом, что мой голос и интерпретация песни очень глубоко трогают их. Потом Анна Михайловна обняла меня и вся напряженность сразу схлынула, и мы почувствовали себя счастливыми и радостными.

На следующее утро начались репетиции. Аккомпанемент Метнера явился для меня откровением. Я должна была собрать все силы, что бы глубже вникнуть в замысел композитора и чтобы моя интерпретация сливалась с его. Эти песни были, собственно, дуэтами для голоса и фортепиано.

<стр. 162>

Как он играл! Как тонка была его нюансировка, как богато и разнообразно звучание! Глубочайшая трагедийность, таинственность, проблески юмора, а порою выражение нежной юной любви — все это можно было найти в его музыке. Я мечтала впитать все это и сделать все возможное, чтобы передать лондонской публике исключительные свойства композитора.

Анна Михайловна, сама превосходный музыкант, знала наизусть все песни мужа, и вся ее жизнь, все силы были отданы его творческой работе. Она иногда подхватывала песнь, присоединяясь ко мне во время репетиции, и сам Метнер тоже начинал подпевать. Но у него начинался приступ кашля, и он выбегал в соседнюю комнату, чтобы там выкурить половину сигареты (он взял за правило в один прием курить только часть сигареты). После этого он, конечно, опять возвращался к роялю.

Концерт состоялся 16 февраля в Aeolian Hall в Лондоне. Я была очень счастлива, когда поняла, что вдохновенные сочинения Метнера в моей интерпретации взволновали публику. Концерт имел колоссальный успех.

Многочисленная изысканная аудитория тепло приветствовала русского композитора. Был аншлаги, по-моему, присутствовали все лондонские ценители музыки. Газеты были полны восторженных отзывов и хвалебных рецензий, посвященных концерту [4].

Начиная программу, мы никогда не смотрели друг на друга. Глубокая сосредоточенность Метнера, его какая-то обособленность сразу наэлектризовывали меня. Эти несколько мгновений собранности, казалось, перерождали меня каким-то таинственным образом. Глубокий внутренний трепет наполнял все мое существо неопишуемым счастьем созидания.

То, что мы с Метнером переживали во время этих выступлений, передавалось слушателям. Хорошо известный критик газеты «The Daily Telegraph» писал в своей интересной статье, посвященной концерту Метнера:

«Большая избранная аудитория приветствовала русского композитора вчера в переполненном зале, и многим, желавшим попасть на концерт, пришлось повернуть обратно. Действительно, это была аудитория знатоков, собравшаяся для того, чтобы поближе познакомиться с музыкой, слишком тонкой для популярности в вульгарном смысле этого слова, ибо его искусство редкое и утонченное. В нем эстетическое начало и интеллектуальность чудесно сочетаются. Аккомпанемент — это не то слово для определения фортепианной партии, сыгранной пианистом в любой из разнообразных песен, исполненных вчера вечером.

Эти песни поистине дуэты, если угодно сонаты. Для исполнения их надлежащим образом необходимо обладать техникой наивысшего порядка.

Переводы русских текстов, помещенные в концертной программе, помогли слушателям оценить, насколько музыка Метнера сочетается со стихотворением, на которое она написана. Каждая песня глубоко

**<стр. 163>**

прочувствованно и интеллектуально выражала романтическое настроение того или иного рода. Каждый из исполненных в концерте вальсов один трагический, другой восторженный — сразу захватил аудиторию и был бы повторен, если бы это позволила скромность композитора.

Исполнение Метнером своих сольных фортепианных пьес было двойным откровением: творческий гений композитора и превосходиии техника пианиста. В своих композициях он не боится простоты, подлинной простоты большого ума. Но в то же время в явной гармонической сложности у него нет соперников среди самых передовых современных композиторов. Соната C-dur свидетельствует о простоте. Так же очаровательная Новелла G-dur. А «Марш палладина» — эта пышная, с оттенком юморески сказка — представляет другую манеру его письма.

Как жаль, что Метнер не может остаться в Лондоне подольше, с тем чтобы ближе познакомить нас со своим удивительным искусством» [5].

О музыке Метнера и о его игре уже много написано и будет написано еще больше. Чем ближе я узнавала его произведения, тем более они меня очаровывали не только своим техническим совершенством, но и глубокой эмоциональностью, которая тем не менее никогда не переходит границ.

В этом умении сдержать себя была его сила. Я могла бы бесконечно писать о том, насколько Метнер обогатил мое представление О высшей форме интерпретации. Я чувствовала, как этот новый подход к искусству совершенствовал и расширял мой опыт, мое понимание поэта-композитора, объединенных в единое целое. За этот редкостный дар я навечно благодарна Метнеру.

После первого выступления следовали другие: в Би-би-си, и Queen's Hall и в провинции.

Превосходный прием был устроен в честь Метнера Королевской академией музыки. Президент Академии, ныне покойный сэр Генри Вуд и леди Вуд встречали гостей; а доктор Мак-Юэн сделал красивый жест: перелистывал Метнеру ноты, когда мы исполняли его песни. Под конец в этот незабываемый вечер Генри Вуд сказал несколько проникновенных слов о музыке Метнера.

Я не забыла также другую памятную встречу, связанную с Метнером. Рахманинову, большому другу Метнера и почитателю его музыки, почему-то никак не удавалось побывать на наших концертах в Лондоне. Всегда так получалось, что он в то же время сам гастролировал в Америке.

Однажды, будучи в Лондоне, он выразил желание послушать песни Метнера в моем исполнении. Метнера не было тогда в Лондоне. Коллингвуд взялся аккомпанировать мне. Слушателями были Рахманинов и Альфред Сван (оба со своими женами), Анна Коллингвуд и мой муж.

Мне очень хорошо запомнилось внимательное, полное дружелюбия выражение лица Рахманинова. Я спела для него двенадцать песен, ко он требовал еще и еще. Я не могу описать волнение, с каким я пела

**<стр. 164>**

метнеровские песни Рахманинову, который так любил Метнера и его музыку.

Мы с мужем были очень дружны с Метнерами.

Последние два года своей жизни Метнер серьезно болел, силы его таяли. Нас глубоко опечалило известие, что ему не суждено долго жить. За три недели до смерти он еще в состоянии был обсуждать со мной интерпретацию одной своей песни.

Утром 13 ноября 1951 года мне сообщили по телефону, что Метнер скончался. Я тут же поехала в Голдерс Грин, где они проживали, чтобы в последний раз взглянуть на него. Он лежал

в комнате, обращенной в сад и любимой им. Его лицо было спокойным и умиротворенным.

Я долго глядела на эти закрытые глаза и мне хотелось заверить его, что его музыка будет продолжать жить, волновать и излучать радость. Я поцеловала его дорогие руки, перекрестилась и ушла.

## Эдна Айлз

### Н. К. Метнер — друг и учитель

©«Recorded Sound», 1978 г.

© Издательство «Советский композитор», 1981 г.

Музыка Метнера тесно связана со всей моей жизнью как пианистки. Мой первый учитель музыки любил его «Идиллию» из ор. 7 и дал мне ее разучить, когда я была еще совсем юной. Это повело к изучению его более крупных произведений, с которыми я и выступала в концертах. Одной из вещей, давно освоенных мною, был его Первый концерт.

Я очень хотела встретить Метнера лично, услышать от него критику моей игры и получить указания, как нужно исполнять его музыку. Когда в 1930 году я узнала, что он приезжает в Англию и даст концерт в Лондоне, написала ему, что меня интересуют его произведения, и попросила прослушать мое исполнение его Первого концерта. Он любезно на это согласился и пригласил меня прийти в артистическую после его концерта.

С большим волнением пришла я на этот концерт [1]. Помню, что он играл чудесную Вторую сонату для скрипки и фортепиано, ор. 44 с Мэй Харрисон, а потом блестяще сыграл свою «Импровизацию» ор. 47. Концерт закончился прекрасными песнями, ор. 52; пела Татьяна Макушина. Атмосфера была наэлектризована — публика в восторге и аплодисментам не было конца.

С некоторым трепетом я вошла в артистическую: Метнер, с выражением спокойного удовольствия, разговаривал с окружающими его многочисленными поклонниками. Когда мне удалось, наконец, подойти к нему и представиться по-французски (в то время он не очень хорошо понимал по-английски), он подозвал миссис Метнер, которая подросла на помощь со своим знанием английского языка.

Мы с матерью явились на Бельсайз авеню, где Метнеры остановились в этот приезд в Англию, и они приветливо нас встретили. Когда я начала играть его Первый концерт, Метнер слушал с несколько скучающим видом. Но скоро я почувствовала, что ему стало интересно. Он оживился и стал ходить по комнате, то восклицая «magnifique» \*,

---

\* «Великолепно» (*фр.*)

---

то делая критические замечания и подавая полезные советы; иногда он сам садился за рояль, чтобы пояснить свои слова. Когда миссис Метнер прервала нас, он досадливо воскликнул: «Ах, это я кому-то назначил прийти!» Ей же он сказал про меня по-английски: «Она блестяще играет and she can gather it». Я узнала потом, что он разумел под этими словами способность видеть музыкальное произведение как целое.

Я ушла от них счастливая сознанием, что мое желание познакомиться с ним исполнилось и что теперь я могу с большой уверенностью работать над его музыкой. У меня осталось живое впечатление его доброты и мягкости, полной достоинства простоты в обращении, красивой и благородной наружности.

Я больше не видела Метнера до весны 1934 года, когда он опять приехал в Англию [2]. Тем временем я разучила его Концерт № 2 ор. 50 и выступала с ним в Борнмуте. Он согласился прослушать мое исполнение и сказал, что игра моя очень музыкальна; его поразило, что я так хорошо поняла ритм. Он также прослушал Шесть сказок ор. 51, и после шестой сказал с удивлением: «Я не знаю, как вы сумели это понять — это такая русская вещь!» Разумеется, он

многое раскритиковал в игре и дал мне ряд советов, и я почувствовала, как для меня было бы важно и ценно у него поучиться. Я спросила миссис Метнер, возможно ли это устроить, а она сказала, что Николай Карлович и сам об этом думает и с удовольствием согласится давать мне уроки у себя на дому во Франции. Я приняла это как великую честь.

В июне мы с матерью отправились в Париж. Метнеры жили в Bellevue, в небольшом доме на знаменитой Avenue du Château, с обеих сторон обсаженной деревьями; место это уединенное, находилось довольно далеко от Парижа, и он мог здесь спокойно работать. В течение нескольких недель я ездила к нему на уроки почти что через день, разучивая, главным образом, его произведения, особенно Концерт № 2 ор. 50 и Сонату-балладу ор. 27, но также кое-что из произведений Баха, Бетховена и Шопена.

Как учитель, он щедро давал мне пользоваться плодами своей мудрости и опыта. Обыкновенно он сначала прослушивал всю пьесу целиком и, несмотря на все недостатки моего исполнения, всегда ободрял меня и оставался доволен общим его характером. Он часто говорил: «Вы так хорошо понимаете музыку». После этого начинался подробный критический разбор; садясь за рояль, он показывал, как нужно играть то или другое место, делая при этом пояснения. Он хотел научить меня так исполнять его вещи, чтобы со всей возможной яркостью воплощать его музыкальный замысел. Для этого он давал мне драгоценные указания и наставления, касающиеся искусства фортепианной игры во всех ее сферах.

Я, конечно, не могла тогда же использовать, все, что я узнала за эти несколько недель. Нужно было время на то, чтобы думать и работать. Но после каждого урока, вернувшись в свою парижскую квартиру, я сейчас же записывала в мельчайших подробностях все, что он говорил. Я продолжала это делать и в последующие годы, так что

**<стр. 167>**

множество сохранившихся у меня записок позволяет мне в любое время восстановить в памяти все его замечания насчет исполнения тех и тех, которые я с ним разучивала.

В начале 1935 года Метнер опять был в Англии [3], и я приезжала к нему сыграть Сонату-балладу ор. 27, а также «Симфонический танец» из ор. 40 и «Русскую сказку» из ор. 42 — две небольшие пьесы, которые он особенно любил. Я очень обрадовалась, узнав, что Метнерм собираются переселиться в Англию; и действительно, в ноябре того же года они устроились в Лондоне, в небольшом домике в Голдерс Грин. Это дало мне возможность чаще с ним видеться, и с тех пор сношения между нами уже не прерывались. Время от времени я приезжала к нему на уроки; мать моя часто меня сопровождала. Мы приезжал и обыкновенно часов около пяти — это было обычное время для уроком утренние часы Метнер посвящал своей собственной работе. После дружеского разговора за чайным столом мы с ним удалялись в музыкальную комнату, а мама оставалась с миссис Метнер. Два раза я приводила с собой скрипача Антонию Броза, рассчитывая на помощь композитора в интерпретации его Первой и Второй сонат для скрипки и фортепиано, с которыми мы потом выступали в Лондоне. Миссис Метнер была на первом нашем концерте, а Метнер почтил своим присутствием второй концерт. Он сидел позади эстрады, так как по своей скромности всегда избегал привлекать к себе внимание публики. Обе эти прекрасные сонаты произвели большое впечатление на публику, и, мне кажется, можно сказать, что игра наша доставила удовольствие самому композитору.

Незадолго перед войной я повезла в турне на континент все сказки ор. 51, и конечно, прежде чем ехать, я должна была опять обратиться к Метнеру. Он был так добр, что прослушал и их и другие пьесы, входившие в мою программу, и дал мне очень много полезных советов.

Метнеры давно обещали приехать к нам погостить. И вот летом 1939 года они приехали к нам в Бирмингем. Блестящая интеллектуальная одаренность Метнера сочеталась в нем с удивительной простотой и естественностью; ему, по-видимому, были приятны те скромные развлечения, которые мы старались ему доставить: прогулки в нашем саду, где цвело много кустов и деревьев, музыка (я впервые сыграла ему его «Романтическую сонату» из ор. 53),



посещение бирмингемских достопримечательностей и картинной галереи, где я обнаружила, что Метнер очень любил живопись и был ее большим знатоком.

Но те сравнительно счастливые времена пришли к концу. Война перевернула жизнь большинства из нас. Всякая музыкальная деятельность сначала прекратилась, но через несколько недель стали устраивать очень ограниченное количество дневных концертов. Весной 1940 года я приехала к Метнерам в Голдерс Грин сыграть его чудесную «Импровизацию», ор. 47; оказалось, что они чувствуют себя довольно одиноко, так как большая часть их знакомых уехала из Лондона.

Над всеми нами нависла тень надвигающихся грозных событий и неизвестного будущего, и мы не могли не говорить о вероятности налетов|

<стр. 168>

на Лондон. Выяснилось, что доктор запретил Метнеру, ввиду его нездоровья, спускаться в бомбоубежище.

Как раз после вторжения немцев во Францию [4] Метнеры опять навестили нас в Бирмингеме. Метнер привез с собой рукопись «Русской хороводной» из ор. 58 для двух роялей и сделал мне честь, посвятив ее мне. Но, чувствуя, что вся атмосфера этой очаровательной вещи была слишком счастливой и неподходящей для тогдашних трагических дней, он сделал в ней надпись: «Разберите после войны. Посвящается Э. Айлз с любовью. *Н. Метнер*».

В сентябре 1940 года началась битва за Великобританию [5]. Наш дом пострадал от бомбардировки, и мы нашли приют в небольшом деревенском домике в нескольких милях от Бирмингема. Метнеры писали нам, что нарушен весь строй их жизни и что они не могут ни работать, ни отдыхать в хаотических военных условиях, при оглушительном грохоте налетов. Мы пригласили их переселиться к нам в деревню; они приняли приглашение и приехали на автомобиле, привезя с собой своего белого кота Котю, который очень был к ним привязан.

В течение нескольких недель мы мало видели наших гостей, потому что мы ездили каждый день в наш бирмингемский дом и возвращались в деревню в сумерки, когда начинались налеты. Мы всегда заставляли Метнера или за композицией, или за игрой на рояле; иногда я слышала, как он пробует свои две Элегии ор. 59, над которыми тогда работал.

Миссис Метнер очень хорошо говорила и понимала по-английски, но Метнер, хотя хорошо читал, затруднялся говорить на этом языке. Мы решили читать вслух по очереди каждый вечер; я помогала ему в произношении и объясняла непонятные места. Помню, первой книгой, которую он выбрал для чтения, была пьеса Голсуорси «The Little Man» \*. После этого мы прочитали целый ряд книг Голсуорси, Шоу, Шекспира, Барри, сестер Бронте, Диккенса и многих других английских писателей. Если Метнер слишком уставал от чтения, мы играли для отдыха полчаса в карты. Часто эти занятия происходили под аккомпанемент тяжелой бомбардировки; мы жили достаточно близко от Бирмингема, поэтому могли слышать налеты и видеть из окон зарево ужасных пожаров, свирепствующих в городе. Вокруг нас было много зенитных орудий, которые сбивали пролетающие над нами немецкие аэропланы, и бомбы падали совсем близко от нас. Но Метнеры всегда были невозмутимо спокойны; оба они обладали замечательным мужеством перед лицом опасности. Дом наш в Бирмингеме снова пострадал от бомб, и нам пришлось искать в какой-либо деревне более просторное помещение. В феврале 1941 года мы, вместе с Метнерами, переехали в живописную деревушку Вуттон-Уэвен, за шесть миль от Стратфорда-на-Эйвоне. Дом, носивший старинное название «Foreign Park» \*\*, стоял одиноко в красивой местности, среди рощ и полей. Поблизости были только две-три фермы и отдельные коттеджи, а за миллю от нас —

---

\* «Маленький человек» (англ.).

\*\* «Иностранный парк» (англ.).

---

<стр. 169>

единственная деревенская лавочка. В деревне была знаменитая харчевня XIII века и церковь большой древности, которая очень заинтересовала Метнера. Железнодорожное сообщение было плохое, rationy бензина — скудные, разные запреты военного времени были очень стеснительны, и жизнь поневоле стала монотонной, хотя мы и старались внести в нее некоторое разнообразие. Но Метнер мог заниматься без помехи и сосредоточенно работал над Концертом-балладой, ор. 60.

Мы теперь жили одной семьей — Метнеры, мои родители и я, и у нас установился более или менее определенный порядок дня. Каждое утро Метнер работал без перерыва приблизительно до часу дня, когда мы с ним отправлялись на короткую прогулку, взяв с собой нашу собаку Кима, красивую уэльскую овчарку. Иногда его кот Котя следовал за нами, что всегда смешило Метнера.

После небольшого отдыха и чая он шел на более длительную прогулку с миссис Метнер, и я часто сопровождала их. В том году было замечательное лето, и мы много бродили по полям и лесам. Метнер очень любил цветы и радовался на фиалки, первоцветы и колокольчики, пестревшие в березовых рощах. Наши прогулки давали мне случай слушать его разговор; конечно, мы без конца говорили о музыке, но у него было много и других интересов — живопись, архитектура (он знал все главные картинные галереи, соборы и церкви Европы), поэзия, философия и астрономия. Он рассказывал, что в России проводил много ночей, наблюдая звезды в свой телескоп. Метнер был человек глубокой мысли, и его проникновенная мудрость бросала свет на все обсуждаемые нами вопросы и жизненные проблемы. Иногда он бывал в хорошем настроении, весел и остроумен, а в другие дни, видимо, переутомлен работой, грустен и молчалив, горестно переживая ужасы войны, которой, казалось, не будет конца. Вернувшись с прогулки, он продолжал работать до ужина; потом мы принимались за чтение вслух, а миссис Метнер слушала и в то же время переписывала его рукописи.

Для разнообразия мы иногда ездили в Стратфорд в кино; Метнер любил посмотреть хороший фильм (теперь он очень хорошо понимал и свободно говорил по-английски). Мы также видели несколько шекспировских пьес в стратфордском театре. В первые месяцы, когда еще можно было добывать бензин, нам удалось показать ему кое-что на красоте «шекспировской» части Англии. Иногда, к его удовольствию, приезжали в гости его лондонские друзья.

Метнер хотел, чтобы я познакомилась с его романами. Многие из них не были переведены на английский язык, и он предложил мне попробовать подыскать подходящие для них слова. Миссис Метнер делала для меня точный перевод, указывая, на какую ноту падало каждое слово или слог, а я старалась передать смысл поэтическим языком. Метнер остался очень доволен моими попытками, и, пока он жил с ними, я подобрала слова тридцати романсов. Я немножко пою и, поработав несколько дней над двумя или тремя романами, приносила их ему, и он играл аккомпанемент, а я пела. Это доставляло ему большое удовольствие, так как я подлаживалась под его игру. Он говорил: «Вот если бы все певицы были, как вы! С вами я могу играть, как хочу!»

<стр. 170>

Мы также играли и пели Сонату-вокализ из ор. 41, и я разбирала с листа Сюиту-вокализ из того же опуса, чем очень его удивила. Миссис Метнер тоже иногда пела.

Летом мы построили в саду музыкальную студию; когда она была окончена, Метнер выписал свой рояль из Лондона. Теперь у нас было три рояля в студии и один в доме, и я смогла снова начать упражняться, чего уже давно не делала, боясь помешать Метнеру работать. Я решила сосредоточиться на его произведениях, так как, пока он жил с нами, я могла пользоваться его советами и указаниями.

Я представила ему одну мою знакомую певицу, и мы с ней решили дать два-три концерта метнеровской вокальной музыки в пользу пострадавших от войны. Метнер с большим интересом нас слушал, помогал нам и почтил своим присутствием наш концерт в Бирмингеме в

январе 1942 года. Он умел вдохнуть в участников бодрость и веру в успех, а после концерта не скупился на похвалы за наши старания.

В течение 1941 года он продолжал писать свой Концерт-балладу и в ноябре того же года дал мне разучивать первую часть. Это была большая честь, так как, по его словам, он никогда раньше не давал своих композиций по частям, а только когда все было закончено. Я была в восторге от первой части и через три недели могла играть ее с ним на двух роялях. Я также разучивала «Романтическую сонату» и «Русскую хороводную». Теперь, когда к нему приезжали гости, он всегда просил меня играть, и «Хороводная» неизменно включалась в программу, причем он исполнял партию второго рояля. Нельзя было не поддаться очарованию этой прелестной вещи.

В феврале 1942 года Метнер объявил нам, что написал последний аккорд клавира Концерта-баллады. Он был очень утомлен, и здоровье его не улучшалось. Мы уговорили его поехать немного отдохнуть в Молверн среди прекрасных молвернских холмов в Вустершире. Но он спешил вернуться в «Foreign Park», чтобы заняться оркестровкой Концерта-баллады. Над этим сочинением он работал до самого лета. Он очень хотел прослушать вторую и третью части на двух роялях; я разучила оркестровую партию, и мы сыграли весь Концерт-балладу его другу Коллингвуду, в то время главному дирижеру оперной труппы Сэдлерс-Уэллсского театра. Сочинение произвело на него большое впечатление.

В течение лета здоровье Метнера постепенно ухудшалось. На мой вопрос: «Как вы себя чувствуете?», — он неизменно отвечал: «Лучше, чем завтра», — показывая этими шутливыми словами, что он не имел иллюзий относительно серьезности своего состояния. Однажды вечером, вернувшись с прогулки, он пожаловался на какую-то странную боль: это был явный признак надвигающейся болезни.

Когда его пригласили дать концерт своей музыки в Бирмингеме, он отложил на время композиторскую работу, чтобы снова заняться игрой на рояле. Певица Ода Слободская и скрипач Артур Каттерал приехали из Лондона репетировать с ним; Метнер и я должны были играть «Русскую». Все приготовления к концерту были закончены, но видно было, что ему очень трудно работать и что боли все усиливались. Всегда бывало необычайно трудно убедить его пойти к доктору, но к

**<стр. 171>**

началу октября ему стало так плохо, что он согласился обратиться к специалисту по сердечным болезням. Тот нашел у него инфаркт миокарда и уложил в постель на шесть недель. Концерт, конечно, пришлось отложить, к большому разочарованию Метнера.

Наступило тревожное время. Сначала у него были сильные боли, которые он переносил с большим мужеством. После шести недель сделался рецидив, и пришлось остаться в постели еще дольше. Но постепенно ему стало делаться лучше и к рождеству он мог сидеть, хотя и не подолгу. Но прошло много времени, прежде чем он смог работать

Теперь, почти закончив Концерт-балладу, он чувствовал, что ему совершенно необходимо вернуться в Лондон и возобновить сношения со своими музыкальными друзьями. Но прежде чем он уехал, мы успели много раз сыграть Первый концерт и Концерт-балладу на двух роялях. Ко времени отъезда он написал экспозицию «Странствующего рыцаря» из ор. 58 для двух фортепиано, и мы тоже это успели сыграть вместе (позднее, когда эта вещь была вполне закончена, Метнер подарил мне ее автограф в день моего рождения, в 1945 году).

По его желанию, я переписывала все его поправки опечаток и добавочные указания во всех его произведениях, внесенные в принадлежавшие ему печатные экземпляры нот, так как он хотел, чтобы они были и у меня в таком виде [6].

Он подарил мне автограф Концерта-баллады с надписью [7]:



<стр. 172>

20 апреля 1943 года мы проводили Метнеров до Лондона, так как он все еще был не очень здоров. Так кончилось их пребывание с нами, продолжавшееся два с половиной года.

Выздоровление Метнера шло очень медленно; по возвращении в Лондон он должен был закончить оркестровку Концерта-баллады, а из-за плохого здоровья это было ему трудно. Но он поправлялся понемногу и в октябре уже мог выступить с этим сочинением в доме пианистки Майры Хесс (приглашено было к ней много известных музыкантов), а мне выпала честь играть оркестровую партию на втором рояле. Метнер был очень в ударе в тот день, и на всех произвела большое впечатление красота его блестящего Концерта-баллады. Мы также сыграли «Русскую хороводную». Через несколько дней после этого исполнения один из концертов Майры Хесс в Национальной галерее был посвящен музыке Метнера: Ода Слободская пела его песни с участием автора, а я, по просьбе Метнера, сыграла несколько его сказок, так как он все еще недостаточно хорошо себя чувствовал, чтобы выступить одному. Но к февралю 1944 года ему стало лучше, и он в первый раз исполнил свой Концерт-балладу в Лондоне в Royal Albert Hall под управлением Адриана Боулта [8]. В ночь перед этим выступлением немецкие аэропланы проявили большую активность, и все пространство вокруг Royal Albert Hall было усеяно обломками. Но, как всегда, Метнер был совершенно невозмутим в опасности и играл с обычным спокойным мастерством.

Я решила, когда окончится война, сыграть все три Концерта Метнера в Лондоне, и мечта моя осуществилась в начале 1946 года [9]. Я наступила с этими Концертами в Royal Albert Hall с Лондонским симфоническим оркестром под управлением Джорджа Уэлдона, который позднее дирижировал Первым концертом, когда Метнер играл это сочинение для грамзаписи, осуществленной фирмой «His Master's Voice».

Метнер присутствовал на всех упомянутых моих выступлениях и подарил мне печатный экземпляр «Русской хороводной», сделав на нем надпись, которая мне очень дорога [10]. Первый концерт Метнера прежде никогда не исполнялся в Лондоне; впервые в Англии я сыграла его в моем родном городе Бирмингеме под управлением Адриана Боулта еще в 1930 году. Никто другой в те годы в Англии это сочинение не играл, кроме самого автора, да и только для упомянутой грамзаписи.

Первый и Второй концерты Метнера я несколько раз исполняла в ряде провинциальных городов. Вообще я всегда старалась включить пьесы Метнера во все свои программы, и автор оказывал мне честь присутствовать на моих лондонских концертах, пока ему позволяло здоровье.

В декабре 1947 года я повторила Первый концерт Метнера в Лондоне [11], выступая на сей раз с Филармоническим оркестром под управлением Джорджа Уэлдона, который только что закончил грамзапись этого сочинения с тем же оркестром и с участием Метнера\*. Поэтому

---

\* Я имела удовольствие присутствовать в студии «His Master's Voice», когда делалась запись и было интересно видеть и слышать, как Метнер репетировал с оркестром.

---

<стр. 173>

ко времени моего выступления и дирижер, и оркестр, конечно, уже отлично знали партитуру и легко справлялись со своей задачей. Как раз тогда было много разговоров об атомных бомбах; перед моим выходом на эстраду Метнер мне сказал: «По мощи начало должно звучать, как взрыв пяти атомных бомб!»

В концерте в честь семидесятилетия Метнера участвовала вместе со мной Ода Слободская [12]. К сожалению, Метнер опять был болен и не мог присутствовать, но прислал мне трогательную записку. Он теперь должен был вести очень спокойный образ жизни и избегать всяких усилий и волнений, но он по-прежнему слушал мою игру и помогал мне советами.

Музыка была главным в жизни Метнера. Однако он был значителен не только как композитор и пианист, но и как человек. Вместе с мягкостью и скромностью ему свойственны были твердая воля, непоколебимое мужество и стойкость в неуклонном служении своим идеалам. Интеллектуальное дарование совмещалось в нем с трогательной, иногда детской простотой. Ему чужды были малейшая аффектация или претенциозность; он не любил ничего показного и никогда не стремился быть на виду, был очень добр и обладал большим чувством юмора; его серо-голубые глаза могли искриться смехом, но при случае и пылать негодованием.

Раз как-то мы обсуждали одну техническую трудность в фортепианной игре, и он сказал: «Духовное достигается только в борьбе с материальным». Это замечание часто приходит мне на память. Общение с Метнером и его дружба были для меня большим счастьем.

Метнер считал, что композитор не творец, а только медиум, передаточное звено. «Мы ничего не творим, — говорил он, — все уже существует. Мы только открываем». Он носил с собою записную книжку, чтобы записывать темы; они в изобилии приходили ему в голову сами собою. Он говорил, что для него трудность не в том, чтобы отыскивать темы, а в том, чтобы решать, какие из них нужно отбросить. Он част годами берег их, прежде чем использовать для своих произведений. Начальная тема Концерта № 3 была сочинена им, когда ему было только восемнадцать лет, но он чувствовал, что она предназначалась для какого-то будущего произведения, до которого он тогда еще не дорос. По мере того как некоторые темы все более и более настойчиво напоминали о себе, он решал, какое будет его следующее произведение. Для него главная трудность композиции заключалась в «объяснении», как он это называл, то есть в том, чтобы найти наиболее точное и яркое выражение своей мысли. Я всегда удивлялась его тонкой изобретательности в области контрапункта. Когда я спросила, как происходит, что темы, задуманные независимо друг от друга, соединяются между собою с таким совершенством, Метнер ответил: «Это делается само собой».

Он спросил меня раз, что важнее в музыкальном произведении — тема или ее обработка; когда я ответила: «Тема», — он сказал: «Вы совершенно правы. Но многие сказали бы — обработка».

<стр. 174>

Ни одно из его произведений не было иллюстрацией какого-либо сюжета и никогда не предполагало какой-либо программы; иногда какая-нибудь идея или легенда определяли настроение пьесы. Например, шесть сказок ор. 51 посвящены Золушке и Иванушке-дурачку; про Сказку ор. 20 № 2 он сказал: «В звоне колоколов слышна гроза». Он не любил аналитических бесед о своей музыке перед ее исполнением и считал, что музыка должна сама за себя говорить.

Как большинство композиторов, Метнер предпочитал одни свои вещи другим; он колебался в выборе между Первым и Третьим концертами, но мне кажется, что из своих трех Концертов он больше всего любил Первый, хотя думал, что слушатели будут ценить главным



образом Второй концерт. Из сказок он считал наиболее значительными две, составляющие ор. 20, а меньше всего придавал значение Сказкам ор. 26.

Обычно он отрицал обвинение его в том, что его музыка трудна для исполнения, но все же соглашался с тем, что его Соната e-moll из ор. 25 и «Отрывок из трагедии» g-moll из ор. 7 требуют идеальной техники. Очаровательные Вариации ор. 55, по его словам, были написаны в необычном для него, более женственном стиле. Из своих песен он считал наиболее значительными «Элегию» из ор. 45, «Воспоминание», «Бессонницу», «Заклинание», «Мечтателю»; пушкинское стихотворение, на слова которого написана песня «Мечтателю», казалось ему описанием любви не в обычном смысле слова, а истинной любви к искусству и страданий, которые она влечет за собой.

Метнер считал, что «Трагическую сонату» из ор. 39 не следует играть без «Утренней песни» из того же опуса, так как обе эти пьесы тесно связаны друг с другом.

Он, несомненно, — самый музыкальный и образованный пианист, которого я когда-либо слышала. У него была блестящая техника, великое разнообразие тона; удивительная стройность и пропорциональность чувствовались в его игре, без каких-либо преувеличений, искажений, или малейшего намека на желание «показать» себя. Он интерпретировал произведения Баха, Бетховена и Шопена так же правдиво и с таким же самозабвением, как и свою собственную музыку.

В заключение мне хочется напомнить о некоторых педагогических указаниях Метнера. Он говорил: «За инструментом держаться надо спокойно; сидеть совершенно сосредоточенно. Ясно отмечайте контраст между музыкой энергичного характера и певучей. Меняйте самый стиль игры: для певучей музыки нужно брать более мягкий тон, ослаблять ударения и создавать впечатление большей округленности. Сохраняйте устойчивый темп. Контрасты нужно выражать переменной в стиле игры, а не скорости. Поэтому не уклоняйтесь от общей линии темпа (если, конечно, на это нет специальных указаний). Все ускорения и замедления должны быть постепенными. Внезапное *accelerando* или *rallentando* нарушает общий строй и впечатление силы. Не «распускайте вожжи» в *al rigore di tempo*. Торопливость тоже разрушает впечатление силы. Все *crescendo* и *diminuendo* также должны быть постепенны».

#### **<стр. 175>**

Метнер утверждал, что выразительная музыка нуждается в тонких градациях гибкости линий каждой фразы. В «настоящем *rubato*» длинные ноты длиннее, а короткие — короче и никогда наоборот».

Он всегда настаивал на красоте тона. «Тон никогда не должен быть резок, даже в самом громком *fortissimo*. В *legato cantabile* гон должен быть мягок по качеству, ничего не теряя в силе. Тему следует четко выделять; гармонический фон должен быть полным и насыщенным, а не набросанным кое-как. Но не давайте аккомпанементу заглушать тему. Исполнение должно быть четким, и вместе с тем совершен но необходима свобода пальцев».

Метнер говорил, что педализировать нужно предельно точно и при менять тончайшие градации педали для разных звуковых эффектов, но что всегда важно употреблять педаль так, чтобы придать звукам больше тепла и красоты.

«Внимание всегда должно быть сосредоточено на красной нити темы. Будьте слушателями. Внимательно слушайте самих себя. Когда музыка разучена, забудьте все материальное. Старайтесь исполнением воплотить мечту», — неоднократно говорил Метнер.



## Э. Д. Прен

### Встречи с Н. К. Метнером

Встреча с человеком, каким был покойный Николай Карлович Метнер, была совершенно исключительным даром судьбы. Она редко дарит такими знакомствами, а такой дружбой и подавно!

Могу сказать, что мы с женой постоянно чувствовали теплоту дружеских отношений к нам и со своей стороны отвечали ему и Анне Михайловне сердечной преданностью, что создавало взаимное понимание, доверие и желание поделиться мыслями и чувствами. Этой потребности способствовала и моя причастность к искусству, хотя и не непосредственно к музыке, и то, что встречались мы в Лондоне в первый год последней войны, когда мировая драма вовлекла и гражданское население в водоворот больших событий.

К Метнерам, жившим в северной части города, скорее ближе к его окраине, мы обыкновенно ездили к вечеру, в свободное время, по подземке. Перед самой остановкой поезд выползал на поверхность, в мрак раннего зимнего вечера. Надо было идти еще минут восемь по улицам, обсаженным деревьями, с небольшими домиками без единого огонька из-за всеобщего обязательного затемнения. В одном из них, с заросшим палисадником и маленьким садом позади, жили Метнеры.

Подходя к калитке, мы частенько слышали доносившиеся до улицы звуки рояля. Николай Карлович любил работать в это время, и мы тогда, не желая мешать, обыкновенно ждали, притаившись на крылечке, пока игра не стихнет. Из Западной Европы мы сразу, как по волшебству, попадали в русскую обстановку. Приветствия на русский лад, хлопоты радушной хозяйки, стремящейся убедить, что буквально ничего лишнего для нас не готовилось, что чай они все равно пьют каждый вечер, что наш приход никому никакой лишней работы не принесет.

Николай Карлович садится к столу в свое кресло; обаятельная улыбка на его лице, в светящихся глазах сразу выдает его большую доброту. Нас невольно охватывает радость, что опять будем сидеть здесь и вести увлекательную беседу.

Он небольшого роста и уже пожилой, с красивой головой, окаймленной седыми волосами. Его наружность постоянно привлекала художников,

и весьма одаренных, сделавших с него много рисунков. Однако я не видел, чтобы им удалось передать неуловимо тонкое своеобразие черт его лица.

Любовь к России у него была безмерна: к ней самой, к ее культуре и искусству. Несмотря на немецкое происхождение, в нем ровно ничего немецкого не было — у него чисто русский духовный облик и поразительное понимание и беспристрастная оценка всего русского. Но и к Западной Европе, и особенно к Англии, у Николая Карловича большой симпатия, широта и глубина подхода, позволявшие чутко и объективно относиться к, может быть, неожиданным для него сторонам английского характера и явлениям английской жизни. Безмерно ценя больших русских музыкантов, поэтов и художников, он увлекался и западными: его, например, сильно влекло к себе искусство раннего итальянского Возрождения, которым он особенно восторгался.

Вот вошла милая, миниатюрная Анна Михайловна, несет чай, и мы уже видим, что она приготовила сама всякие к нему дополнения; пьем чай, и начинается беседа. Какие бы события ни приковывали сперва к себе внимание, разговор непременно и очень скоро переходит на темы, связанные с искусством. Этому постоянному возврату к проблемам искусства способствовало, несомненно, то, что современные модернистские течения в западной музыке, живописи,

архитектуре и т. д. были Николаю Карловичу совершенно чужды. О своем отношении к современной музыке Николай Карлович написал в своей книге «Муза и мода», мне же хочется сейчас только пояснить, что для Метнера была неприемлемой погоня за новизной, сознательное пренебрежение традицией и отсутствие художественной дисциплины.

Он как-то писал мне по поводу современной музыки, передаваемой по радио: «А если в современных авторах (имя им легион!!) и попадаете подчас нечто талантливое, то все же с неизменной печатью гротеска, желая огорошить, покрасоваться печатью протеста против как будто только прежней «классической» формы, а на самом деле вообще против формы, ибо форма всегда классична, всегда священна и является единственным свидетельством и подлинности вдохновения и завершенности произведения. Во всем видна (кроме подчас жалкого неумения) какая-то принципиальная недоношенность, так что в большинстве случаев мы имеем дело не с художественными созданиями, а с выкидышами».

Этим в общих и главных чертах определяется отношение Метнера не только к современному модернистскому искусству, но и, конечно, к искусству вообще.

Если беседы об искусстве бывали у нас на первом месте, то это не значит, конечно, что Николай Карлович мало интересовался другим: вопросы обсуждались самые разнообразные. К нему влекло людей разных национальностей и специальностей, чувствовавших, что все они уйдут от него обогащенными.

Он говорил увлекательно, вдохновенно и притом просто, без всякой позы, без пафоса и драматизации; в разговоре часто волновался, но это никогда не мешало ему найти верное, чеканное слово, которым он

**<стр. 178>**

владел в совершенстве. Оно бывало у него всегда наготове — и в серьезный момент, и когда он шутил или над чем-нибудь подсмеивался. Шутить он умел прекрасно, остроумно, часто смеялся и всегда готов был хохотать от души. Нарочитая торжественность, «выспренность», как он ее называл, и в обиходе, и в речи ему была неприятна, как и всякая манерность и фальшь.

У Метнера — критический ум, независимое, самостоятельное суждение, свой подход к каждой проблеме. Прекраснейший собеседник, он всегда прислушивался внимательно к чужому мнению, стараясь вникнуть, понять; реагировал всегда доброжелательно, без раздражения, без горечи. Рекламу ненавидел, особенно саморекламу, считая скромность одной из основных добродетелей художника. Скромность, при полном отсутствии самомнения, была отличительной чертой его характера.

Говоря о Николае Карловиче, невозможно не упомянуть об Анне Михайловне. Это была совершенная слитность, совершенное единство двух дополнявших друг друга душ и сердец: он — преданный своей музе, своему труду, она — тонкий музыкант, сознающая громадную ценность его дарования, вся устремленная к тому, чтобы он мог делать свое дело, ограждаемый от «суетности мира».

Оберегая и согревая его своей любовью и заботливостью, она всегда излучала на всех присутствующих теплоту своих чувств и веру в людскую доброту.

Болезнь, так мучившая Николая Карловича в последние годы жизни, начала проявлять себя уже в годы войны; ему надо было беречь сердце, не напрягать его чрезмерно долгой работой за роялем. Мы поэтому никогда долго не засиживались в их уютном домике, да и нам надо было добираться к себе почти через весь громадный город, на что уходило около часу времени.

Простившись, мы выходили на темную улицу, как в другой мир. Напутствуемые ласковым прощальным словом — до скорого свидания — и добрыми пожеланиями, мы всегда уносили с собой богатство мудрости — дар замечательного человека и приобретенное в соприкосновении с ним более глубокое понимание главного в жизни.

## А. А. Соболев

### Из дневника

Бывают люди талантливые, умные, содержательные, но с таким большим чувством собственного достоинства, что простому человеку к ним не подступиться. Бывают также большие люди, которые доступны, милы, радушны; они будут с вами говорить о чем угодно. А вот только коснись их специальности — и они тотчас же «захлопываются», как устрицы, иногда даже довольно грубовато, как будто их обидели, или делают вид, что ничего не слышат. К моему большому счастью, Николай Карлович не принадлежал ни к одной из этих категорий людей. Если человек был искренен, дружелюбен и в какой-то мере симпатичен ему, то Николай Карлович мог делиться с ним самыми потаенными своими мыслями.

Познакомился я с Анной Михайловной и Николаем Карловичем в 1935 году в Лондоне, на обеде у знакомых. С большей частью гостей Николай Карлович не был знаком. Он сидел угрюмый, несчастным. Чувствовалось, что громкий перекрестный разговор его царапает, раздражает, что ему хочется поскорее выбраться из этого сборища куда-то к себе, где, наверное, тихо, мягко, спокойно.

Вскоре после этого случилось, что я строил несколько жилых домов на участке, который прилегал к садику дома, в котором поселились Анна Михайловна и Николай Карлович. Как-то раз летом мне надо было пойти к Николаю Карловичу по какому-то делу. Забор между нашим участком и его садиком был старый, дырявый, и я, вместо того чтобы идти в обход по улице, перелез через забор и боязливо вошел в столовую. Слышу крик:

— Анюточка! Ведь это черт знает что такое! Ведь так же нельзя! Я опять весь в крови! Ну посмотри же: прямо течет! Ведь те-чет! И по так каждый раз. Чтоб черт их побрал! И кто это выдумал эти проклятые бритвы. Еще называют их безопасными!

Крик приближался. Я оторопел. Николай Карлович спускался по лестнице с ужасом на лице и окровавленным полотенцем в руке. Тут он заметил меня, и вдруг, как это бывает у детей, все сразу изменилось:

<стр. 180>

крик прекратился, страдальческий вид исчез и его сменила очаровательная улыбка.

— Ах, это вы?... Анюточка, Алеша пришел! Как там насчет чая? — Потом обернувшись ко мне сказал:

— Ведь вы голодны? Правда? Вы даже похудели! Выпейте чаю! — Анюточка, мы чаю хотим!

Из кухни слышен голос Анны Михайловны:

— Иду, иду! — И через несколько минут мы сидим втроем за мирной чашкой чая.

После этого случая я повадился ходить к Метнерам. Чуть ли не каждый день «в чайное время» я перелезал через забор и проводил полчаса, а то и дольше за чашкой чая, слушая, что говорил Николай Карлович. А когда Николай Карлович бывал в хорошем настроении, то он любил говорить и о музыке, и о других искусствах, а также о религии, философии. Все, что он говорил, было всегда исключительно интересно. Можно было быть уверенным, что выраженные им мысли были действительно частью его существа. Вот только когда в силу каких-нибудь мировых событий, которые долетали до его слуха, Николай Карлович говорил на политические темы, — горько, с ожесточением, тогда я приходил в уныние от его взглядов, казавшихся такими нелепыми с обыденной точки зрения. А казались они нелепыми в большой мере по той причине, что в основе их лежали главные характерные черты Николая Карловича: его любовь к ближнему и уважение к человеческой личности — принципы, на которых, как известно, редко зиждется

международная политика.

Послушав Николая Карловича, я часто, придя домой, как можно точнее записывал его слова в дневнике.

На 25 марта 1936 года был назначен концерт Николая Карловича с Татьяной Александровной Макушиной. Будучи неучем в области музыки, я как-то попросил Николая Карловича помочь мне подучиться теории музыки, чтобы, как я себе говорил, «понимать» музыку. На это Николай Карлович мне ответил так:

— Слушая музыку, боже упаси ее разбирать. Это только в дурацких программах ее разби-ра-ют. В таких программах никогда не говорят о содержании, а только о сюжете, не о форме, а о схеме. Слушая музыку, надо только открыть душу и воспринимать непосредственно. Конечно, не все легко воспринимается: главные темы служат как бы водителями, и их нужно держаться. Боже упаси следить за разработкой темы, голосоведением и т. п. Это только мы, несчастные музыканты, сидя на концерте, невольно разбираем.

Начались приготовления к концерту.

*1936 год*

*17 марта*

Николай Карлович говорил о квартете Бетховена «Die grosse Fuge» \* B-dur, op. 133:

---

\* «Большая fuga» (нем.).

---

**<стр. 181>**

— Скучнейшая вещь! Мухи от нее дохнут! Бетховен был болен, когда ее писал.

Во время совместной прогулки Николай Карлович попросил меня посоветовать ему, что играть 25 марта. Я сказал, что хотел бы послушать «Праздничный танец» из op. 38, а на бис Allegro con ira из op. 1.

*20 марта*

Николай Карлович, бедный, второй день кашляет. Лежит на диване, температура 37,8°, а концерт на носу. В воскресенье должна быть репетиция с Макушиной, но пришлось ее отменить.

*21 марта*

Николай Карлович опять лежит на диване. Вокруг антифлогестин, эвкалиптовое масло, скипидар. Вечером у него было больше 38°.

*22 марта*

Вечером звонил Сергей Васильевич Рахманинов и просил прийти завтра писать английские письма [1].

*23 марта*

Спросил Сергея Васильевича, не лучше ли было бы отложить концерт Николая Карловича из-за его простуды.

— Ни в коем случае!

— А если он не сможет хорошо играть?

— Не разберут!

*24 марта*

Николай Карлович, охрипший, не бритый, без воротничка. Говорил о Макушиной:

— Она очень музыкальная, чуткая, чудно работает и удивительно быстро схватывает и обмозговывает все мои указания. У нее поразительная дисциплина: пела со мной на концерте с вывихнутой ногой [2] и только после сказала мне об этом.

*26 марта*

Вчера был концерт! Какой восторг! Соната g-moll, op. 22; «Дифирамб» — прямо бетховенский по величию, по широте, по стихийности; «Отрывок из трагедии» из op. 7 — прямо мороз по коже подирает; чудный «Праздничный танец» из op. 38, Сказки e-moll и a-moll из op. 34. Макушина очень хорошо спела песни «Фиалка», «Конь» и в особенности «Песенка эльфов» [3]. Среди массы присутствовавших — дирижер Лоренс Коллингвуд, музыкант-педагог Тобайес Маттей (оба с женами), пианист А. Александер, Е. О. Добужинская. Энтузиазм был большой, и Николай Карлович остался очень доволен.

Сегодня Метнеры обедали у Рахманиновых, а я пришел к восьми. Потом пришла Ксения Карловна Чехова. Сергей Васильевич был в ударе и рассказывал много интересного. В частности и про «трючки» дирижеров. Стоковский на репетиции говорит Сергею Васильевичу:

**<стр. 182>**

— Простите меня, пожалуйста, я еще не смог сделать ни одной репетиции с оркестром, но мы постараемся. — Оркестр, однако, играл так, что было ясно, что они выучили вещь до конца.

*31 марта*

В понедельник утром в Queen's Hall была репетиция Третьего концерта Сергея Васильевича [4]. Я пришел, когда Малколм Сарджент еще репетировал симфонию Бородина. Пустой зал, какой-то старичок навинчивает номера на спинки кресел; оркестр в пестрых спортивных куртках. Вот пришли Анна Михайловна и Николай Карлович. Подошли Сергей Васильевич с Наталией Александровной. Сергей Васильевич говорит:

— Левая рука что-то болит... правая-то от старости... хотел поиграть утром, а потом, думаю, не стоит... отдохнуть лучше... устал я...

Брови поднял, углы рта опустились, даже жалко его стало. Потом стали собираться покурившие оркестранты. Пришел Сарджент, и, наконец, направился на эстраду Сергей Васильевич. Оркестр аплодирует. Сергей Васильевич сел за рояль, опустил руки между коленями, согнулся, наклонил голову, и такой несчастный вид у него стал. Его костюм коричневый весь в складку пошел, как будто он пустой висит на гвозде. Началась чудная тема первой части — чистая, умная. Играют. Вдруг Сергей Васильевич медленно-медленно встает, вытягивается, как телескоп, и движется к дирижеру.

— Больше forte здесь, пожалуйста.

Снова играют. Сергей Васильевич, как всегда, без нот. Подходит дело к финалу. Вдруг Сергей Васильевич вскинул орлиным взором на дирижера:

— Быстрей! Быстрей!

Проиграли финал два раза.

— All right \*,— говорит Сергей Васильевич. Пожал руку дирижеру и медленно пошел в артистическую. Мы за ним. Он лежит в кресле с закрытыми глазами: полпапиросы в стеклянном мундштуке.

Обратно я вез Метнеров на автомобиле. Николай Карлович говорит:

— У Сергея Васильевича врожденная техника. Не много таких бывает. Ну вот, Паганини, Лист да Сергей Васильевич.

*4 апреля*

— Вы не думайте, пожалуйста, что это каприз, — говорит Николай Карлович (он хочет играть в концерте ближе к октябрю, в то время как его приглашают на август), — ведь они же считают меня композитором, а ведь когда же я могу работать?! Май, июнь, июль, август... ведь если я примусь за какую-нибудь крупную вещь — когда же успеть?...

*15 августа*

Николай Карлович любил и хотел давать концерты из своих произведений. Он сказал:

---

\* Хорошо (англ.).

---

<стр. 183>

— Да... много еще у меня есть сочинений. Вот Второй концерт буду играть [5], а ведь Первый я еще ни разу в Лондоне не играл, а он большой. Если бы я мог давать три-четыре концерта в год с программой из моих произведений, за которые я бы получал достаточно денег, я бы и играл, и сочинял... а ведь я же не могу...

*11 сентября*

Летом 1936 года умер внезапно брат Николая Карловича, Эмилий Карлович [6]. Эта потеря была очень большим горем для Николая Карловича и Анны Михайловны.

Пошел сегодня утром к Метнерам. Открыла дверь Анна Михайловна с заплаканными глазами. Я вошел в столовую. Сидит Николай Карлович и утирает глаза. Я хотел уйти, но Николай Карлович подошел ко мне, положил руку на плечо и заплакал:

— Мы о брате... Тут концерты, приходилось, как солдату, бороться, сражаться [7], а теперь... Ах, простите, Алеша, что мы так... нет, не уходите, пойдемте сядем. Ведь вот нас не понимают... он был самый близкий мне человек... старше меня гораздо — как отец он мне был.

*8 октября*

Николай Карлович говорил о концертах и отношении публики.

— Часто говорят, оркестр плохой, репетиций мало, дирижер слабый. Ведь главное-то дело в музыке! Ведь это исключительный случай, что исполнение может исковеркать вещь. Люди говорят: «исполнитель... артист...», ходят только на знаменитостей. Ведь они музыку в грош не ставят! Слушая музыку, не должно смотреть на исполнителя, анализировать его игру, его манеры, странности. Надо воспринимать, надо отдаваться музыке и, говоря о ней, думать о творчестве композитора.

*1937 год*

14 января Николай Карлович сказал:

— Вот будет Пушкинский концерт [8] — дело для меня очень дорогое и большое; а кто-нибудь позаботился хоть прочесть слова моих песен?! Ведь это так важно. Я знаю, о чем все будут говорить после концерта. Будут сравнивать двух певиц, какие у какой брови, да как были одеты, а на песни и не посмотрят. Да ведь черт возьми! Я-то имею какое-то отношение к моим песням. В конце концов исполнитель играет небольшую роль. Вот возьмите самую плохую репродукцию какой-нибудь картины большого художника; потом посмотрите репродукцию получше, затем гравюру с нее, сделанную хорошим художником, и, наконец, сам оригинал. Конечно, все эти ступени различны по качеству, но даже самая плохая репродукция дает представление об оригинале картины: можно понять композицию, творческий замысел. А люди все смотрят только на исполнителя, да рассуждают, как звучал рояль. Ведь важно понять вещь. Это самое главное!

<стр. 184>

Вчера Николай Карлович получил письмо от скрипача Каттерала о том, что Британская радиовещательная корпорация (BBC) просит Николая Карловича и его сыграть на радио новую метнеровскую скрипичную сонату. Я пришел к Метнерам помочь писать ответ Каттералу. Николай Карлович раздражен:

— У меня нет времени. Вот Пушкинский концерт 13 февраля, с певицами много работы, а тут с Каттералом заниматься! Черт знает что такое! Работать не дают... эти BBC — Би-би-си-бесы...

— Ну, Колечка, и не надо, и не играй. Скажи только Алеше, как написать Каттералу, чтобы отказаться, но и его не обидеть, — говорит Анна Михайловна.

Я сказал, что BBC хочет, чтобы соната была сыграна, и им придется искать другого исполнителя, а Николай Карлович продолжает:



— Ну, да ведь я не знаю, когда я смогу играть... сейчас я не могу сказать... через две недели обязательно напомните мне, и мы ему сообщим. Может быть, между 25 февраля и 3 марта или после 5 марта... Да еще сколько они мне заплатят. Я не имею права даром играть.

В письме Каттералу я написал: «Я буду рад играть с Вами на BBC в зависимости от условий и времени».

*1939 год*

*15 января*

На днях слышал, как Николай Карлович с Каттералом разучивали новую сонату. Когда Каттерал ушел, Николай Карлович сказал:

— Особое уважение должно быть к длинным нотам. Композитор их особенно любит, поэтому и сделал их длинными. Их надо играть чуть-чуть длиннее, чем они написаны, и уж никак не укорачивать. Пауза — это великая вещь, упаси боже ее не выдержать.

*1 февраля*

Репетиция скрипичной сонаты [9]. Я пришел по просьбе Анны Михайловны к пяти часам. Николай Карлович уже попил чаю и в дурном настроении собрался идти погулять.

— Все это кажется таким напрасным... — сказал он уходя. Через полчаса он вернулся, неся четверть фунта ветчины,

— Черт бы их всех побрал!.., зашел в лавку купить ветчины и сразу же весь мокрый стал!

Сел упражняться.

— А тут как назло холод такой! Ведь это одно мучение с моими пальцами: пока это их залепишь. А холод на них очень влияет.

Без десяти шесть пришел Каттерал. Большой такой, славный, с хорошим открытым взглядом. Они начали проигрывать, а я пошел помогать Анне Михайловне по хозяйству. Вдруг музыка прекращается, Николай Карлович зовет нас в студию. Какой-то очень трудный аккорд *pizzicato* не удавался Каттералу, и он спрашивает нас, нельзя ли выпустить верхнюю или нижнюю ноту. Николай Карлович смеется:

— Не-е-ет, нельзя, Анюточка, скажи ему — пусть играет как хочет, — я не могу переменить ноты!

**<стр. 185>**

К семи пришли гости. Анна Михайловна переворачивала страницы Николаю Карловичу, я — Каттералу. Меня очень поразило, что я, неуч, в первый раз, да еще переворачивая страницы, получил такое большое удовольствие от этой сонаты. Прелестная интродукция, чудная мелодия первой части, наирусское скерцо и захватывающий финал. Как сказал Каттерал, это одна из величайших сонат. После игры Николай Карлович совсем повеселел, пошел переодеться и вернулся со своей неподражаемой улыбкой.

*6 февраля*

Репетиция в доме Каттерала. Много важной публики. Ко второй части сонаты приехал директор одного музыкального издательства [10]. Звучало как-то не так хорошо.

*10 февраля*

Концерт! Я заехал за Николаем Карловичем, чтобы отвезти в Aeolian Hall. Он, видимо, волновался.

— Ну, теперь присядем.

Присели. Затем Николай Карлович надел пальто, и мы поехали. У залы я должен был оставить Николая Карловича, чтобы поставить автомобиль, и не видел его до его выхода на эстраду. Начал он концерт двумя сказками и кончил первое отделение новой Сонатой-идиллией ор. 56. Нежная-нежная, как бы сотканная из любви. Полный зал аплодировал вовсю! В антракте я заметил Моисеевича, Коллингвуда, Исерлиса, Эгона Петри. Sonata-epica ор. 57 была

великолепна! А Николай Карлович и Каттерал играли с громадным воодушевлением, так что прямо чувствовалось в зале «электричество». Публика была в восторге, кричали «браво», вызывали раза четыре. Николай Карлович все выводил скрипача первым — тот стеснялся, и они оба стояли в смущении у занавески, желая пропустить один другого вперед. Когда все кончилось, я пошел помогать Николаю Карловичу переодеваться, не мог удержаться и крепко обнял и поцеловал его. Такой обворожительный он был тогда! Николай Карлович сказал:

— А вы не заметили в Скрипичной сонате чего-нибудь особенного? В финале там есть маленький плагиат, — маленький кусочек «Христос воскрес». Лев Эдуардович (Конюс) и Коллингвуд — они сразу заметили.

Артистов и их дам потом повезли обедать в ресторан, где, по словам Николая Карловича, он умер бы со скуки, если бы не милые дочери Каттерала.

*11 февраля*

Чудные рецензии в «The Times» и «Daily Telegraph». Генри Вуд и другие прислали Николаю Карловичу поздравительные телеграммы. Вообще Николай Карлович доволен, но не очень: он всегда хотел играть с русскими исполнителями.

*25 февраля*

Николай Карлович сказал:

— Как мне ни грустно констатировать, но Цецилия Ганзен играет лучше Каттерала [11]. Я не знаю, в чем дело, но англичане не могут

**<стр. 186>**

играть, как русские. Или они выворачивают кишки, как Бичем (а к музыке не подходит выворачивать кишки), или же играют равнодушно, да рав-но-душ-но — равной душой. Я очень люблю Каттерала. Он прелестный человек, и ведь он все дал, что только мог. Но он рассудочно играет. Вот тут надо forte, тут diminuendo, а в музыке рассудок только сзади должен бежать. Рассудок — это только слуга. И надо чувствовать и переживать в тот самый момент, когда играешь, а не после. А то получается какая-то разогретая картошка. Да, вот англичане — я их очень высоко ценю, поразительный народ, высокомузыкальный. Куда до них французам, а вот дать необходимую эмоциональность они не могут.

В годы войны я мало видел Метнеров, так как работал далеко от Лондона. В саду их дома построили бетонное бомбоубежище, но Николай Карлович ни разу в нем не прятался даже во время самых зверских налетов и вел обычный образ жизни в доме. Уродство и злоба войны глубоко угнетали его.

Первое исполнение Концерта-баллады для фортепиано Николая Карловича прошло в особенно тяжелых условиях. Война была в самом разгаре, чуть ли ни каждую ночь были налеты на Лондон.

*1944 год*

*19 февраля*

Ночью был налет на Лондон сильнее, чем все последние. Большая бомба разорвалась совсем близко от Royal Albert Hall, выбила все окна. Через улицу, в французском институте, от которого ничего не осталось, были убиты двое. В зале был холод, всюду разбитое стекло, которое еще не успели вынести. Николай Карлович играл с Филармоническим оркестром под управлением сэра Адриана Боулта свой Концерт-балладу. Николай Карлович вошел на эстраду «сердитый», с полужакрытыми глазами. Как-то «ввалился» на табурет, потом встал, подвинтил его и как будто успокоился. Этот Концерт-баллада как-то гораздо понятнее мне, чем последние сочинения Николая Карловича. Аплодировали хорошо, вызывали три раза. Пошли переодеваться.

— Где-то я себе палец оцарапал? — говорит Николай Карлович, показывая на большой

палец правой руки, — все клавиши были в крови. Вы не заметили красных пятен? Вчера репетиция была три часа. Добрейший человек Боулт — ну все, все делает для меня. Вот к старости вижу, что доброта очень важная вещь в жизни. А вчера ночью какой ужас у нас был. В первый раз в наш дом что-то стукнуло.

После этого концерта до самой смерти Николая Карловича я очень редко виделся с Метнерами. Как-то в 1950 году я попал в Лондон и навестил Анну Михайловну и Николая Карловича. Он уже был болен. Сидели разговаривали, Николаю Карловичу попала на глаза программа радио.

**<стр. 187>**

— Ах, надо послушать радио! Там что-то передают, называемся «Accelerando». Я сейчас как раз об этом думаю. Вот не понимают люди, что это такое — accelerando! Это как бы вожжи, постепенно, равно отпускаемые.

*1950 год*

*16 ноября*

Николай Карлович сидит похудевший, с аккуратной бородкой.

— Вот соль запретили есть! Ничего есть не могу — так все безвкусно. Как это можно без соли?! Ведь даже господь Иисус Христос в Евангелии только хорошее говорит о соли! От всего я устаю — ни нагнуться, ни гулять пойти в ветреную погоду. Играть еще могу, — вот свой Квинтет рекордировал [12], но концерты вряд ли смогу больше давать. Вы знаете, два года уже не сочинял: от этого я больше всего уставал. Холодно что-то, Анюточка.

Анна Михайловна несет халат, черную ермолку, перчатки шерстяные, из которых вылезают все пальцы... Николай Карлович все надевает и ложится на тахту...

## Ю. Д. Исерлис

### Памяти Николая Метнера

Как сейчас помню первое впечатление, полученное мною от игры Николая Метнера. Двенадцатилетним мальчиком я был принят в Московскую консерваторию в класс Василия Сафонова. И вот однажды, перед самым началом урока, Сафонов торжественно объявил нам, что сейчас мы услышим в исполнении выдающегося пианиста Николая Метнера, его бывшего ученика, Пятый концерт Рубинштейна. Он должен был выступить с этим произведением в одном из симфонических концертов под управлением Сафонова в Русском музыкальном обществе [1].

Никогда не забуду того огромного впечатления, которое произвела на нас всех его игра. После того как Метнер ушел, один из учеников Сафонова, прежде чем сесть за инструмент, с тоской воскликнул: «Как же мне играть после такого пианиста?» На что Сафонов сказал: «Да, это вроде воды после шампанского!»

Помню и начало композиторской карьеры Метнера.

Мы все тогда с энтузиазмом относились к сочинениям Метнера, и имя Метнера стало быстро приобретать известность как в России, так и за ее пределами. В Москве его обожали и восхищались им, и среди пианистов были такие, которые всецело посвятили себя его творчеству.

Никогда не изгладится из моей памяти прекрасное исполнение метнеровской Сонаты g-moll, op. 22 Владимиром Горовицем, состоявшееся много лет тому назад в Киеве. Помимо этой Сонаты Горовиц исполнил тогда еще ряд произведений Метнера. Все они были изумительны по форме, стилю, глубокой выразительности и носили отпечаток яркой индивидуальности их автора. Контрапункт Метнера — продукт вдохновения, а не только глубоких познаний в этой области.

Несколько лет тому назад мне выпала честь исполнить его Сонату g-moll на публичном концерте в Вене, где она вызвала восхищение многочисленных ценителей музыки. Среди них был известный композитор Йозеф Маркс, директор Музыкальной академии и один из самых выдающихся представителей музыкального мира Вены.

В 1938 году, обосновавшись в Лондоне, я был счастлив снова встретиться с Метнером после стольких лет разлуки. В наших беседах он всегда восхищал меня своим подходом к искусству и своей преданностью музыке.

Я часто слушал граммофонные записи его произведений, и меня всегда в равной степени потрясали как сами сочинения, так и чудесное метнеровское исполнение.

У нас с женой навсегда сохранится в памяти последняя встреча с Метнером, состоявшаяся за неделю до его смерти. Невозможно забыть силу духа и сверхчеловеческое спокойствие, которыми он был полон во время нашего посещения. Он пытался быть веселым и не произнес ни одного слова жалобы и, прощаясь с нами, попробовал даже напеть начало любимой им мазурки Шопена, которую слышал по радио в моем исполнении несколько дней тому назад. Нам оставалось только надеяться на чудо, которое спасло бы Метнера, но, увы, чудо это не свершилось, и через несколько дней мы узнали о кончине нашего друга, в лице которого мир утратил одного из величайших композиторов и музыкантов.

## **Л. Коллингвуд**

### **Мои мысли о музыке Метнера**

Впервые познакомившись с музыкой Метнера в 1908 году, я с нетерпением ожидал опубликования каждого его произведения и тщательно изучал их. Игру его мне приходилось слышать несколько раз в Санкт-Петербурге, но личное наше знакомство состоялось лишь по его приезду в Англию в 1928 году.

Первое, что меня привлекло к его музыке, это интересный ритм его Сказки e-moll из ор. 14, а также второй из Новелл ор. 17. Меня очень забавляло, когда мои товарищи-студенты пытались сыграть с листа некоторые пассажи этих пьес, так как они в действительности более трудны, чем это казалось на первый взгляд. В первый же год моих занятий в Оксфорде мне посчастливилось познакомиться с несколькими музыкантами-любителями, среди которых оказались и скрипач и тенор, и мы с ними занимались музыкой. Они разделяли мой интерес к творчеству Метнера, и скоро нашими любимыми произведениями стали его три Ноктюрна для скрипки ор. 16, Первая соната для скрипки ор. 21 и Соната для фортепиано ор. 22, которые мы играли почти ежевечерне, а также вокальные произведения раннего периода, включая два цикла песен на слова Гете ор. 6 и ор. 15, исполнявшиеся нами на немецком языке. Уже позднее, овладев в достаточной мере русским языком, чтобы понять три цикла Песен на слова Пушкина ор. 29, ор. 32 [1] и ор. 36, я пришел от них в восторг, и с тех пор для меня стало величайшим наслаждением слушать и исполнять метнеровские песни, так же как и все другие его сочинения.

Метнер написал более сотни песен, каждая из них — настоящая жемчужина, и я частенько проигрывал от начала до конца и пел для себя весь этот сборник, состоящий из трех тетрадей! Какая же это сокровищница песен! Начиная с песни «Ангел», которая вначале была написана для фортепиано соло, до нескольких его посмертных, еще не изданных песен. Почему же так редко исполняются они? Конечно, трудность заключается в русском языке, но существуют же переводы! Боюсь, что истинную причину следует искать в том, что, хотя вещи эти чрезвычайно благодарны для вокального исполнения, аккомпанемент к ним,

без сомнения, труден и требует большой подготовительной работы, Даже от первоклассного пианиста.

К сожалению, мало исполняются также и фортепианные произведения Метнера, несмотря на все своеобразие и многогранность их форм, начиная от простого вальса и кончая одной из самых замечательных когда-либо написанных им сонат — его Сонатой e-moll из ор. 25.

Те, кому посчастливилось слышать в его исполнении Концерт Бетховена или сонату «Аппассионату», конечно, никогда не забудут поразительное звучание рояля и ритмическое мастерство его игры. Несомненно, что Бетховен был для него совершенством. Но он любил также и других классиков. Он слушал с огромным удовольствием оперы Моцарта в «Сэдлерс Уэллс»; «Евгений Онегин» Чайковского, «Снегурочка» Римского-Корсакова были его любимыми операми. Мне кажется, он слегка завидовал таланту Римского-Корсакова в отношении оркестровки, считая, что в этой области сам он не обладал достаточным чутьем. Может быть, именно поэтому он не оставил нам крупных произведений для оркестра, за исключением трех концертов для фортепиано с оркестром. Как мне известно, Метнер весьма сожалел о том, что никогда не обладал такими возможностями работать с оркестром, какие имели его современники Рахманинов и Римский-Корсаков. Но он не оставлял мысли об оркестровке некоторых крупных своих произведений [2], таких, например, как Соната e-moll из ор. 25 и Соната-эпика. Эта музыка настолько красочна, что ее свойства с большей силой могли бы выявиться благодаря

разнообразию оркестровой палитры.

Метнеру нелегко давалось его творчество, и он совершенствовал и шлифовал написанное им, пока не убеждался в том, что в сочинении не оставалось ни единой лишней или неуместной ноты, и только после этого играл свою вещь ближайшим друзьям \*.

Милая его жена была единственной свидетельницей мук, в которых рождались почти все его произведения. Скрипачка по образованию, она зачастую была его советчицей в ряде технических вопросов, и миг не раз случалось слышать, как она пела ему написанные им песни.

Как я уже сказал, с супругами Метнер я познакомился в 1928 году, и мы стали навсегда самыми лучшими друзьями. Метнеру явно было приятно встретить человека, отлично знавшего его музыку, и всегда бывал доволен, когда в беседе с ним я ссылался на ту или иную фразу или пассаж в его произведениях. Может быть, это и не так самом деле, но мне всегда казалось, что именно у него я научился относиться к музыке с еще большим уважением, чем я это делал до настоящей встречи. Музыкальное творчество являлось для Метнера самой сущностью его жизни и наряду с другими искусствами было для него святыней.

Я весьма сожалею о том, что целый ряд произведений Метнера мне не удалось услышать в его исполнении. Его никогда нельзя бы было

---

\* В этой связи, я думаю, уместно вспомнить шутку Метнера, сказанную им Ричарду Холту, что в течение всей своей композиторской жизни он чаще прибегал к резинке, чем к карандашу.

---

**<стр. 192>**

уговорить сыграть что-либо, что им самим считалось недоработанным: каждый раз, когда он играл для кого-либо, это должно было быть исполнением таким совершенным, каким он только мог его сделать. Только один-единственный раз мне посчастливилось вместе с автором проиграть с листа только что сочиненную им тогда «Русскую хороводную» для двух роялей.

В своем творчестве Метнер любил пользоваться ладами, отличающимися от обычного мажора и минора. Его музыка была часто очень хроматична, но никогда не была резкой. Наиболее острая из его вещей, кажется мне, была его песнь «Зимняя ночь» \*, в которой он описывал мир, окутанный снегом, и ветер, шепчущий одинокому дереву о грядущей весне. Как удачно разрешает он все диссонансы, и с какой удивительной легкостью он внезапно возвращается из самой отдаленной в основную тональность сочинения. Он максимально использовал всякого рода ритмические комбинации, и какими они кажутся у него естественными! Например, в чудесной песне «Сумерки» из ор. 24 или в прекрасной «Элегии» из ор. 45. В особенности интересны в этом отношении последние две страницы Сонаты для фортепиано g-moll, ор. 22, и где еще можно встретить такой выдержанный пяти-четвертной метроритм, как в его замечательной Сонате e-moll из ор. 25? Одна из его «Канцон» для скрипки написана в размере 11/4, а в упомянутой выше «Элегии» ему мало повторяющейся группы 5/8, и он варьирует их в последней строфе с потрясающим эффектом.

Еще привлекают внимание и, пожалуй, больше, чем что-либо, его мелодии — как длинные, так и короткие, например, в прекрасной средней части Сонаты-сказки из ор. 25, которая, кстати, может служить примером его приема «скопления» гармонии, так мною названного за неимением другого слова. Вслушайтесь в светлую красоту основной темы Сонаты-баллады ор. 27 и в целый ряд мелодий его многочисленных сказок и других произведений! Можно без конца превозносить многие и разнообразные достоинства музыки Метнера, органически выросшей из музыки прошлого и являющейся как бы продолжением великого искусства, но в то же время столь своеобразной, что в любом его произведении мы, не колеблясь, узнаем автора.

Резкие изменения темпа в одном и том же произведении не свойственны Метнеру: один темп всегда мягко и естественно переходит в другой — и все это кажется отзвуком мягкости его



натуры.

Он любил Англию и англичан и был очень доволен, когда уже в преклонном возрасте настолько овладел английским, что мог изъясняться на этом языке и читать в подлиннике Шекспира и Диккенса.

Для меня смерть его явилась огромной утратой, так как в лице его я потерял не только друга, но и прекрасного музыканта, хотя музыка его бессмертна, и я уверен, что с течением времени она будет завоевывать все большее и большее количество искренних почитателей.

---

\* На слова Эйхендорфа.

---

## **В. И. Польш**

### **Фрагменты воспоминаний**

О творчестве Николая Карловича Метнера, конечно, не замедлит появиться книга с подробным разбором его песен, инструментальных сочинений для фортепиано, скрипки, ансамблей и концертов для фортепиано с оркестром.

Здесь я позволю себе, как человеку, десятки лет знавшему Метнера, рассказать лишь о некоторых наших встречах и разговорах о музыкальном искусстве, какие мне приходилось иногда вести с этим удивительным художником.

В лице Метнера ушел в другой мир не только первоклассный композитор и пианист, но и человек большой культуры, очень глубоко думавший о музыкальном искусстве и запечатлевший свои мысли и тревогу за судьбу нашего искусства в замечательной книге «Муза и мода», об издании которой позаботился Сергей Васильевич Рахманинов.

Как в разговорах с друзьями на эту тему, так и в этой книге Метнер настойчиво проводит важную мысль о моральной ответственности композитора, забывающего о том, что музыкальное произведение может иметь духовный смысл и что сочинение музыки есть поступок, о последствиях которого художник должен думать. Эти слова я неоднократно слышал от Метнера во время наших разговоров.

\*

Помню наш разговор о значении солидного музыкального образования, без которого невозможно сколько-нибудь серьезное творчество. Здесь Метнер высказал мысль о том, что все музыкально-теоретические учебники должны предлагать лишь результаты анализа приемов изложения музыкальных мыслей, какие применялись большими композиторами.

Римский-Корсаков правильно написал на первой странице своего учебника гармонии: «Составил Римский-Корсаков» [1].

Именно «составил», а не сочинил, настаивал Метнер. Правила гармонии не сочиняются, а выводятся из практики Баха, Бетховена, Шопена...

<стр. 194>

Далее Метнер добавил, что последнее, высшее знание гармонии Охватывает, обуславливает также и учение о формах музыкального творчества, а самое глубокое узнается не из книг, но благодаря постоянному общению с творчеством великих композиторов и рождается в художнике из его высшего «Я».

Когда, продолжая разговор, мы, естественно, подошли к вопросу вдохновения, Метнер с веселой улыбкой воскликнул:

— Как хорошо, что в консерватории, где существуют классы гармонии, контрапункта, фуги, не открыли еще класса вдохновения. Эта наука имела бы просветительный характер и должна была бы научать опыту в духовном мире. Но где же такие преподаватели в консерватории?

В одном из писем к драматургу Федотову Чайковский говорит, что его не интересуют сюжеты, пленяющие лишь воображение, но не сердце:

«Где сердце не затронуту, не может быть музыки...»[2] А в письме к фон Мекк та же мысль высказана еще определеннее: «То, что чуждо человеческому сердцу, не может быть источником музыкального вдохновения»[3].

Так говорит художник, обладающий огромной композиторской техникой, но не желающий удовлетворяться одним лишь техническим мастерством.

Но так же мыслит о роли сердца и простой народный художник. Испанская поговорка

гласит: «Слово песни — капля меда, что пролился через край переполненного сердца».

И Метнер, как и Чайковский, художник огромного мастерства, тоже не может обойтись без участия сердца. В одном из последних писем, незадолго до смерти, боля сердцем, он пишет мне: «К сожалению, сейчас не работаю, так как без участия сердца не могу ничего в искусстве, и потому мне ломаный грош цена!»

Какая великая скромность великого художника!

\*

Из нашей переписки [4] по поводу современной музыки цитирую строки из письма Метнера: «Единственная моя заслуга (если она вообще существует) — это мое глубокое убеждение в неопровержимости 7-го, 8-го и 9-го стихов Первого послания к Коринфянам. Прочтите!» Метнер умышленно не упомянул, о какой главе Послания он думает. Может быть, хотел меня испытать.

Я быстро нашел нужную главу и, перечитав ее, остановился на словах: «И если труба будет издавать неопределенный звук, кто станет готовиться к сражению?».

Так если и вы языком произносите невразумительные слова, то как узнают, что вы говорите? Вы будете говорить на ветер».

Я написал Метнеру и получил в ответ: «...относительно неупомянутой мною главы из 1-го послания Павла к Коринфянам. Вы, конечно, угадали — это 14-я глава, где говорится о гусях, свирели, трубе и невразумительных словах...»

<стр. 195>

\*

Искренность, ясность и возможно большая простота сочинительства — были, по слову Метнера, его постоянным идеалом. Он говорил:

— Всякая сочиненная и записанная музыка есть поступок, раскрывающий тайну личности автора. Музыканту-композитору почти невозможно лгать, как это иногда доступно писателю.

Метнер считал первоисточником музыкальной мысли песню. Но может ли песня существовать без мелодии?

Написав письма Метнеру в Лондон, я привел две цитаты из писем Вагнера и Римского-Корсакова о мелодии [5] как важнейшем элементе музыкального произведения. Отвечая и благодаря за присылку цитат, Метнер в конце письма пишет: «...необычайно ценно, что такие передовые мастера во всеоружии инструментовки придавали наибольшее значение мелодии — душе музыки, без которой вся остальная плоть не имеет никакой цены».

## **О. А. Слободская**

### **Я исполняла песни Метнера с его участием**

Впервые я встретилась с Николаем Карловичем Метнером в Лондоне во время войны [1]. Я давала концерт из его произведений, и он почтил меня тем, что аккомпанировал мне [2]. Должна признаться, я ждала этого концерта с некоторой тревогой, которая, однако, почти улеглась уже во время первой репетиции. С этой поры наши дружеские отношения неуклонно крепились. Я имела удовольствие провести с композитором несколько чудесных дней за городом, среди английской природы. Мы много и интересно беседовали о музыке вообще и о музыке Метнера в частности. Эти беседы помогли мне лучше разобраться в музыкальном языке этого композитора.

Не очень-то легко словами описать многообразие впечатлений от соприкосновения с музыкой Метнера. Слово, которое постоянно было у него на устах, — *espressivo*, и он добивался исключительной выразительности в отношении фразировки и образности. Помню, он бывал беспощадно настойчив в своих требованиях точного соблюдения всех обозначений выразительности.

Постичь песни Метнера отнюдь не легко: они требуют от певца технического мастерства, а главное — тонкого, вдумчивого поэтического восприятия. Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, Гете были его любимейшими поэтами, и он с большой легкостью и гибкостью проникал в существо их стиля. Мне хотелось бы здесь подчеркнуть, что у Метнера была совершенно особая, своя манера вплетать вокальную мелодию в образный фортепианный аккомпанемент. Его многочисленные песни разнообразны по настроению и многие из них удивительно выразительны. В частности, я подразумеваю его песню «Что ты клонишь над водами», которая создает прекрасный образ журчащего ручья. Одной из наиболее впечатляющих песен, безусловно, является «Мечтателю», в которой композитор по-новому ярко использует драматически-декламационный стиль. Иногда ему, по-видимому, хочется, чтобы в голосе певца появилась деревенская тембровая окраска, как, например, в «Певце», или же он стремится вызвать ощущение прозрачности, воздушности, как, например, в «Песенке эльфов» и в песне «Шепот, робкое дыханье».

Действительно, в песенном творчестве Метнера встречается множество аспектов: раздумье, романтика, ирония, изящество, простота, глубина — все эти характерные черты отражены в многочисленных метнеровских песнях. Что особенно замечательно в них, так это огромная роль, отведенная фортепианным аккомпанеентам. Они кажутся настолько законченными и самодовлеющими, что вокальная линия, хотя прекрасная и полная экспрессии, будто нанесена поверх аккомпанеента, как бы приходя композитору в голову после сочинения фортепианной части. Вся их прелесть раскрывается перед певцом только при тщательном изучении.

Я старалась слиться воедино со многими песнями Метнера. И теперь я чувствую, что им отведено особое место в русской вокальной литературе, ибо их глубокая содержательность, романтическая насыщенность и поэтичная тонкость поистине бесподобны.

Метнера будет очень не хватать тем, кто хорошо знал его как человека благородных помыслов и большой самобытности, а его музыка, я убеждена, будет жить вечно.

**И. С. Яссер**

## **Искусство Николая Метнера**

Каковы бы ни были исторические и социологические причины широкого ныне распространения откровенно модернистической музыки (по крайней мере в западном мире) и как бы мы ни расценивали эту музыку с чисто художественной стороны, одно не подлежит никакому сомнению: искусству Николая Метнера с его неизменным акцентом на внутреннюю добротность, а не внешнюю эффектность, с его упором на печные, а не преходящие ценности суждено навсегда оставаться отгороженным от всего этого экстремистского модернистического движения непроницаемой стеной. Необходимо поэтому учесть с самого начала, при всякой объективной дискуссии о Метнере, что по самой природе своего творчества он неизбежно обречен в современных условиях на некую обособленность в отношении к подавляющему большинству всех прочих композиторов, равно как и на количественно ограниченное, хотя в этих пределах и высоко квалифицированное признание со стороны подлинных ценителей музыки.

Этот своеобразно сложившийся и в настоящее время уже завершённый узор всей жизненной и музыкальной судьбы Метнера явственно обозначился чуть ли не с первых шагов его композиторского пути, начало которого восходит примерно к первому десятилетию нынешнего века. Непосредственные свидетели этого необычного пути, включая и многих младших современников Метнера, отлично помнят, конечно, что начальный период его творческой деятельности совпал с эпохой поголовного увлечения музыкой Скрябина (большое значение которого в настоящее время неоспоримо), с эпохой переоценки всех музыкальных устоев, традиций и вер, с эпохой крушения прежних кумиров, которым поклонялись еще так недавно и которым так глубоко были обязаны.

Влияние Скрябина в ту пору было столь велико, что его не совсем избежали даже некоторые композиторы старшего поколения. Но главным образом оно распространилось, разумеется, среди молодых музыкантов, из коих большинство быстро переняло наиболее характерные гармонические приемы Скрябина, которые проводились ими, однако, с

гораздо большей смелостью, но зато и с большей нетерпимостью ко всему тому, что, по их мнению, было недостаточно новым и крайним. «Модернизм любой ценою» стал лозунгом для музыкальной молодежи, которая в своей фанатической последовательности всегда, как известно, стремится быть — или показать себя — «роялистичнее самого короля и католичнее папы».

Неудивительно, что при таком положении вещей число ценителей музыки Метнера, в начале его композиторской деятельности, ограничивалось весьма небольшим кругом лиц. При этом сыграло роль еще и то обстоятельство, что многие музыканты, из боязни заклеить себя «отсталыми», готовы были скорее всякую истерику принять за настоящее искусство, чем признать композитора, который, создавая нечто новое, имел мужество не порывать с музыкальными традициями. Особенно смущало этих музыкантов неуклонное применение Метнером принципа тональности, в то время как им казалось уже несомненным, что все творческие возможности в пределах старой диатонической гаммы безусловно исчерпаны и изжиты.

Но если сравнительно легко было «не признавать» Метнера, то гораздо труднее было о нем умолчать. Ибо каждым своим новым произведением он приобретал и новое число сторонников, которые все чаще убеждались, что имеют дело не с консерватором, как часто определяли Метнера, а с очень своеобразным новатором; что его музыка не есть просто

запоздалый отголосок прошлого, а творческое восхождение в будущее; не ретроспективное воспоминание классицизма, а скорее его возрождение.

В стремлении квалифицировать искусство Метнера, его часто называли академическим, эклектическим, в лучшем случае — неоклассическим. Однако эти старые штампованные ярлыки не покрывали целиком творчества Метнера, который методически опрокидывал их дальнейшими достижениями, постепенно увлекая многих своих противников и заставляя их уверовать в его художественную правоту.

За последние четверть века немалое число культурных и вдумчивых музыкантов, искренне увлекавшихся когда-то модернистическими экспериментами, изменило свое отрицательное или равнодушное отношение к Метнеру, имя которого ставится ими теперь наряду с величайшими мастерами искусства. Особенно заметно крепнет в них убеждение, что Метнер, во всяком случае, переживет многих из тех современных ему композиторов, которые считаются ныне вернейшими водителями по новым музыкальным стезям, но действительная роль которых на протяжении длительного исторического процесса едва ли окажется исключительно влиятельной и долговечной.

\*

Метнер не одинок в своей судьбе. Мы знаем, что период временного или частичного непризнания переживали почти все великие музыканты и что вообще все значительное всегда находит свою настоящую оценку с «некоторым опозданием. Главным образом, это касается композиторов, не повинующихся в своем творчестве общему темпу

**<стр. 200>**

истории. К ним принадлежат те, кто сокрушает установившиеся принципы, прежде чем успела завершиться породившая их эпоха, или, наоборот, те, кто движется путем медленной эволюции.

Таково именно было положение с Метнером, которому общественное музыкальное мнение предпочитало, одно время, Скрябина и прочих модернистов. Экстатические пророчества Скрябина более отвечали тогда музыкальным устремлениям эпохи, чем сосредоточенные думы Метнера, и понадобились долгие годы, прежде чем последнему удалось дожидаться своего дня и, хотя бы частично, расположить к себе сначала профессиональных музыкантов, а затем и более широкие круги приобщающихся к музыке.

Вспомним, что нечто весьма сходное претерпел в свое время и близкий Метнеру Брамс, который, при всеобщем увлечении противоположным ему во всех отношениях Вагнером, не в силах был в такой же степени привлечь и к себе симпатии музыкальной интеллигенции. Но прошли годы, вагнеризм во многом потерял свою остроту, и сейчас едва ли будет ошибочным утверждение, что Брамс в гораздо большей степени приковывает внимание музыкантов всех стран, чем Вагнер, абсолютная роль которого в истории музыки, быть может, и значительнее.

Это внешнее сходство исторической участи Брамса и Метнера, несомненно, вытекает из внутренней духовной близости этих двух композиторов, вызвавших в различные музыкальные эпохи однородные к себе отношения. Можно с уверенностью сказать и то, что пример Брамса и жизнеспособность его музыки, сумевшей выдержать самое опасное для композитора испытание на время, заставили многих быть более осторожными в своих суждениях о Метнере, который, в свою очередь, усилил интерес русских музыкантов к Брамсу, принимавшемуся ими часто лишь в качестве «исторической роскоши».

Однако то, что в наибольшей степени объединяет этих двух композиторов, заключается не столько в самой их музыке, сколько в общности их художественных принципов. Столь характерная для Брамса преданность своему искусству, несмотря на недружелюбное к нему отношение музыкантов противоположного (вагнеровского) лагеря; редкая музыкальная культурность, сближающая его с Шуманом; безупречное мастерство вместе с каким-то безмолвным презрением к дилетантизму, роднящие Брамса с Бетховеном и Бахом, — все эти



черты типичны в равной степени и для Метнера. Последний во многом является прямым наследником этих композиторов, но отнюдь не их эпигоном. Те основные технические средства, которые применялись ими для воплощения своих идей, использованы в какой-то степени и Метнером, который лишь претворял их сообразно собственному художественному мирозерцанию. Элементы полифонического искусства Баха, монументальной стройности Бетховена, ритмической изобретательности Шумана, неукоснительной логичности Брамса — все это без труда отыскивается в произведениях Метнера, но каждый раз в различном и исключительно ему присущем сочетании.

<стр. 201>

\*

Нужно ли говорить о том, что все перечисленные стороны композиторской техники служат Метнеру не самоцелью, а лишь средствами, органически слитыми с музыкальным содержанием его творений? Контрапунктическое мастерство доведено у Метнера до такой степени совершенства, что становится иногда как бы его второй натурой, его языком, на котором он, однако, лишь в самые необходимые моменты выражает то, что не может быть высказано иначе как с помощью полифонической речи. Одновременное звучание нескольких тем в произведениях Метнера есть нечто большее, чем простая контрапунктическая работа, доступная многим, изучающим это искусство. Пред нами здесь не комбинирование, не соединение тем, а их слияние в самом глубоком, почти таинственном значении этого слова.

Да и самые темы Метнера, — они просто незабываемы, часто даже при однократном восприятии, настолько строение их своеобразно, интересно и в то же время бесхитростно. Во всяком случае, они всегда легко узнаются музыкально воспитанным слушателем в качестве идиоматических творений Метнера, что служит, пожалуй, самым красноречивым показателем прирожденного мелодического дара композиции. Столь же характерным является искусное распределение и обработки Метнером своего тематического материала в каждом отдельном произведении, что предполагает, разумеется, наличие высоко развитого и нем чувства музыкальной архитектоники.

С этой стороны следует отметить, что, вне зависимости от стилистических различий, архитектуру Метнера нередко сравнивают с бетховенской. Этого одного уже достаточно, чтобы понять, каких вершин достигает Метнер в построении музыкальных форм. Более чем кто-либо другой, он приближается в этой области к своему далекому и непревзойденному до сего времени предшественнику.

Как и у Бетховена, форма в музыке Метнера не искусственная схема, в которую, как в готовый сосуд, вливается музыкальное содержание. Иными словами, форма в ней не предшествует содержанию, а творится им каждый раз сызнова, и потому столь же разнообразна, как само содержание. В этом и заключается отличие живых музыкальных форм от искусственных схем. В то время как последние являются чисто механическим дублированием друг друга, первые могут бы и лишь сходны, но не абсолютно одинаковы между собой. Если искусственные схемы в музыке можно уподобить мертвым лицам кукол, отштампованных общим машинным шаблоном, то органические музыкальные формы — это лица живых людей, из коих каждое, при внешней похожести, представляет собой неповторимый образ.

Среди множества различных музыкальных форм, использованию Метнером в своих произведениях, соната является, видимо, наиболее ему близкой. Можно было бы даже с полным основанием утверждать, что сонатная форма, столь широко разработанная Бетховеном, находит у Метнера новое доказательство своей жизнеспособности и неисчерпаемости. Восемнадцать опусов его творческой продукции носит

<стр. 202>

название сонат (14 для фортепиано, 3 для скрипки с фортепиано и одна для голоса с

фортепиано), из коих каждая чрезвычайно своеобразна и самостоятельна в своей формальной структуре. Но та же форма лежит в основе его трех фортепианных концертов с оркестром, фортепианного квинтета и, в специальном смысле, некоторых его менее крупных сочинений.

Не столь многочисленны, но равным образом примечательны по своей индивидуальной трактовке сочинения Метнера в вариационной форме, хотя последняя не всегда, очевидно, явствуется из их заглавий. В сущности лишь две фортепианные пьесы (ор. 47 и 55, первая из них и подзаголовке) и средняя часть Второй скрипичной сонаты прямо отнесены автором к этой категории. Однако стоит отметить, что его первая Импровизация для фортепиано и (что особенно любопытно) разработка Первого фортепианного концерта также написаны в форме вариаций, — кстати сказать, фактурно весьма сложных и ритмически изысканных.

Ритмическое разнообразие музыки Метнера беспредельно и в такой степени для нее характерно, что для многих служит одним из главных признаков, по которому так легко определяется ее автор. И действительно, ни один композитор (за исключением, быть может, Шумана) не обнаружил в ритме самых сокровенных сторон своей индивидуальности в такой степени, как Метнер.

Ритм у Метнера полон самого глубокого значения и ни в коей мере не является подкупающим орнаментом, скрывающим внутреннее убожество, или серией остроумных нотнометрических безделушек, столь излюбленных в наши дни.

Некоторая сдержанность, подчас суровость музыки Метнера роднит его с одним из излюбленных им поэтов — Тютчевым, «поэтом космического сознания», как его часто называли в России, стихотворения которого широко использованы Метнером в песнях. Оба эти художника конгениальны друг другу. Они проникли в глубочайшие тайники человеческого духа.

Помимо стихов Тютчева, Метнера вдохновляла на создание песен также и поэзия Пушкина, Лермонтова, Гете, Гейне и других. Как вокальный композитор Метнер продолжает линию великих классиков: Шуберта, Шумана, Брамса и во многих отношениях Гуго Вольфа. С последним Метнера особенно сближает характерное для Вольфа и реже встречающееся у других перечисленных композиторов максимальное соответствие между интонацией поэтической речи и мелодическим рисунком, а не только между литературным содержанием текста и его общим отображением в музыке. Роднит Метнера с Вольфом также и тщательно обработанное у обоих фортепианное сопровождение, которое часто поднимается в их вокальных произведениях до роли самостоятельной, а иной раз и доминирующей партии.

Достойно замечания, что Метнер прерывает по временам поэтический текст в некоторых песнях, и голос проводит часть своей партии без слов. Более того: два крупных вокальных сочинения Метнера — Соната-вокализ и Сюита-вокализ (объединенные общим опусом 41) —

**<стр. 203>**

целиком написаны без текста и исполняются в голосовой партии при помощи одних лишь гласных звуков, которые, однако, могут быть свободно использованы с различными фонетическими оттенками в зависимости от эмоциональных колебаний в самой музыке. В этих случаях, когда голос и фортепиано уравнены в своих ролях, подобно двум различным инструментам в камерном ансамбле, не только теряется иллюзия «сопровождения», но порой кажется, что исполняется сложнейшее фортепианное произведение, на фоне которого поет и стонет душа его творца.

\*

Греческое слово «мелос» буквально означает чистейшую мелодию, но в русскую музыкальную практику оно вошло как понятие более широкого объема. Большей частью слово это выражает собою у нас как бы самую сущность мелодической стихии, ее дыхание и широкую песенность, но нередко и специфическую форму этой песенности, присущую какому-либо народу или отдельным его музыкальным представителям. Поэтому русский мелос, понимаемый

в его исчерпывающей полноте, включает и разнообразный сельский фольклор, и песни городов в их различных классовых категориях, и издревле применяемые литургические напевы, и даже индивидуальную композиторскую тематику, поскольку она, как и весь прочий мелодический материал, выявляет в той или иной степени дух и сердце многоликой России.

В свете этого разъяснения самое сопоставление слов «Метнер и русский мелос» может вызвать некоторое недоумение. Ибо ни для кого не секрет, что Николай Метнер никогда не был признан типично русским композитором в среде своих собратьев по искусству. Даже самые ревностные его поклонники склонны по сей день расценивать почти все его творчество как западноевропейский продукт, возвращенным на российской почве по какому-то странному стечению исторических обстоятельств.

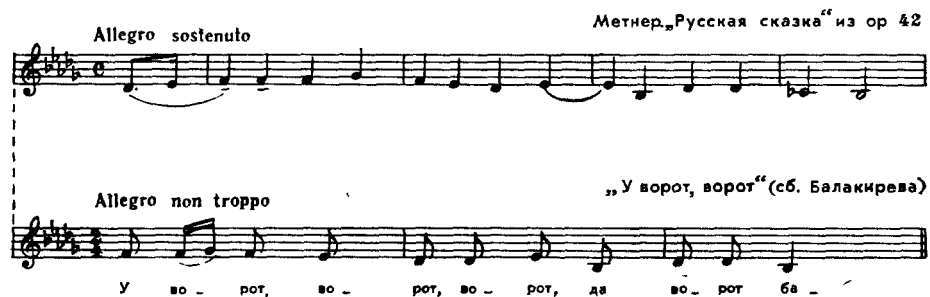
Метнеру свойственно было несколько скептическое отношение ко всякому явно намеренному использованию фольклорного материала в музыкальном творчестве, кроме тех изолированных случаев, когда это вызывается насущнейшей (изобразительной) необходимостью. Он глубоко верил в более утонченные, хотя и менее уловимые средства для художественной передачи исконных черт русского народа. В качестве живой музыкальной иллюстрации этой мысли он чаще всего ссылаясь на главную тему Второго фортепианного концерта Рахманинова. Тема эта, по мнению Метнера, не включает в себе даже и малейшего намека на фольклорность, а между тем в ней, как нигде, ярко отразилась вся мощь, величие и благородство русской души.

Воздерживаясь, однако, в своем творчестве от сознательного заимствования фольклорных и других традиционных русских мелодий, Метнер не отдавал себе, по-видимому, отчета в том, что отдельные отрывки этих мелодий все же проникли в изрядном количестве в его собственные произведения. А ведь этот-то род подсознательного тематического проникновения как раз и свидетельствует наиболее красноречивым

**<стр. 204>**

образом об органической связи музыкального мышления композитора с подлинным русским мелосом. Лишь в некоторых случаях можно гадательно предположить (и то больше по косвенным признакам) намеренное применение Метнером фольклорных мелодических отрывков.

Таковым, например, могло быть включение известной песни «У ворот, ворот» в его фортепианную «Русскую сказку», ор. 42, № 1, самое название которой говорит в пользу этого предположения. Но даже и здесь эта народная песня (№ 38 из сборника Балакирева) до такой степени трансформирована Метнером в ритмическом (отчасти и мелодическом) отношении, что далеко не сразу бросается в глаза, а для рядового слушателя и вовсе проходит незамеченной. Тем не менее, простое сопоставление этих двух мелодий не оставляет никакого сомнения в факте тематического заимствования или, по меньшей мере, какого-то влияния указанной народной песни в «Русской сказке» Метнера \*:



Факт этот подтверждается также наличием в том же сочинении и других типично русских попевок (под буквами а, б, г), количество коих можно было бы, конечно, значительно

приумножить:



Аналогичные комментарии применимы к метнеровскому циклу шести Сказок оп. 51, символически посвященных «Золушке и Иванушке-дурачку» и тем самым подчеркивающих их национально-русский характер. В каждой из этих фортепианных пьес можно отыскать народные мотивы, характерные для общероссийского мелоса, но опять-таки более или менее измененные по вкусу композитора. Так, во втором номере этого цикла очевидно заимствование (или неосознанное влияние) песни «Винный наш колодезь» (№ 29 из сборника Чайковского). Интересно при этом отметить, что в тех случаях, когда отдельные

\* В следующем ниже нотном примере, как и во всех последующих, отрывки из сочинений Метнера оставлены в оригинальной тональности; отрывки из других источников транспонированы для удобства их сравнения.

**<стр. 205>**

ноты обеих мелодий не совпадают, они образуют между собою как бы «гетерофонное согласие», допускающее их одновременное исполнение:



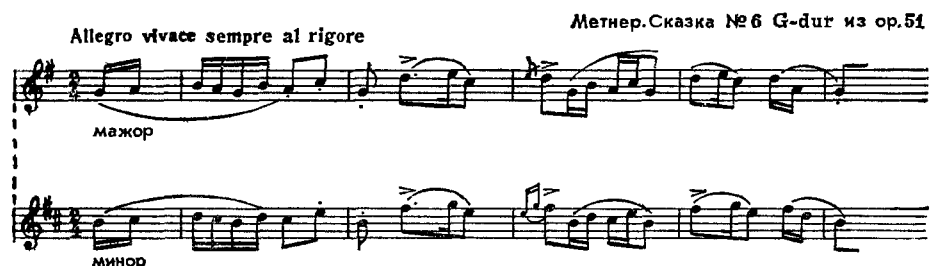
В пятой сказке того же опуса нельзя не заметить типично украинских мелодических оборотов, вошедших еще до этой сказки Метнера в «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского (он приведен в этой именно версии). Несмотря на ритмические и фигурационные различия, общий профиль обеих мелодических линий выявлен здесь с достаточной рельефностью.



Имея перед собою образцы мелодических трансформаций в музыке этого цикла, позволительно будет ограничиться лишь цитированием нескольких фраз фольклорного характера из остальных четырех сказок (№ 1, 3, 4, 6) без их параллельного сопоставления с оригинальными народными песнями:



<стр. 206>



Обращает на себя внимание наличие двух мелодических концовок (русской и украинской) в первой сказке и двух вариантов (мажорного и минорного) в шестой.

В противоположность нескольким приведенным выше примерам, где факт намеренного использования Метнером подлинных народных песен или их отдельных мотивов был в какой-то степени допустим, укажем теперь на ряд случаев их, может быть, подсознательного проникновения в музыку композитора в силу его длительной приобщенности к русской мелодической стихии,

К этой категории следует отнести, прежде всего, первую тему (*Allegro assai*) Фортепианной сонаты Метнера, op. 22, сочиненной около 1915—1916 года [1]. Поразительное сходство этой темы с народной песней печорского края «Думал Ванюшка крепкую думушку» бросается в глаза даже и не изощренному в этнографических тонкостях музыканту. Весьма показательным, однако, для нашей цели является факт первоначального опубликования названной народной песни (по записи Эльзы Малер) в 1951 году, что автоматически исключает какое бы то ни было влияние ее на тему метнеровской сонаты, напечатанной приблизительно за 35 лет до этой даты. Близость этих двух мелодий нельзя поэтому объяснить ничем иным, как «натурально» присущим Метнеру внутренним чувствованием подлинного русского мелоса. Заметим попутно, что несовпадение затактных звуков в обеих мелодиях искупается отчасти подчеркнутым наличием басовой ноты соль в начале сонатной темы Метнера:



<стр. 207>

Надо полагать, что к той же категории «подсознательного фольклорного проникновения» принадлежит и тема метнеровской «Бессонницы» из op. 37 (реприза), которая обнаруживает совершенно определенное сходство с напевом архангельской былины «Кострюк» \*:



Необходимо, правда, оговорить, что «Кострюк», опубликованный в 1894 году, значительно опережает по времени «Бессонницу» Метнера, напечатанную в 1923 году [2]. Но против вероятности музыкального заимствования или влияния в данном случае довольно убедительно говорят резко противоположные литературные тексты этих двух мелодий. Трудно, в самом деле, допустить, чтобы, принявшись за сочинение музыки к глубоко пессимистическому стихотворению Тютчева, Метнер мог сознательно воспользоваться или вдохновиться напевом народной былины, излагающей шуточный эпизод на свадьбе Ивана Грозного.

Совершенно иные соображения следует принять во внимание при рассмотрении песни Метнера «Конь» из op. 29 на слова Пушкина. Так как литературное содержание этого стихотворения почерпнуто поэтом из фольклора западных славян, то вполне возможно, что Метнер имел какую-то долю сознательного намерения придать своей песне общеславянские, а не только специфически русские, черты. Но в выполнении этого намерения он, вероятно, исходил, главным образом, из собственного музыкального инстинкта, а не из каких-либо конкретных фольклорных материалов. Этим можно было бы объяснить не слишком строго спланированное смешение в названной песне Метнера как народных попевок \*\*, так и мелодики с интонациями, близкими древним причитаниям \*\*\*. Но самое это смешение предназначено, по-видимому, отразить некий общеславянский дух данных пушкинских стихов:



\* Истомин Ф. М. Песни русского народа, Спб., 1894, с. 42.

\*\* Эти попевки в примере отчеркнуты горизонтальными скобками.

\*\*\* Отчеркнуты в примере двойной горизонтальной скобкой.

<стр. 208>





Нелишним, пожалуй, явится указание на то, что включенный в этот пример проходящий «причитательный» напев (или, во всяком случае, весьма близкий ему по строению и славянскому колориту) был позже использован Метнером в качестве самостоятельной темы для вариаций во второй части его Второй скрипичной сонаты, хотя сочинение это в целом носит совершенно светский и, кстати сказать, явно выраженный «весенний» характер:



Некоторые элементы русского духа, присущие своеобразной мелодике Метнера, обнаруживаются иногда и во внутреннем ее родстве с тематикой других композиторов. Так, например, вступительная фраза его романса «Муза» из оп. 29 на слова Пушкина совпадает нота в ноту с одним из начальных мотивов Первой симфонии Рахманинова:



Однако возможность какого бы то ни было заимствования в данном случае абсолютно исключена, так как до 1945 года указанное сочинение Рахманинова можно было вообще услышать лишь единственный раз, то есть в день его первого исполнения в Петербурге, в 1897 году, на котором Метнер не присутствовал. Напечатана же эта Симфония Рахманинова была лишь в 1947 году, то есть спустя более тридцати лет после создания «Музы» Метнера.

Но даже в тех случаях, когда влияние русских композиторов на Метнера было фактически возможным, примененные им темы до такой степени преобразованы его индивидуальностью, что скорее заставляют предположить существование какого-то общего в России «музыкального

**<стр. 209>**

климата», сходным образом влиявшего на творческое воображение всех ее художников звука. Лучшей иллюстрацией сказанного может послужить Первый фортепианный концерт Метнера, в котором содержатся отдельные музыкальные фразы, напоминающие кое-какие мелодические обороты Рахманинова (Третий концерт), Калинникова (Первая симфония) и Римского-Корсакова («Сеча при Керженце»), но звучащие в общем контексте сочинения как характерные творения самого Метнера.



Приведенные примеры, разумеется, далеко не исчерпывают всего музыкального и весьма обширного материала, позволяющего говорить о близости метнеровской тематики и русского мелоса. Но их количество и качество вполне достаточны для того, чтобы вывести по этому поводу некоторые общие заключения.

Не подлежит никакому сомнению, что главной помехой к всеобщему признанию Метнера подлинно русским композитором являются техника и манера его музыкального изложения, которые (как уже упоминалось) генетически восходят к образцам западноевропейского искусства. С этой стороны не Глинка, не Чайковский и не члены «Могучей кучки» являются его предшественниками, а Бах, Бетховен, Шуман и Брамс. Если же принять во внимание, что эта «вненациональная» преемственность распространяется отчасти и на мелодические

**<стр. 210>**

построения Метнера, то станет ясно, почему русская тематика, вкрапленная по временам в его музыку, может с первого взгляда показаться как бы отодвинутой на задний план, а иногда и вовсе не связанной органически с общим мироощущением композитора.

Но в музыкальном искусстве (да и не только в нем одном) относительная значительность тех или иных элементов никогда не определяется их количественной пропорцией. Нет, например, ничего парадоксального в том, что небольшой по размерам и даже не слишком часто появляющийся мотив может иногда оказаться гораздо более существенным в общем художественном плане музыкального произведения, чем самые изощренные и неуклонно проводимые в нем полифонические сплетения.

Почти постоянное наличие тех или иных технических «сплетений» в сочинениях Метнера следует, быть может, отнести за счет прирожденной склонности к дисциплинированной организованности его немецких предков. Но эта психологическая черта отнюдь не лишает самого Метнера глубокой связи с русской музыкальной культурой, так же как, скажем, чисто французское изящество, унаследованное Шопеном от своих предков по отцовской линии, никак не лишает его польской самобытности. Никто ведь не стал бы ныне оспаривать, что, вопреки своему полуинострannому происхождению, Шопен принадлежит в культурном отношении внутренне вспоившей и всецело приравшей его родине — Польше.

Надо полагать, что та же оценка и историческая судьба уготованы в будущем и Николаю Метнеру. Ибо, несмотря на перенятое им от «иноземцев» гигантское техническое мастерство, последнее не стоит все-таки в самом центре его художественного творчества. Подлинная сердцевина метнеровской музыки — то особое состояние чувств, которое неизменно впечатляет слушателя как внутренне сосредоточенное и вместе с тем душевно согретое раздумье. Сочетание же это как раз и является наиболее близким славянской и, в частности, русской настроенности.

<стр. 211>

## **МАТЕРИАЛЫ**

<стр. 212>

## **Дневники-письма А. М. Метнер**

**1**

7 ноября 1924 г.  
Нью-Йорк

Вчера вечером были у Уркса. Были у него и Рахманиновы. Весь вечер прошел в практических разговорах, да еще притом самого пессимистического свойства. Только четверо или пятеро излюбленных и уже давно (с лучших времен, по крайней мере) здесь известных артистов имеют доход от своих концертов, а вообще приходится всем приплачивать. Последнее не относится к симфоническим концертам, так как там существует определенный гонорар. Публика пресытилась, и ее уже никуда не тянет. В этом духе говорилось весь вечер. И это тогда, когда через 5—6 дней Колин концерт [1]. У Коли, конечно, сделалось отвратительное настроение и нет охоты играть. Может быть, все-таки то, что он так блестяще выступал в симфоническом концерте и имел такой огромный успех, а также великолепные рецензии будут иметь значение [2].

**2**

8 ноября 1924 г.  
Нью-Йорк

Вчера были у доктора Бреслау к обеду и опять с Рахманиновыми. После обеда весь вечер заводили граммофон совершенно замечательной конструкции и слушали Рахманинова, Шаляпина, Яшу Хейфеца и еще других. И, к сожалению, наряду с перлами много дряни и пошлости.

Сегодня была у нас Слободская для переговоров [1].

Между прочим, была я на днях у Рахманиновых, и Сергей Васильевич рассказал следующее: несладко здесь К. Сомову, но у него, к счастью, тут есть племянник, имеющий заработок. И так много, много приходится слышать в этом роде.

**3**

9 ноября 1924 г.  
Нью-Йорк

Вчера вечером были у Свана. И он и жена его очаровательные люди (она русская из Петербурга). Пришла туда и одна скрипачка шотландка, которая писала Коле о том, что она играет его вещи и просила прослушать, но мы не успели ей ответить (очень уж много таких писем!), но она совсем не обиделась. Очень красивая, крупная, с пленительной улыбкой и великолепными чуть-чуть огненно-рыжеватыми волосами.

Сегодня первый холодный день. Пошел снег, но его видно было только пока он падал. Солнца же сегодня нет.

Боже! Какой Вавилон! Но ведь это не только тут, а на всем свете. Кто любит искусство по-настоящему, когда уж и сами художники, и большие художники, больше увлекаются не самим искусством, не самым священным в искусстве, а какими-нибудь искусными штуками. Заботятся главным образом, чтобы поразить публику трюком. А толпа всегда так склонна к этому и вместо

того, чтобы показывать ей настоящее, подымать ее и терпеливо ждать, чтобы в нее проникал понемногу дух истинно прекрасного, «большие» люди пляшут перед глупой толпой, лишь бы сорвать ее аплодисменты.

4

10 ноября 1924 г.  
Нью-Йорк

Вчера пела у нас Сантагано. Очень симпатичная певица с довольно хорошим голосом (драматическое сопрано). Такие вещи, как «Мечтателю», поет гораздо лучше, чем, например, «Я вас любил». Придется остановиться на ней [1], так как у нее есть Колины вещи в запасе. С ней не так много будет работы, ведь она русская.

Вечером позвонила нам Наталья Александровна и просила приехать к ним, так как уже завтра Сергей Васильевич уезжает в турне [2]. Хотя мы и решили вчера рано лечь спать, но все-таки пошли к ним. Коля хотел кое о чем побеседовать с Сергеем Васильевичем. Но эта надежда была совсем тщетная, так как все сидели весь вечер за столом, заводили граммофон, слушали анекдоты Н. К. Авьерино (он очень милый человек) и пили чай.

Сегодня я опять бегала три часа искать квартиру и ничего не нашла. Мне бы это скорее удалось, если бы не необходимость возвращаться домой готовить обед.

Позвонили от Ванды Ландовской. Она приглашает в свой концерт. Коля ее очень ценит как артистку, да и обижать не хочет. Придется пойти. Но на все отзываться невозможно. Например, мы отказались вчера обедать у Годовского, и Коля просто сказал, что предпочитает побыть с ним без общества.

<стр. 215>

5

11 ноября 1924 г.  
Нью-Йорк

Приходили приглашать Колю в Канаду в Монреаль на концерты [1], но Коля ничего не может предпринять помимо менеджера [2] и направил к нему. А так как на этом должны нажиться уже два менеджера (то есть и канадский), то они, пожалуй, и не поладят.

6

12 ноября 1924 г.  
Нью-Йорк

Сегодня провели весь день одни. Я полдня смотрела квартиры [1] (со мной ходила жена Свана), а Коля один дома работал. Пообедали и, немного отдохнув, вышли погулять. Сели около нашего отеля в автобус и, заплатив по 10 центов с человека, очутились через десять минут в совершенно замечательных местах. Называется это Riverside Drive (там дом Сергея Васильевича [2]). По одну сторону дома, а по другую река Гудзон, широкая, широкая с фантастическими далекими очертаниями на противоположном берегу. А по эту сторону между городской дорогой и рекой тянется во всю длину (мы не доехали даже до городских пределов) парк в несколько аллей, расположенных на разных планах, так как берег высокий. Прогулка чудесная, и в этих аллеях совсем не слышно городского шума, хотя улица тут же вблизи. В этом смысле это совершенно уникальный город.



7

13 ноября 1924 г.  
Нью-Йорк

Сегодня первый recital [1]. Буду писать завтра. Сейчас 4 часа, и мы едем посмотреть зал и попробовать там рояль.

8

14 ноября 1924 г.  
Нью-Йорк

Концерт прошел с огромным успехом [1]. Коля играл очень удачно и очень владел собой, хотя весь вечер страдал от рояля. Говорит, что испытывал чувство будто укрощает зверя (басы у роялей Стейнвея гораздо громче и открытее, чем верхи).

Входили в артистическую очень много американцев.

9

19 ноября 1924 г.  
Нью-Йорк

Несколько дней ничего не записывала, так как мы внезапно переезжали на свою квартиру, и мне надо было спешно укладываться, а потом собираться в дорогу и ехать. Вот мы со вчерашнего вечера в

---

\* Концерт одного исполнителя или концерт из произведений одного композитора (англ.).

---

**<стр. 216>**

Чикаго, где уже была сегодня утром репетиция с оркестром, с дирижером Стоком [1], который отнесся к Коле совершенно замечательно и старался угодить ему как можно лучше. Приходили к Коле знакомые видные люди из музыкального мира.

После репетиции был конкурс пианистов, на котором Коля обещал быть судьей, но совсем не представлял себе, что он будет единственным. Его положение было очень трудное. Его решением, по-видимому, остались довольны и ему пришлось выйти на эстраду и раскланиваться, чего он тоже не ожидал и вид у него был несколько смущенный.

10

20 ноября 1924 г.  
Чикаго

Сегодня мне принесли от Рокфеллер-Мак-Кормик огромный букет цветов. Мы должны быть у нее сегодня. Колин recital у нее в доме через два дня [1]. Сегодня была вторая репетиция со Стоком [2] и прошла очень хорошо.

Повсюду с нами настройщик, который ходит за Колей по пятам и оберегает его, но, к сожалению, обладает слишком мягким характером и всех боится. Бывают положения, когда надо показать кулак, и тогда приходится выступать мне. Принимаю самый холодный тон (это тут действует лучше всего) и пускаю в ход свой жалкий английский язык... и это действует безошибочно: услужливость и исполнительность. Это в характере американцев. Надо требовать, а не просить.

11 декабря 1924 г.  
Нью-Йорк

Вчера отправила записки. Сегодня с Колей заходили к В. М. Таубе. Ее теперь лечит наш доктор Бреслау и она уже поправляется. Но ей нечем жить и надо искать какое-нибудь место. Это, конечно, никому не интересно, так как ее никто не знает, но говорю об этом, как еще об одном случае, когда люди выбрасываются за борт самым неумолимым образом. Вращались они в самом богатом кругу, и как раз этот-то круг и оказывается самым жестоким, когда с человеком случается несчастье. Она просила директора своего мужа, у которого несколько фабрик и который миллионер, прислать ей своего доктора, и тот ей ответил, что этот доктор для нее слишком дорог. И это потому, что шансы ее мужа (он в Гаване) сейчас там пошатнулись. А Бреслау ее лечит даром. Американцы не любят видеть страдания. Не дай бог здесь заболеть или еще что-нибудь!

12 декабря 1924 г.  
Нью-Йорк

Вчера вечером у нас был В. Н. Дроздов и играл свои сочинения. Он волновался перед Колей, говоря, что все это еще незрело, так как он недавно только начал сочинять (но он уже пожилой). Говорит, что

**<стр. 217>**

он, главным образом, под Колиным влиянием. «Извиняюсь» и «ничего подобного...» Он совсем под скрябинским влиянием, если вообще мы не здесь говорить о каком-либо влиянии, до того это подобно лепету младенца. В 9 часов пришел Рахманинов, и музыка эта прервалась, и сели ужинать.

Сергей Васильевич рассказывал всякие свои концертные интриги и, между прочим, рассказал один возмутительный случай, которым мог произойти с ним, если бы он не проявил бы осторожность. Но быть осторожным можно только тогда, когда знаешь, что есть опасность, и он, к счастью, знал это. В Америке есть такой нелепый закон, что если у мужчины в комнате оказалась женщина, то виноват всегда он, и суд приговаривает его к уплате огромной суммы, как бы за покрытие ее поруганной чести. И вот на основании этого закона тут в большом ходу шантаж такого рода: дама начинает ухаживать за кем-нибудь, потом приходит в его комнату (обыкновенно это практикуется в отелях) и разыгрывает какой-нибудь скандал, начинает звонить и звать на помощь, и тогда этот человек пропал. Недавно так одного артиста присудили платить одной шельме 10 тысяч долларов в год в течение десяти лет, то есть 100 тысяч. Она ему писала письма, катала за ним из города в город, так ловко притворялась влюбленной и молила о свидании, что он дурак поддался. Подстроила все очень ловко. В соседней комнате сидел муж этой бабы, а она, как только вошла к своей жертве, начала так вопить, что все с мужем во главе сбежались и «накрыли» артиста. И ведь все знают, что есть такие «специалистки» и что все это делается нарочно, и все-таки это достигает цели. Ну, не идиотизм ли эти?

А с Сергеем Васильевичем было так, что женщине, преследовавшей его, он все возвращал письма нераспечатанными, а потом она, наконец, пришла в отель к его комнате и стала стучать, но он, услышав женский голос, через дверь ей ответил, чтобы она обратилась в соседнюю комнату, где его менеджер. Тот вышел к ней и позвал отельных служащих и потребовал, чтобы эту особу убрали. Кончилось тем, что ее выселили из отеля. Вот такая Америка опасная!

13

[13 декабря 1924 г.]  
[Нью-Йорк]

Сегодня утром к нам опять зашел Сергей Васильевич и сказал, что ему удалось, наконец, устроить Коле приличный договор с фирмой механических роялей, для которых Коля будет наигрывать свои вещи [1]. Это нас спасает, так как только от этого и может остаться сумма, которой можно будет вернуться в Европу и пожить зиму и лето, занимаясь только композицией. Сергей Васильевич трогательно заботится о наших делах, и когда мы его благодарим, он отвечает: «Это моя обязанность».

<стр. 218>

14

14 декабря 1924 г.  
Нью-Йорк

Сегодня первый настоящий зимний день и даже кое-где лежит немного снега. Ветер с реки и моря страшный. Но солнце и небо чудесные. Позвонили нам Сваны, не хотим ли гулять. Они взяли чудесный автомобиль на два часа, и мы покатали за город в зоологический сад. Там совершенно небывалые звери. Например, карликовый слон — это очарование; он шаловлив, как дитя, и дразнил через решетку тапира, задевая его своим хоботом, а тот на него сердился. Птиц видели таких, что никакая самая богатая фантазия, самое гениальное воображение не придумает. Например, одна такая, что сразу видишь все рисунки, линии и краски древнего Египта. Вообще нечего и пытаться описывать. Видели настоящую райскую птицу божественной красоты, с волшебными красками и грустными глазами. А попугаи, как южные и яркие цветы, самого разнообразного характера.

15

15 декабря 1924 г.  
Нью-Йорк

Вчера вечером нам позвонили Рахманиновы, не придем ли мы к ним. Там были только Сомовы. После чая вздумали поиграть в карты. Темпераменты и Сергея Васильевича, и Коли одинаково бурны, и волнения было очень много. И Сергей Васильевич, и Таня старались во что бы то ни стало посадить Колю и таки всучили ему бубнового короля (это для посвященных, которые знают, какой это всегда производит эффект), и взрыв был ошеломляющий. Хохот стоял такой, что собачка (лохматенькая рыженькая и очень умная) начала рычать.

16

16 декабря 1924 г.  
Нью-Йорк

Сегодня опять была беседа с Рахманиновым о Колиных делах. Он проверял счета, поданные менеджером Коле, и сердился на их ловкость.

17

17 декабря 1924 г.

Вчера от Рахманиновых вечером пришли к обеду к Сванам и там, как всегда, очень горячо говорилось об искусстве. Они хвалили «Двенадцать» Блока. Коля настаивал на том, что вызывать хаос художник может только, когда имеет силы его заковать, а не пропасть в нем как песчинка. Есть вещи, которые нельзя трогать, если бессилен. Передать весь такой разговор, конечно, мне невозможно. Естественно, перешли на все современное, и главное разногласие обнаружилось в том, что одни относятся к тому, что считают отрицательным, все-таки с любопытством, а другие страдают и, когда по необходимости и

<стр. 219>

любопытствуют, — не могут оставаться пассивными зрителями, а начинают драться, и на это уходят душевные силы.

Сегодня день прошел в общем спокойно. У нас обедала г-жа Таубе. Потом приходили к Коле просить его принять участие в концерте для бедных русских студентов. В этом он отказать не мог, но решил исполнить песни, так как в смешанном концерте выйти со своими фортепианными вещами он не может.

18

18 декабря 1924 г.  
Нью-Йорк

Певица Сантагано отказалась петь даром [1], так как она сама бедная. Вот те и на! Что предпримет Коля, я еще не знаю. Мы не успели поговорить об этом.

19

19 декабря 1924 г.  
Нью-Йорк

Вчера вечером Коля вдруг вздумал пойти к Годовскому, и я позвонила ему. Он очень обрадовался и сказал, что он как раз совсем один. Коля попросил его показать, что он сейчас сочиняет, и почти весь вечер прошел в этом. Он очень владеет композиторской техникой, но это совсем ни к чему, когда нет ни одной темы.

Заходил Сергей Васильевич и уговорил Колю не отказываться от концерта в Чикаго, в котором будет участвовать и певица [1]. Но решено, что пусть она поет, что хочет, только не Колины вещи. Первый раз в жизни у Коли такой концерт. Сергей Васильевич уверял, что тут и Америке это очень принято. Что же делать? Коля согласился, чтобы не возбуждать неприятного отношения к себе у глупых устроителей, которые этого совершенно не понимают. Но менеджеру будет написано (он живет в Филадельфии, а сюда только приезжает), чтобы он впредь был осторожнее. Коля бы ни за что не пошел на это, но Сергей Васильевич привел такие доводы чисто делового свойства, что пришлось сдаться. Но Коля-то на эти доводы все-таки не сдался бы, и его сдача более сердечного свойства: он не захотел огорчать Сергея Васильевича, который очень беспокоится, как бы не изменились к Коле здешние «дельцы» из-за одного такого отказа. Америка — не шутка, и тут можно попасть в такие тиски, что и не обрадуешься.

20

20 декабря 1924 г.  
Нью-Йорк

Сегодня день прошел совсем сумасшедше. С 10 ½ часов утра к нам пришел редактор газеты «Times» устраивать Коле допрос, то есть узнать все, что он думает, что чувствует, на что рассчитывает и так до бесконечности. Но сегодня были очень интересные моменты в беседе, и если это будет напечатано [1], — я непременно пришло, так как это интервью вообще гораздо сердечнее, чем все, что было до сих пор. Потом

<стр. 220>

я уходила к Сергею Васильевичу, и он опять диктовал своей секретарше английское письмо Джадсону [2]. А потом Коля наспех занимался, Я наспех гладила, наспех готовила обед, потом мы наспех ели, наспех я бегала на почту (Коля кусочек провожал меня); вернувшись, застала Колю просматривающим сочинения Дроздова, так как сегодня ему придется говорить с ним об этом; сейчас Коля играет, наконец, свое, а я пишу; но через полчаса мы будем опять спешить к Дроздовым, у которых будем, наконец, в первый раз. И так большей частью целый день торопиться, и это очень утомляет.

21

21 декабря 1924 г.  
Нью-Йорк

Сегодня утром заходила к нам Софья Александровна Сатина. Она очень мила и всегда, когда ее повидаешь, — какой-то вклад в душу.

Сегодня такой холод, что я не решилась выйти, и Коле пришлось самому купить мне макарон. Хорошо, что это слово на всех языках одинаково.

Вечером придут Сваны. Коля будет им показывать новые песни, которые пришли в корректурах [1].

22

22 декабря 1924 г.  
Нью-Йорк

Вчера до 9 ½ часов вечера проговорили о Л. Толстом, но тем не менее песни показывали.

Сваны очень расхваливали вещи и, по-видимому, их восхищение было искренно. Кажется, больше других понравилась «Телега» из русских, а немецкие больше «Frisch gesungen» и «Die Quelle» и «Winternacht». Тороплюсь за покупками и все утро потратила на предпраздничную уборку. Эти дни придется писать еще меньше. Всем читающим привет и самые лучшие пожелания от нас двух.

23

26 декабря 1924 г.  
Нью-Йорк

22-го я отправила последние записки и до сей минуты не имела возможности продолжать.

24-го, в сочельник для нас устроили елку Сваны, и было очень мило. Вечер начался с того, что Коля играл и играл довольно много.

24

[26 декабря 1924 г.]  
[Нью-Йорк]

А вот уже и 28-е. Наконец-то я дома одна и могу хоть что-нибудь исписать. За все американское житье я в первый раз одна. Коля ушел в мужское собрание, где дамам быть не полагается. Здесь мужчины

<стр. 221>

очень любят такие собрания, на которых они курят и пьют. Коля и «ни. . вместе с Рахманиновым. Происходит это у Уркаса. Отказаться было нельзя, к большому Колиному огорчению.

На рождество американцы обезумевают от праздности и торжеств. Все посылают поздравительные карточки друг другу. Коля воспользовался этим, чтобы сделать несколько дурачеств. Например, Сергею Васильевичу он послал поздравление, подписавшись: Nicholas Medtner Esquire [1], и от Сергея Васильевича на другое же утро ответ: «Сражен! Esquire!» и подпись: «Сергей Рахманинов Esquire!» Вот какими глупостями занимаются взрослые люди. Вечером 23-го собрались у нас Рахманиновы и С. А. Сатина и мы тоже очень дурили, несмотря на то, что все люди почтенного возраста. Читали сказки Сологуба и хохотали упаду.

Еще один раз очень много смеялись два дня тому назад, когда пианист Боровский высыпал, по просьбе Сергея Васильевича, весь спим чудовищный репертуар. И как только этот человек может все замом нить, когда там абсолютно нет смысла. Был тут и Стравинский, и Прокофьев, и немцы, и французы, и испанцы, и я даже не постаралась запомнить их фамилии.

Не поймешь и такого Боровского. У него какое-то двойственное отношение к этой музыке. Учит, трудится, но не защищает и любви, по видимому, не питает. Мы его спросили, зачем он все это играет. Ответил, что это необходимо для того, чтобы приходили критики, которые идут только когда в программе и новинки. Много было за эти дни «обязательств». Мне, например, пришлось отдать, наконец, визит сестре Дамроша — г-же Симор. Потом были и у нас некоторые люди.

Особенно трудный вечер был вчера. Праздновалось 40-летие деятельности Дамроша-дирижера. Его отец был первый дирижер и основатель симфонических концертов здесь. О теперешнем Дамроше очень много говорится в дневнике Чайковского [2]. Ему уже 62 года, но это совершенно бодрый и очень моложавый человек. Вообще все американцы моложавы, и не удивительно, что Чайковский, так много страдавший, казался им много старше своих лет. У него об этом в дневнике имеется запись. В день его рождения (ему исполнился 51 год) он за обедом здесь сказал сколько ему лет, и все присутствующие очень «любезно» удивились и сказали, что ему на вид... по крайней мере 60. Любезно? Бедный Чайковский не спал всю ночь и был в самом мрачном настроении по поводу преждевременной старости. Американцы живут спокойно, богато и не задают себе трудных задач. Спешка и чрезмерное напряжение — басни. Они любят отдыхать и очень много болтают. Энергии, правда, очень много, но это переизбыток сил и здоровья, и тратят они ее, не доводя себя до напряжения.

Итак вчера собрались к 7 часам вечера в одном из роскошных отелей. Чествование это устраивал знаменитый старинный Bohemian Club.

Между прочим, они устраивают 5 января в честь Коли тоже вечер, на котором он сам будет играть, но это будет в самом клубе и туда дамам нет ходу. На программах написано — «in honor of

<стр. 222>

N. Medtner»\*. Итак, собрались к 7 часам и распелись за круглые столы. Обедали до 10 часов. Потом начались речи: две речи и третья — ответ Дамроша длились 1 ½ часа. Главным образом, заключались речи в остротах и анекдотах. Потом музыкальное отделение из шуточных номеров — пародии на серьезную музыку и иногда очень остроумные. Так что мы очень смеялись. Потом около часу Колю познакомили с некоторыми лицами, и, наконец-то, мы уехали. Сергей Васильевич попе:) нас и Зилоти в автомобиле домой. Сегодня мы еле встали. А сейчас Коля опять кутит.

Сегодня (то есть 28-го) нам звонили Сваны и позвали в картинную галерею. В ней много



богатств, но все так перемешано, и впечатление так спутывается, что зло берет, и так и взял бы да тут же и перевесил все по местам. Они развешивали не по авторам, а по дарителям (комната такого-то богача). Свалено все вместе: гениальные произведения и тут же совершенно непозволительная уличная мазня. Такое смотрение утомляет.

За это время было очень много интересных бесед у Коли с Сваном, и я могла бы многое описать, но мне тут труднее и меньше времени, чем в Европе, так как нет никого, кто приходил бы убирать, а мне надо держать в чистоте все с утра, так как постоянно приходит народ. И светские обязанности берут много времени. Уже полночь, а Коли все нет. Там Maibowle\*\*, и его, наверное, накачают. А у меня глаза закрываются. До завтра!

## 25

31 декабря 1924 г.  
Нью-Йорк

С мужского собрания у Уркса Коля вернулся, слава богу, не пьяный, но голодный, и набросился на черный хлеб (совсем как наш заварной). На этом собрании были решительно все знаменитости, которые находятся в данный момент в Нью-Йорке. Очень развлекал всех своим остроумием скрипач Павел Коханьский. Некоторые артисты кое-что исполняли, и все было очень мило. Но вдруг и Боровский вздумал сесть за рояль, и опять со своим Стравинским. По Колиному и Урксову рассказу (Урксы были у нас к чаю 29-го) Боровский поставил себя в очень нелепое положение, так как глупой-то публики как раз не было и втирать очки было некому, и наступило неловкое молчание и абсолютный неуспех. Еще вывезло дурачество Коханьского.

Вечером 29-го все собрались у Хейфеца, но ни Рахманинов, ни Коля не пошли. И представьте себе, там Боровский опять сел за рояль и опять с «Петрушкой». Он уже начинает восстанавливать против себя. Ведь вот как эти господа долбят и продавливают. Вчера Коля репетировал свою Сонату ор.21 с Коханьским [1] у Сергея Васильевича, так как Коля недоволен своим роялем (на днях будет выбирать другой).

---

\* «В честь Н. Метнера» (англ.).

\*\* Крюшон с шампанским (нем.).

---

### <стр. 223>

И вот после этой репетиции Коханьский с большим юмором рассказывал, как некоторые артисты неутомимы в угощении своим искусством — до того велика их уверенность в себе. Например, Ванда Ландовская привезла к Хейфецу свой клавесин и играла чуть ли не три часа. И когда все обрадовались, что она наконец кончила, тут вдруг вылез «Петрушка».

Вчера на репетиции (с Коханьским) мы с Натальей Александровной сидели в соседней комнате и слушали, а Сергей Васильевич сидел рядом с Колей, и мы иногда слышали его подсвистывание скрипичной партии, так как, конечно, он лучше чувствует все Колины желания (ускорения или замедления), чем Коханьский. Впрочем, Коханьский очень хорошо знает эту Сонату и говорит, что сыграл ее в концертах по крайней мере 30 раз. Вчера же он играл довольно робко, потому что первый раз с Колей, и он прислушивался к Колиным оттенкам. На следующей репетиции будет лучше. Коханьский очень много затрачивает темперамента в жизни; у него ни секунды не отдыхает лицо он все время что-то разыгрывает даже тогда, когда молчит. Постоянно заставляет всех смеяться. А когда играет — темперамента мало [2]. Коля сделал такое наблюдение, что у особенно стихийных в искусстве обычно в жизни большая сдержанность и экономия движений. Например, Рахманинов, Никиш, Станиславский... ну, и Кусевицкий! Утверждают, что последний стал двигаться и говорить еще медленнее и важнее.

Сейчас пришла телеграмма из Детройта — просят Колю играть вместо 22-го и 23-го уже

8-го и 9-го [3]. Это очень огорчило его, так как придется уже 6-го выезжать, то есть как раз в день его рождения [4] и при этом еще одному: невозможно тратить деньги и на мою дорогу, так как у нас почти ничего не остается от этих поездок.

26

1 января 1925 г.  
Нью-Йорк

Всем, кто будет читать это, желаю полного благополучия на новый год.

Вчера мы встречали новый год у Рахманиновых, где было народу всего с хозяевами 24 человека, из которых известны вам всем: Сомов, балерина Фокина, Коханьский (скрипач) и еще оказался тут сын барона Нольде, который служил в «Московских ведомостях». Он подошел к Коле и рассказал ему, что у них в доме постоянно упоминал фамилия Метнер (то есть Эмилий Карлович). Провели время весело Авьерино и Коханьский наперерыв, а то и дуэтом изливали водопады остроумия. В 12 часов после поздравлений все должны были вскрыть поставленные перед приборами подарки, которые оказались шутками с подобающими текстами. Например, у Коли оказался маленький движущийся крокодилчик и приложено следующее стихотворение: «В глубокой древности, на берегах далеких Нила Арапы выбрали эмблемой счастья — крокодила... В стране «Арапов» ты сейчас живешь. А потому лишь с крокодилом счастье найдешь!» Мы гадали, гадали.

<стр. 224>

но глубокого скрытого здесь смысла так и не отыскивали. Но у некоторых были очень остроумные тексты и очень попадающие в цель.

Пили очень много шампанского. Танцевали (даже я вальсировала), потом играли в жмурки и смешно было видеть художника Сомова с седой головой, с платком на глазах, делающего самые невероятные движения, а нас всех бегающими и дразнящими его. Разошлись очень поздно. Мы с Колей часа в 3 утра еще пили дома чай, так как от вина, смеха и беготни у нас пересохло в глотке.

Сегодня встали поздно, но добросовестно принялись за работу: Коля сел за рояль, а я за чистку костюмов и ковров (тут очень много копоти, так как отапливается весь город мелким углем, почти что порошком), потом пообедали уже около 4 часов и после этого съездили на часок к Дроздовым. Сейчас Коля опять уже за роялем, а я принимаюсь за приготовление ужина и потому — до свиданья!

27

2 января 1925 г.  
Нью-Йорк

Сегодня тут вдруг оказалась зима, да еще какая! Всю ночь валил снег и весь день сегодня, да еще с ураганом. Я попробовала выйти за провизией к обеду и в своей обуви не смогла сделать и двух шагов. Пришлось вернуться. Положение было безвыходное, так как обедать-то ведь надо. В конце концов я сообразила, что могу надеть Колины штиблеты, напялив предварительно 3 пары чулок. Еле дошла, так как при снеге, бьющем вас по лицу, как иглами, еще и ветер такой, что невозможно устоять. Эта зима гораздо жестче российской. Мы очутились в нелепом положении, так как у нас нет шуб. Говорят, что холода здесь иногда длятся до апреля.

28

3 января 1925 г.

После обеда нам надо было в депо Стейнвея выбирать рояль и для вечера в клуб (Колин концертный рояль отправляется сегодня уже и Детройт [1]), и для дома. И так как это депо очень далеко от нас, то мы тащились туда больше часу. Об автобусе или трамвае нечего было и думать, так как они стояли кучами и ждали, пока люди и машины раздвинут снег. И вот мы сели в автомобиль, который провез нас только полдороги, и водитель заявил, что его машина не идет больше. У многих машин колеса вертелись на месте и ни с места. Пересели в другой автомобиль и ехали, как черепаха, за вереницей других, с трудом ползущих. Но, «к счастью», наш шофер оказался головорезом: я сказала ему, что надо поторопиться, что мы опаздываем к сроку и чтобы он поехал боковыми улицами, где меньше движения. И тут он нас чуть не вывалил, так как, чтобы объехать один грузовик, он прямо выехал неожиданно на тротуар и сильно подбросил нас. Потом в одном месте застрял в куче снега и, схватив у чистильщика лопату, стал разгребать. Наконец, мы измученные добрались туда. Вообще на улицах полное

<стр. 225>

смятение, так как здесь совсем не привыкли к такому глубокому снегу. У нас лошадки и санки гораздо легче справляются с этой стихией. Назад мы уже не хотели тратить и сели в трамвай и тащились полтора часа.

Сегодня у нас огорчение. Должны были слушать Сергея Васильевича в симфоническом, днем (у Кусевицкого), а он заболел — простудился. Мы не пошли в концерт, так как нам Кусевицкого (да еще программа скучная) не интересно слушать.

Снег перестал, но мороз еще крепкий, и у нас на окнах огромная сосулька. Не хочется выходить на улицу, а надо идти на почту и за провизией. Мы сгруппировались, не взяв с собой ничего зимнего, а здесь в Америке все вдесятеро дороже. Ну, да может еще и перегнет к теплу.

29

4 января 1925 г.  
Нью-Йорк

Репетиция с Коханьским у нас [1]. Тайком впустила Сванов, но потом им пришлось обнаружиться, и проигрывание всей Сонаты было уже с «публикой». Коханьский чудесный скрипач.

После этого пошли посидеть около больного Сергея Васильевича. У него ничего серьезного — легкая простуда, но он лежит и вчера не смог выступить в симфоническом.

Застали его окруженным всем женским персоналом, то есть — жена, сестра и Таня. Таня с гитарой сидела на полу и что-то подбирала. Она очень похорошела за этот год и стала прелестна. В ней есть что-то, заставляющее вспоминать русскую боярышню, и это у нее не только во внешнем облике, а и во всей повадке.

Наталя Александровна штопала чулки, а Софья Александровна держала собачку на руках, и вся эта мирная и уютная картина навевала мысль о России, а Америки совсем как не бывало. Было тихо, тихо и спокойно. Здесь это редко бывает.

Заговорили о поездке в Детройт. Сергей Васильевич советовал, наконец, Коле решиться поехать одному, а Наталя Александровна отговаривала и не советовала пускать его одного. Сергей Васильевич безнадежно махнул рукой и говорит — «Ну уж если с Детройтом этого не выйдет, то и никогда не выйдет». И мы все почему-то очень вдруг на этом развеселились и очень смеялись и решили заявить детройтскому устроителю, что так как он вытребовав Колю раньше, чем было назначено, и Коля должен сделать эту дорогу специально, а в Чикаго отдельно, то пусть оплатят нашу дорогу. Посмотрим. Это выдумал Коля, а Сергей Васильевич смеялся на эту

прыть и уверял, что американцы этого не делают [2].

30

5 января 1925 г.  
Нью-Йорк

Я даром пообедала. Вот ужас! Просто украла обед... Были мы с Сванами в музее, и, проголодавшись, пошли вниз в ресторан здесь же в музее. Там все прислуживают себе сами. Входят в загородку с одной

<стр. 226>

стороны, берут поднос и, двигаясь мимо прилавка, спрашивают у туг же стоящих поваров что угодно, и выходят обязательно (чего я не знала) из противоположного конца, где касса, и расплачиваются. И вот каждый из нас пошел со своим подносом, но я забыла захватить хлеб и вернулась со своей порцией назад и тут же вышла. Теперь выходят Коля со Сванами, и я спрашиваю: «А за меня заплатили?» — Нет! И Коля хочет идти платить. Тогда Сваны встревоживаются и говорят, что это невозможно и что тогда они всю нашу компанию заподозрят, что никто не заплатил, и еще приводили множество американских доводов и ни за что не хотели допустить этого. Коля настаивал. А у меня еда стала поперек горла, так как еще не в привычку так снискивать себе пропитание. Пришлось уступить Сванам, так как Коля не мог объясниться по-английски, а меня взяла робость при таком первом опыте, да еще с моим плохим английским языком. Еще хорошо, что я взяла всего на несколько центов... Вот какие бывают случаи: выгадала несколько центов, а наволновалась на несколько долларов. У нас бы просто разъяснилось: не знала правила, где надо выходить, и всякий бы этому поверил.

31

6 января 1925 г.  
Нью-Йорк

Вчера был вечер в Bohemian-клубе, которым Коля остался в высшей степени доволен. Были решительно все музыканты, какие только есть в Нью-Йорке. И что Колю больше всего порадовало — это то, что все потом ему говорили (кто не говорил иначе как по-английски, того ему переводили), как его музыка нова и при этом совсем ясна, не то что у современных модернистов.

Подходит к нему и приехавший только что Фуртвенглер и говорит:

— Я Фуртвенглер...

Коля засмеялся и отвечает:

— Как же, ведь я с Вами знаком...

Фуртвенглер заметил, что Коля мог его забыть. На это Коля очень выразительно отвечал, что он-то совсем не забыл. Фуртвенглер был явно смущен и вдруг говорит:

— Sie haben ja ein herzliches Konzert geschrieben und wir wollten es ja aufführen. Wie kommt es, daß es nicht geschah?\*

Коля только плечами пожал и ответил, что ему это неизвестно. К сожалению, ему не пришлось в голову спросить Фуртвенглера, куда он девал партитуру Концерта. Трудно только было Коле в этот вечер то, что ведь курили (и для этого-то эти негодяи не пускают женщин), и ему дышать было трудно.

Тут же был и Ламонд из Берлина и тоже подошел к Коле и, помимо других комплиментов, сказал: «Aus Ihren Augen sieht man Ihre schöne Seele»\*\*, — но Коля говорит, что он подвыпил.

---

\* Ведь вы написали прекрасный Концерт, и мы хотели его исполнить. Как же получилось,

что это не состоялось? (нем.).

**\*\* В ваших глазах светится ваша прекрасная душа (нем.).**

---

**<стр. 227>**

**32**

10 января 1925 г.

Нью-Йорк

Вернулись из Детройта [1]. Я тоже ездила, так как Коля-то оказался прав и дорогу оплатили и мою. Ну, слава богу, что в Детройте было последнее выступление с оркестром, так как после этого Коля вряд ли имел бы еще охоту с кем-нибудь играть. Габрилович это такой фрукт. Его самомнение и самоуверенность совсем не в меру его дарования. Ему хотелось, чтобы Коля следовал за ним, так как он-то не мог ни на мгновение отвести глаз от партитуры и взглянуть на Колю. Коля буквально пожирал его глазами и подавал ему все время темп, но это ни к чему не вело. И хоть бы он не растягивал так безобразно. На коде в Первом концерте он совсем заснул, и у Коли все время вообще было состояние будто он тащит невообразимую тяжесть. Оркестранты видели Колино страдание и подходили к нему выразить сочувствие. Когда Коля стал говорить Габриловичу, чтобы он хоть в самых важных местах взглядывал на него, то тот ответил, что ведь вот он «один раз оторвал глаза от партитуры, чтобы указать скрипкам, и все разошлось», и что уж «лучше вы, Николай Карлович, уступайте инструментам». И в самом деле один раз так разошлись, что Коля едва-едва поймал их всех, так как струнные разошлись с духовыми, и Коля не знал, кого ему раньше ловить и подавал то одним, то другим их голоса. А Габрилович еще при всем этом сохранял весь свой дурацкий апломб. Коля так на него разозлился, что не хотел идти на его приглашение обедать у него. Но я настояла на этом, и все кое-как слепилось. Но как зато Коля был счастлив, когда на другой день прошел и второй концерт, после которого мы тут же уезжали на вокзал. Тут нас поймал один музыкант, которого оркестранты отрядили, чтобы поймать Колю (а в это время шли второе отделение концерта, от которого этот оркестрант улизнул) и выразить ему от них восхищение и узнать, с каким поездом мы завтра уезжаем, так как они хотят провожать. Но мы сказали, что уже едем поужинать и прямо на вокзал. Музыкант был очень разочарован, но мы же не могли менять решения из-за этих проводов, хотя это и очень трогательно.

Вещи в отеле были уже мною уложены. Коля в артистическом переоделся, и я дала фрак настройщику, чтобы он отнес его в отель, уложил и вернулся бы за нами в ресторан уже с вещами и автомобилем. (Он уже поел, пока Коля играл.) И вот тут я оценила удобство «иметь раба» и вспомнила нашего друга Льва Эдуардовича, который всегда высказывал эту сентенцию. Мы с Колей чудесно, спокойно и вкусно ужинали и радовались, как выпущенные на свободу дети, а наш Гач (фамилия настройщика) пошел в отель расплачиваться и вообще подготовить отъезд. Спальные места были уже взяты. В ресторане мы провели около часа и хорошо отдохнули. Мы не только ели, но еще и приводили себя в благодушное настроение тем, что время от времени выпускали какое-нибудь ругательство по адресу Габриловича, и это очень облегчало душу. Наконец, явилась наша «нянька»,

**<стр. 228>**

расплатилась за еду (это все делается им же, а потом подается счет и это очень удобно), и мы поехали на вокзал, и когда вошли в вагон, то нашли постели уже сделанными и тут же легли и проспали до 10 часов утра. В 6 часов вечера были дома, а к 9 часам уже пришли Сваны. На другой день, то есть 11 января было в помещении Стейнвея мужское собрание. Прощались со старым помещением и встречали вернувшегося Гофмана. Здесь очень любят такие праздники. Их всех снимали, и если я достану еще один экземпляр этого журнала, то пришлю. Когда их

рассаживали всех за столы, то Рахманинов заявил Крейслеру (рядом с которым сидел Коля, а потом Сергей Васильевич, а еще через стул Стравинский) с ядовитой усмешкой, что Коля «очень любит Стравинского и что очень хорошо, что они так недалеко друг от друга сидят», и при этом очень лукаво посматривал на Колю. А потом, когда их стали фотографировать и они двинулись с мест, чтобы повернуться лицом к аппарату, то уж и совсем вышло, что Коля со Стравинским плечо с плечом, а у Сергея Васильевича, только что дразнившего Колю, еще зловреднее улыбка.

Вообще, когда так собираются, то проводят очень хорошо время и много мальчишествоуют. Некоторые музыканты устраивали дурачества за роялем, и Коля говорит, что было очень много юмора и что вообще американцы умеют веселиться, как дети.

В тот же вечер, когда Коля был на этом празднике, мне пришлось быть тоже на одном вечере в частном доме у соученицы Коли по Московской консерватории — Недды Айхенвальд, которая замужем за Аслановым — бывшим помощником Направника. Асланов и здесь где-то дирижировал. Они у нас уже были, и на этот вечер надо было пойти хотя бы мне одной, и вот около часу ночи мы, как настоящие светские люди, съехались домой из разных мест.

### 33

17 января 1925 г.  
Нью-Йорк

Все это время не вела записей. Было некогда. Были визиты и работа. Два дня Коля наигрывал в механический рояль [1], и я должна была быть с ним, так как работавший с ним механик говорит только по-английски. А один вечер прощались с Рахманиновым, так как он уехал почти на три месяца [2]. Другой вечер были у нас супруги Таубе. Вчера была репетиция с Сантагано [3]; она поет теперь Колины вещи очень хорошо. Вчера был у нас доктор Бреслау и нашел, что Коле надо было бы прописать 5 миллионов долларов, но, к сожалению, аптеки по этому рецепту не выдают. Колина слабость сейчас и недомогание оттого, что он уже должен опять приниматься за свою работу, а он живет в суете, и это расшатывает нервы. Так сказал доктор. Коле все время хочется спать, и он с трудом садится за рояль, а уж написать, например, письмо он и совсем не в силах. Позже чем до 15 апреля мы здесь не останемся [4].

<стр. 229>

Первый раз за все наше пребывание за границей переживаем русскую зиму. Груды снега. И даже звуки знакомые: скребут тротуары, сгребают с крыш, падают подогретые солнцем огромные сосульки потом после того, как поскребут кое-где, — опять наваливает новый снег. Но дороги расчищать не успевают, и местами такие рытвины, что автомобили чуть не опрокидываются. А Нью-Йорк ведь южнее всего, где мы до сих пор бывали, но таких морозов мы еще не переживали.

Ну, на этот раз довольно. Тороплюсь на почту. Прилагаю еще один русский фельетон. Из английской газеты все еще не сделала выписок, а отдать единственные экземпляры не могу.

Верочка! Дядя Коля очень просит тебя сохранить все эти записки до нашего возвращения, так как ему будет и самому интересно потом посмотреть их и вспомнить все, что с нами было. Это уже седьмая порция. Не можешь ли ты их все сшивать в одну тетрадь?

### 34

18 января 1925 г.  
Нью-Йорк

Вчера отправила записки.

Сегодня Коля решил день не работать, и мы отправились в музей с Сванами. Там же и



обедали, а потом даже пошли в кино и вернулись все к нам ужинать. Словом, весь день прокутили.

35

19 января 1925 г.  
Нью-Йорк

Приезжал к Коле 17-го января один профессор из Иельского университета Элсуорс Грёман (это в трех часах от Нью-Йорка) и играл ему Сонату As-dur из ор. 11 и несколько сказок, которые он должен играть там в концерте. Очень симпатичный американец и довольно талантливый, но в игре его нет достаточной выдержки и спокойствия. Ни одной спокойной фразы он не делает спокойно, а все с наскока, и сейчас же куда-то убегает, даже не выпустив дыхания. Коля с ним повозился порядочно, и у него тут же стало выходить лучше, так как он очень толковый. После занятия мы его оставили чай пить. Спрашивал, может ли вообще рассчитывать, что Коля даст ему хоть несколько уроков. Хочет пройти с ним кое-что и Бетховена. Коля обещал дать ему уроки в феврале. Еще один будет к нему приезжать из Детройта, Эндрю Хай, которого я уже слышала в Нью-Йорке. Он играл Колину Сонату g-moll ор. 22 и довольно хорошо.

36

20 января 1925 г.  
Нью-Йорк

Сегодня страшная вьюга и не успели счистить снег, как опять все занесло. Я сегодня насили дошла до мясной лавки. Несмотря на эту погоду Коля пошел к одному почтенному и известному здесь музыканту

<стр. 230>

Ламберту, который его уже давно ждет. А завтра пойдет к Франку Дамрошу, который тоже уже давно его просил к себе. Очень, очень здесь много таких обязательств.

37

21 января 1925 г.  
Нью-Йорк

Сегодня все покрыто снегом и при этом яркое пьянящее солнце. Настоящая зима и вместе с тем южное солнце. Нью-Йорк на широте Неаполя. На одном тротуаре таешь вместе с снегом, а на другом почти замерзаешь. Ничего подобного мы еще не переживали.

Вчера Коля у Ламберта увидел на столе фотографию, где он [Н. К. Метнер] снят рядом с Стравинским, и Ламберт ему со смехом рассказал, как Стравинский, встретившись с ним на днях, говорил ему по поводу этой группы, что вот мол он очутился рядом с человеком, который его «ненавидит», то есть это с Колей... И Ламберт прибавил, что он как бы искал сочувствия, но невпопад, так как Ламберт тоже его терпеть не может за его фиглярство в музыке. Вечером пришли к нам Наташа и Коля Штембер и Изольда Бернгард. (Я заходила к Наташе, и они все пошли меня провожать, и я уже тогда позвала их к нам.) Мы застали Колю за роялем, и он педантично доиграл при них еще 10 минут. Потом ужинали, а потом играли в карты, причем Коля волновался, вопил, стучал по столу и всех ругал, кто давал ему плохую карту.

Да, забыла сказать, что у Ламберта была при Коле одна девица, ученица Ламберта, которую Ламберт заставил сыграть Коле его вещи, и Коле очень понравилось. Она просилась

прийти к Коле.

38

22 января 1925 г.  
Нью-Йорк

Коля должен был быть у Франка Дамроша (директора Института музыкального искусства), уже очень пожилого человека, который его очень настойчиво приглашал, и неловко было не быть у него. И вот какое-то предчувствие заставило меня пойти проводить Колю. Коля говорил, что Дамрош очень много и подробно объяснял, как к нему проехать, но так как в тот же вечер (после того как Коля играл в Bohemian Club) [1] к нему подходило много народу, то он все забыл, кто что говорил, «Но это, — говорит Коля, — ничего и адрес можно посмотреть в телефонной книге». Так мы и сделали. Оказалось, что это на нашей же 75-й улице. Коля обрадовался и говорит: «То-то я помню, что он что-то говорил про нашу же улицу. Ну, значит, это близко, и можно пойти пешком». И мы пошли. К счастью, и я пошла, хотя мне надо было торопиться в другое место. Приходим к № 120, и я все еще боюсь оставить Колю и говорю ему, что буду ждать не выйдет ли он назад. Так и есть, через две минуты он выскакивает из подъезда и говорит, что никакого Дамроша здесь нет и что встретившая его дама что-то лопотала ему по-английски, чего он абсолютно не понял. Тут вслед за ним

<стр. 231>

выскочила и эта дама и говорит мне, что, вероятно, этот дом на East'e\*. а не на West'e\*\* 75-й улицы. А надо сказать, что West и East это друг от друга на чудовищном расстоянии, и отделены обе части города огромным парком, который очень долго не то что обойти, а объехать. Зашли в телефонную будку, и я посмотрела еще раз в книгу телефон. Так и есть, № 120 на 75-й улице, но East, а не наш West. Тут уже назначенный срок прошел, и надо было садиться в такси. Ехали полчаса и наконец приехали, и тут, когда у швейцара Коля спросил фамилию Дамроша, я, услышав ответ, — «здесь», ушла. Через час возвращаюсь из города домой и уже застаю Колю и поражена, что он так быстро обернулся. Спрашиваю в чем дело, а он говорит, что Дамроша он так и не видел и при этом так хохочет, что я думала, не тронулся ли он. Оказывается, что Дамрош давал ему адрес консерватории и хотел именно ее-то ему и показывать. Узнал Коля это в квартире у Дамроша, откуда он с ним говорил по телефону. Дамрош не сердился и не смеялся, а совсем хладнокровно условился с Колей на следующий же день и сказал ему в телефон, что моментально сядет и напишет письмо с точным и подробным описанием и только очень жалел, что Коля напрасно проезжал.

39

23 января 1925 г.  
Нью-Йорк

Наконец, Коля попал в консерваторию и ему там очень понравилось. Дамрош водил его по всем классам и знакомил с преподавателями. Институт музыкального искусства огромный, и весь обойти было очень трудно.

40

[30 января 1925 г.]  
Нью-Йорк

24, 25, 26, 27 января ушли на сборы, на поездку в Чикаго, а вернулись мы 29-го. В Чикаго

все прошло сравнительно благополучно. Все поймут почему я употребляю такое выражение, если помнят, что — это как раз тот концерт [1], в котором пела и певица, с которой Коля не хотел выступать, и что Коля вообще хотел от этого концерта отказаться, но его уговорили. Обстановка всего концерта, как мы и боялись, оказалась абсолютно не подходящая, и все, ценящие Колю, этим очень возмущались. Но играл Коля, несмотря на то, что был не в духе, очень хорошо, и я все время удивлялась, откуда вдруг такое настроение. Впрочем, он знал, что в зале были и музыканты, и это его подбодряли. Два раза выходила певица и, жеманно кривляясь, исполняла свои песни и во втором отделении исполнила-таки две Колины песни, несмотря на его запрет. Коля, чтобы не разбивать настроения и не слышать ее, убежал этажом выше в дамскую уборную! Когда все кончилось, к Коле вошли некоторые музыканты и между ними Годовский, оказавшийся

---

\* Востоке (англ.).

\*\* Западе (англ.).»

---

<стр. 232>

случайно в Чикаго. Все возмущались, что менеджер мог ткнуть Колю в смешанный концерт и высказывали предположение, не отец ли этой певицы (директор Чикагской консерватории) дал средства на этот концерт.

Годовский и другие упрашивали нас остаться на день, и Годовский уже заказал на весь день автомобиль, чтобы катать нас по окрестностям и прокутить весь день в веселой компании, но мы уже имели билеты на поезд в 12 часов ночи. Мы были очень рады, что взяли билеты на этот поезд, так как в первый раз проезжали мимо Ниагарского водопада днем; а мы все думали, что туда надо ехать с особым поездом и не надеялись поэтому увидеть Ниагару. Оказалось, что мы уже пять раз проезжали мимо, но ночью, так как всегда ехали со скорым поездом. На этот раз мы выехали в 12 часов ночи 27-го. 28-го в 4 часа мы остановились у водопада. Зрелище неправдоподобное! На наше счастье сияло солнце, и небо было чудное голубое, и все это отражалось в летящих столбах водяной пыли. Радуга сверкала победоносная. Одна часть падающей стеной воды была изумрудного цвета, другая опалового. На некоторых срывах гигантским кружевом висели великаны сосульки. Таких сосуллек чистейшего бриллианта и сказочной величины мы никогда еще не видели. И все это ослепительно сверкало. Пришлось оторваться от этого зрелища и вернуться в вагон. Через час мы остановились в Балтиморе и только в 8 часов двинулись дальше. За эти три часа мы и погуляли, и в кино сходили (больше некуда было деваться), и поужинали. И только на другое утро в 7 часов мы были в Нью-Йорке. Первый раз мы так долго ехали, но не устали, так как был перерыв в 3 часа и, главное, водопад.

Сегодня (то есть 30-го) был у Коли один критик для интервью и все восхищался Колиными ритмами и уверял, что они американские. Вот как! А когда мы его повыпытали как следует, то оказалось, что ритмы всех этих джазов в сущности даже и не американские, то есть не негритянские, а вывезены сюда ирландцами. И вообще определить, что такое — американское — невозможно. Как это разобрать нам, которым преподносят готовую смесь ирландского с негритянским. Оригинальная смесь. И те и другие чертовски ритмичны. Их грустные мелодии тоже сближаются. Мы слышали одну негритянскую песню (нас уверяли, что это неподдельная), поразительно похожую на одну чудесную ирландскую, которую нам пели две англичанки, Колины ученицы. Об этом нам говорил и Эмилий Карлович, но у меня голова стала как решето, и я все забыла.

Вот и нью-йоркский концерт прошел [1]. Посылаю при этом рецензию самого уважаемого критика (вернее даже единственного уважаемого), известного всей музыкальной Европе [2]. Он живет в Лондоне, а сейчас здесь гостит. Фамилия его Ньюмен. На днях он раздал Стравинского так, что перья летели. Он стоит на страже и охраняет музыку от полной

<стр. 233>

гибели. Все же критики вообще обыкновенно в зависимости от толпы и плывут вместе по течению, где толпа собирается на какой-нибудь скандал, там и они вертятся и тоже орут в тон.

Ну, да бог с ними. К счастью, самая-то музыка от них не зависит. У Колиной музыки нет толпы, но зато есть такие ценители и настоящие любители (не любители скандала), которых не отдашь за самую огромную толпу. И вот в этом смысле в последнем концерте было совсем тесно. Зал был очень большой и потому не наполнен (Ньюмен и возроптал по этому поводу), но атмосфера была самая приподнятая, и Коля был в вдохновении, и это всем передавалось, и успех был огромный. Каждая вещь решительно вызывала бурю. Мне некогда описывать, кто, что говорил и кто был. Сейчас тороплюсь на почту.

Тут живет художник Сомов, и мы с ним иногда видимся. Рахманинов заказал ему Танин портрет, который вышел великолепно и совсем как старинный. А с Сергея Васильевича он писал пастелью и тоже очень хорошо. Мне очень жалко, что у нас нет средств, а то бы я заказала ему Колин портрет.

42

5 февраля 1925 г.  
Нью-Йорк

У нас оказался сверчок на печи. Обнаружился этот очаровательный жилец с ночи на 3-е число, когда мы вернулись с концерта, и теперь как к ночи, так он начинает свою песенку. Увидать его никак не удается.

43

6 февраля 1925 г.  
Нью-Йорк

Эти дни после последнего концерта жизнь нас как-то особенно завертела, так как мы всех отодвигали, а теперь все надвинулись, и у нас каждый день кто-нибудь или мы где-нибудь. Это неизбежно, а между тем так хочется писать обо всем, делиться с близкими — так бы и сидела целый день, кажется, и писала бы. Я тут особенно занята, так как, помимо обычных моих дел, много приходится решительно всюду сопровождать Колю и быть дома, когда он кого-нибудь принимает, так он еще не владеет английским языком [1]. Я надеюсь, что вскоре смогу писать больше, так как во Франции (мы едем отсюда 1 апреля) я опять смогу взять кого-нибудь для уборки, и это уже даст мне часа два в день. А главное, кончится эта «светская» жизнь. Теперь и концертов осталось немного: наверняка (то есть уже подписано условие) при Йельском университете в Нью-Хейвене [2] и в Балтиморе [3]. Но еще идут переговоры о Рочестере [4] и еще, может быть, один концерт будет здесь [5]. Все это в марте, а февраль занят редактированием наигранных вещей в механический рояль [6], и это каторжная работа. И лежит куча корректур от Циммермана: новые песни и скрипичные вещи [7], первую корректуру которых уже просматривал Лев Эдуардович.

<стр. 234>

10 февраля 1925 г.  
Нью-Йорк

Вот уже восьмой день после последнего концерта [1], и мы ни одного вечера не дома, а если и дома, то у нас гости. Эти дни и в деловом отношении были суетливы и не удалось писать, а сейчас вспомнить все, что было, невозможно,

У Коли появилось, помимо его воли, два урока [2]. Оба американца — артисты, которые играют его вещи. Один приезжает не издалека (3 часа от Нью-Йорка), а другой из Детройта — 16—18 часов по железной дороге.

Сегодня мы два часа делали корректуры наигранных Колей вещей для механического рояля [3]. Один такой мистер сидит у механизма и заводит его. Рядом пюпитр с нотами Колиной вещи. Коля с карандашом в руках и при малейшем недочете останавливает, отмечает это в нотах и говорит мне по-русски в чем дело, а я потом перевожу американцу. Сегодня выправили всего две вещи. Против ожидания выходит очень хорошо; ошибок в нотах совсем не было и только оттенки пришлось поправлять. Коля сегодня очень горд и говорит, что он даже не ожидал, что он так чисто играет. Дело в том, что когда играют для этого механизма, то нельзя не только ударить, но даже слегка и беззвучно задеть не ту клавишу, так как она уже непременно передаст даже малейший намек на прикосновение. И потом при корректуре все эти лишние звуки надо вычищать, и все предупреждали, что это очень кропотливая и длинная работа. А Коля (пока в двух вещах) даже слегка не задел ни одной клавиши.

Коля пошел с Дроздовым в концерт Элли Ней, а я сижу дома и весь вечер пишу.

Знайте, пожалуйста, все, кто читает мои записки, что все время без остатка, которое не требуется на самые неотложно вопящие дела, я отдаю на корреспонденцию. Не укоряйте, что мало пишу. Сегодня и в концерт из-за этого не пошла. Но смогла это сделать только потому, что на мой билет пошел Дроздов и зашел за Колей и доведет его домой. Но не всегда могу найти себе заместителя.

Сижу сейчас при открытых окнах (несмотря на то, что уже 10 часов ночи и с реки тянется густой туман) в легком летнем халате и чувствую себя так, будто теплая летняя ночь и даже хотелось бы, чтобы было прохладнее. И все это делается так внезапно, как в сказке. Только что мы мерзли и с трудом скользили по ледяным тротуарам. Мы с Колей оба очень страдаем последние дни от этого воздуха: голова не держится, и так и тянет к подушке. А днем не удастся прилечь, так как всякие дела Коля назначает на промежуток после обеда, до второй порции работы. А по вечерам кутежи. Здешние жители до одурения развлекаются. Коля осатанел и начал отказываться. Чтобы вы могли иметь понятие, какая тут светская жизнь, расскажу, например, следующее: получаем приглашение от мистера и миссис Efrem Zimbalist на вечер в 10 часов 30 минут ночи, устраиваемый ими в Бетховенском зале для дочери Гофмана, которой исполнилось совершеннолетие и она называется теперь

<стр. 235>

дебютанткой, то есть впервые выступающей на арене светской жизни, и поэтому и Гофманы сами и все их ближайшие друзья и родственники идут устраивать этой девчонке «встречи». Это так и печатается на пригласительном билете: «to meet Miss Hofmann»\*. Мы от этого случая отказались, написав, что уже были приглашены куда-то раньше.

Завтра, например, мы должны идти на чай к миссис Уркс, но пойду я одна, то есть с m-me Рахманиновой, а Коля, может быть, зайдет за мной. Он говорит, что лучше побегаёт часок по улицам. А то ведь и в самом деле он почти не гуляет. Дома сидит за работой, а потом изволь сидеть в салоне.

Сегодня мне протелефонировали от Стейнвея, что билеты уже взяты на «Арабик»,

который отходит 1-го апреля, и французская виза уже проставлена на паспорте. Значит, если, бог даст, ничего не помешает, мы уезжаем отсюда довольно скоро.

45

13 февраля 1925 г.  
Нью-Йорк

Вчера в первый раз были здесь в опере. Нам доктор Бреслау дал свой абонемент и вдобавок еще и автомобиль за нами прислал, так как иначе я не могла бы отправиться во всем параде, то есть без шляпы и в «бальном туалете»... а Коля в смокинге. Доктор обо всем подумал и хотел избавить нас и от расходов на автомобиль. Опера на нашу долю выпала замечательная: «Африканка» Мейербера! Было очень весело, и хотя и оркестр и хор прекрасные и певица, певшая африканку, совсем замечательная, мы почти все время смеялись, но только не так весело, как это было в «Летучей мыши», когда видели там недавно пародию на итальянскую оперу под названием — «Четыре трупа»; четырьмя трупами делаются все четыре участника.

46

14 февраля 1925 г.  
Нью-Йорк

Сегодня были в концерте известного здесь пианиста Хатчесона, который дал за весь сезон абонемент из семи концертов, включающих произведения различных авторов (в историческом порядке). Сегодня был последний, седьмой, и он закончил этот цикл новой музыкой, но не Стравинским и Прокофьевым, а Скрябиным, Рахманиновым и Колей. Программа была огромная, и музыки каждого композитора по капле: Равель, Форэ, Дебюсси, Алкан, С. Франк, Гэллох (здешний), какой-то Ганц, Айрленд (вероятно, ирландец), Скотт, Гуссенс и Грейнджер и в конце наши три, и неудивительно, что они оказались наилучшими. Впрочем, некоторые другие тоже были хороши (Дебюсси, Равель и Франк), и Коля получил удовольствие. Мы были приглашены в ложу к жене пианиста и, когда Колины вещи были сыграны и вызвали

---

\* «Для встречи мисс Гофман» (англ.).

---

<стр. 236>

действительно наиболее шумные аплодисменты, тогда Хатчесон встал из-за рояля и указал на Колю, и публика стала хлопать Коле. Но Коля сделал вид, что ничего не видит, и в ответ не кланялся, и это было совсем не по-американски.

47

18 февраля 1925 г.  
Нью-Йорк

Эти дни были опять до безумия суетливые. Всего и не помню. Вчера, например, с утра поехали опять корректировать в Duo-Art [1], оттуда забежали в ресторан поесть и пошли к трем часам в симфонический, где выступал Донаньи. Здесь, между прочим, и днем все время концерты, и не только это, а даже и кинематографы с утра, и все они полны народу. Никогда мы не видали такой массы праздного люда, и это как раз в деловой Америке! Но концерт Донаньи не был наполнен, и это понятно: нет в его музыке ни балагана, ни трюка какого-нибудь, ни вообще наглости какого-либо рода. Он и дирижировал свои вещи и сыграл одну фортепианную сюиту. Он несколько однообразен, но местами очень звучные богатые гармонии и свежесть. И, во всяком случае, это очень хороший музыкант и, главное, не фальсифицированный, а настоящий и



потому уже и оригинальный. А все «новое» похоже друг на друга до скуки. Мы заходили в артистическую, так как Донаньи знал, что Коля будет, и сам давал для нас билеты. Он обрадовался Коле, но поговорить было невозможно, так как тут же были и другие, и Коля ограничился тем, что сказал ему несколько слов.

Потом мы пошли домой пешком (около часу ходьбы), поели дома, переоделись в парадные платья и отправились (в омнибусе) в ложу к Стейнвеям на концерт Стоковского. Он великолепно провел Вторую симфонию Шумана, и мы этой музыкой насладились вполне. Но потом появился «гений» (новый, прямо из печки) со своим фортепианным концертом ор. 89 (проворно пекут), который сочинен в 1921 году, и сколько же, боже мой, он с тех пор, вероятно, еще насочинял, — ну и музыка же это была! Но Коля говорит, что это все-таки лучше, чем Концерт Стравинского [2], который я не слыхала. Этот парень уже с 1907 года жил здесь и здесь его учили этой музыке. Везде одно и то же. Под конец шла «Ромео и Джульетта» Чайковского, но Стоковский не умеет исполнять Чайковского, и при всем техническом мастерстве — главного, то есть духа этой музыки, — не было.

Коле очень надоело играть, и сегодня он только занимался корректурами. А вернувшись домой (хожу за провизией подальше, так как в нашем районе съестные лавки дороже), я застала его даже уже за сочинением, то есть, вернее, в попытках сочинять. Но он, в конце концов, пришел в отчаяние и говорит, что окончательно разучился сочинять. И понятно. Разве легко после такого долгого воздержания сразу войти в этот мир. Только входить в эту атмосферу, может быть, понадобится целый месяц. А сейчас не стоит и пытаться. 2-го марта ему опять играть, и так как ему надоело повторять то же самое, он должен

**<стр. 237>**

повторить свои вещи, которые в этом году еще не играл. Это будет в Нью-Хейвене, а потом 13-го в Балтиморе [3], и конец. Потом две недели на приведение дел в порядок и укладку и 1-го апреля на пароход.

А в последнее воскресенье у нас был вечер. Несколько человек попросили, то есть уже давно просили Колю поиграть дома, и Коля им уже давно обещал. Это художник Сомов и его племянник с женой, все три дамы Рахманиновы, некий Алексеев — Колин любитель и Сваны. Вечер вышел чудесный. Позвали мы и Сантагано, и она исполнила массу песен, а потом Коля играл очень много. Публика была самая ненасытная, и если бы Коля все уступал, то это, может быть, никогда не кончилось. По том пили чай и ели. Говор и смех были нескончаемые. Было очень хорошо. Такие вечера выдаются редко. Уходя, брали слово, что Коля повторит это, но вряд ли это состоится. Ему надоело играть старое — хочется сочинять новое. Что-то нам бог пошлет? Найдём ли мы спокойное местечко, чтобы Коле как следует поработать? И где это будет, мы еще не знаем. Это кое от кого зависит, и как только эти кое-кто (Руся с Жоржем) что-нибудь найдут, — тогда и выяснится. А может, они и не найдут — тогда будем искать сами, вернувшись во Францию [4].

20 февраля 1925 г.  
Нью-Йорк

Мы одурели от светской жизни. И не от всего можно увернуться. Например, Коля отказался идти на один вечер, где одна прекрасная канадка должна была «de sa belle voix donner cher'у maitre'у quelques unes de ses oeuvres» \*. Эта самая прекрасная дама обратилась тем не менее с просьбой принять ее у нас, прослушать и не только песни, а и Сонату-вокализ. Это будет завтра днем [1]. Сейчас у Коли сидит профессор Иельского университета и берет бесконечный урок. А вчера нам пришлось быть у такого композитора Ахрона, который показывал Коле свои

сочинения. И хотя Коля находит его талантливым, но вообще так устал от музыки, что еле выдержал.

Прилагаю при сем два листка, выданных из программной книжки: на одном — программа Колиного вечера [2], а на другом — объявление от Duo-Art [3], которым надо рекламировать для того, чтобы покупали их валики. Но я-то посылаю это потому, что тут славные Колины снимки.

49

21 февраля 1925 г.  
Нью-Йорк

Вчера была у нас певица из Канады, о которой я уже говорила выше, и пела Коле массу его песен и Сонату-вокализ. Пела так чудесно и таким необыкновенно прекрасным голосом, что мы совсем ошалели. К сожалению, нам надо было уходить и не успели прослушать всего и пришлось это отложить до нашего возвращения из Нью-Хейвена. Она

---

\* «Своим чудесным голосом спеть дорогому мэтру несколько его сочинений» (*фр.*)

---

<стр. 238>

поет около двадцати вещей. Ее имя и фамилия Флорестина Фортье. Выступает только в закрытых вечерах: ее муж, кажется, против артистической карьеры. Но Колина похвала ее очень воодушевила, и, кажется, ее мужу предстоит борьба. Но в самом деле, это настолько прекрасное явление, что грех не давать этого людям. Диапазоном она, между прочим, не стесняется: свободно пела «Бессонницу» Тютчева и «Фиалку» Гете, и «Ночь» Пушкина [1].

50

14 февраля 1928 г.  
Лондон

Вот мы и в Лондоне! [1] Все здесь не похоже ни на что... Я хотела сказать, что тут на улице встречаются диккенсовские люди и мы с дядей Колей так и впиваемся в них... конечно, только глазами.

А потом в первый же день пришлось вспомнить диккенсовские описания речей и вообще говорильной и клубной страсти.

Был в первый же день с визитом президент главного музыкального клуба, в котором бывают гостями все приезжающие знаменитости, и это самый старинный клуб, так что там бывал чуть ли не Гендель. От этого президента дядя Коля еще получил приглашение месяц тому назад и дал согласие, на что получил в ответ благодарственную телеграмму. Отпечатаны специальные приглашения, на которых сказано, что почетными гостями в этот вечер будут Elisabeth Schumann (известная немецкая певица) и Nicolas Medtner, который любезно согласился исполнить свои произведения (не в очень большом количестве!) и для рояля, и для голоса, и для скрипки.

Ну так вот, пришел этот президент с визитом и просидел совсем не по-английски два часа, потому что он пришел с какого-то завтрака, где некая английская леди его перекормила, и он сидел у нашего камина, пил крепкий чай и пицеварил. Но иногда, когда дядя Коля подавал более яркую реплику, то он, как специалист говорун (президент клуба!), оживлялся и, как крокодил, проглатывал брошенные слова. Один раз, когда дядя Коля сказал что-то о теперешнем преобладании техники над тем, для чего она собственно нужна, и употребил сентенцию вроде — «на что нужны нам средства без цели», — тогда сей джентльмен даже повернулся в кресле,

забыв о своем пищеварении и толстом животе, но тут произошел курьез. Макушина со смехом заявила ему, чтобы он не вздумал забирать выражений Метнера для своих речей и что тогда она это сейчас же узнает. Он нисколько не обиделся, и мы все вместе смеялись. Очевидно это здесь очень принято, что говоруны ходят и собирают по гостиным как можно больше слов.

## 51

15 февраля 1928 г.  
Лондон

Писать подряд много не могу, так как все время присутствую на репетициях [1]. Макушина с великолепным голосом, редким ритмом, умница и с тонким чутьем! Все вещи (17 и еще три бисовых: «Бабочка»,

<стр. 239>

«Sie liebt mich» и «So tanzt» \*) приготовила так, что мы были изумлены. Любит эту всю музыку и отдается ей без остатка. Но работают все-таки два раза в день, и так как Коле надо и самому работать, то ни на что больше не остается времени, и Коля ворчит, что Лондона так и не увидит.

Очень большая неожиданность и радость, что его тут так ждали, но, конечно, это зато и поглощает и время и силы. Ему нельзя бы казаться от некоторых почетных приглашений (которые по Колиным словам — увы! не весят ни одного фунта) и придется играть после концерта 16-го еще четыре раза. Один — доходный — это на радио 27-го [2]. Один раз будет прием, устраиваемый ему здешней консерваторией [3], и это считается такой честью, что, конечно, отказаться нельзя и нужно там тоже играть.

Директор одной большой музыкальной школы, самый здесь знаменитый педагог Маттей вывесил в школе объявление, что приезд Метнера — событие и что все должны пойти на его концерт. И в газетах пишут статьи, что это событие. Ну, посмотрим... До завтра!

## 52

17 февраля 1928 г.  
Лондон

Ну, вот «событие» состоялось [1]. Мы вспомнили вчера Москву. Так встречали, так принимали каждую вещь и требовали все время повторения, что минутами мне казалось — нет — это не Лондон, не может быть, что это все происходит в чужом незнакомом месте, где Коля впервые. Этот горячий прием, эта мертвая тишина во время исполнения действовали на Колю так хорошо, что он играл совсем как-то необыкновенно и даже для меня ново. Буря была такая, что все устроители, директор залы, а потом и нахлынувшие в артистическую люди говорили, что здесь никогда такого бурного восторга не бывает. Много народу не попало. Все было распродано до единого места. Все оказалось для нас совершенно неожиданным, так как мы и понятия не имели, что Колю здесь так знают. Он получил груды писем с приветствиями, благодарностью, просьбой свидания и прочее, прочее.

Весь цвет музыкальной знати присутствовал. Получено приглашение от Королевской музыкальной академии, где его хотят чествовать, и просят играть для Академии. Это будет 24-го [2]. Куча просьб автографов. Фотографы просят сниматься. Какая-то знаменитая скульпторша просит позировать для бюста. Ну, словом, наш композитор здесь — знаменитость.

Сегодня у нас был (устроила Макушина) раут (стоячий!) — и было человек 60, и мы устали отчаянно. Мы живем в том же пансионе, где и Макушина, и все это совсем как у себя в доме. Нам отвели в нижнем этаже огромный зал, выходящий в сад, этот зал вместил бы в себе два

<стр. 240>

их домика, как наш в Ангиен, и при этом он невероятно уютен. Англичане удивительно умеют устраивать свой дом. Из этого зала, в котором Коля работает, двойная дверь в другую нашу комнату, тоже очень большую, хотя она вдвое меньше. Что здесь особенно приятно — это то, что все трапезы подаются к нам в гостиную, где с утра горит огромный камин. Таких каминов, как в Англии, нигде не увидеть. Они располагают к лени, так как вокруг раскинута самая предательски соблазнительная мебель, а на полу толстейший ковер, на котором можно спать. И камин таких размеров, что возле него может собраться большое количество народу.

Англичане сами тоже очень уютны и действуют как-то успокаивающе. Вообще мы очарованы и людьми и Лондоном.

Очень жалко, что мы не можем остаться здесь дольше и приходится всем отказывать, кто нас к себе приглашает. Например, старик Маттей, о котором я писала выше, был у нас сегодня и просил поехать с ним в автомобиле за город в его имение, и это было бы очень интересно, но придется отказаться, так как туда езды два часа, и если у него провести даже только два часа, то уйдет шесть часов. А между тем Коля играет в двух клубах, в Королевской академии и на радио [3], и все это еще за десять дней. Тут же репетиции с двумя скрипачками и Макушиной. И Лондон мы еще почти не видали. Мы не знаем, как нам быть, так как из-за стесненности в средствах не можем здесь проживать ни одного лишнего дня, а обижать людей тоже невозможно. Все здесь так ждали Колю и выражают ему столько любви, знают его сочинения и так обрадовались, что слышат его самого, что просто невозможно все это взять да отрезать. Он очень жалеет, что мало повторил вещей, так как все пианисты (и непианисты) просят один одну сонату, другой — другую. Тут его сочинения очень часто играют и преподают в школах.

53

16 марта 1928 г.  
Ангиен [-ле-Бэн]

Дорогие мои!

Наконец-то я дорвалась до письма к вам. Ежедневная спешка (корректуры, письма и прочая работа) и неисчерпаемые «срочные работы» меня, наконец, взбесили, и я сегодня заявила и себе и дяде Коле, что начну день с письма к вам, ибо все равно свободного времени не дожждаться. Получили ли вы из Лондона две программки [1] и рецензии [2] (в бандероли)? Я имела неосторожность отправить это незаказным.

Верушенька, мы так и не были на Fleet Street в диккенсовском кабачке. Но так как в Англию мы опять едем [3], то непременно пойдем туда. Когда англичане узнали, что дядя Коля интересуется всеми памятниками, то есть тем, что осталось от Шекспира и Диккенса, то сейчас же пришло почтой несколько приглашений отзавтракать вместе и затем пойти посмотреть эти достопримечательности. Но дядя Коля, как буриданов осел, не имея возможности согласиться на все, не выбрал ничего и было любезно отвечено, что это откладывается до следующего приезда.

<стр. 241>

Дядя Коля приглашен в Лондон играть в симфоническом концерте на открытии сезона 1 ноября и просят исполнить его Второй концерт. И сейчас пришло письмо из Берлина, что Medtner-Liederabend окончательно решен и зал взят (Singakademie) на 10 октября [4].

Вы просите подробностей о Лондоне. Не помню теперь, описывала ли я уже прием, сделанный дяде Коле Royal Academy? Его там так приняли, что я за эстрадой чуть не заплакала от радости. Когда исполнялись песни, то директор — старик захотел сам переворачивать страницы (и об этом даже в газетах писали), а президент Генри Вуд говорил в антракте речь, что

это самое незабываемое для Академии и что, помимо гениальности композиции, и исполнение такое, какого им уже никогда не придется услышать, если не будет играть опять сам Метнер, и после этого вечера они и бумагу такую прислали. Вообще я много храню разных документов после Лондона. В академии и директор и президент встречали дядю Колю на лестнице, а уж когда мы уезжали, то жена директора, несмотря на холод, выскочила в легком платье проводить нас до самого автомобиля.

Ну, а потом был еще концерт на радио. Дядя Коля очень волновался и вспомнил свои юные годы, когда надо было играть на ученических вечерах. Огромная обитая мягким комната, так что собственный голос слышишь как-будто издалека. Посреди большой черный ящик, в котором сидит то таинственное существо, которое принимает и передает. Кругом сигнальные красные лампочки.

Дядя Коля боялся, что когда наступит момент играть, то удерет, как Подколесин. К счастью, не удрал, и это и дало нам те фунты, которые мы привезли (на месяц жизни).

Ты, Верушенька, напрасно рассердилась, что ничего не осталось от концерта. Ведь зато мы оба проехали взад, вперед, платя по одному фунту в день, и жили, как богачи, в двух роскошных комнатах, то есть одна даже просто большой зал. За эту цену в Лондоне можно иметь только комнату и небольшую, а это хозяйка Макушиной очень захотела поместить дядю Колю у себя, и когда было собрание, то она сама разливала чай и очень гордилась. К сожалению, на будущие приезды эти комнаты будут, вероятно, заняты.

Ну, словом, ты видишь, Верушенька, из этого, что доход от концерта был большой и если бы нам не пришлось застрять там, то мы бы и не все это истратили.

Верушенька спрашивает, сидел ли кто в зале, когда дядя Коля играл на радио? Двое Макушиных, я, один из директоров, молодой мистер, оповещающий публику, кто и что исполняет, и еще один господин пробрался тайком от дяди Коли, но потом, когда все кончилось, он вылез из своего уголка и представился дяде Коле и просил прощения за то, что пробрался в студию при помощи одного из служащих. Он драматический актер и был в турне, когда был концерт дяди Коли, и хотел не только слышать в радио, но и видеть дядю Колю за роялем и воспользовался своим знакомством, чтобы пробраться в студию. Он раньше был студентом Оксфордского университета и с тех пор поклонник Метнера.

<стр. 242>

54

26 октября 1928 г.  
Лондон

Дорогие друзья, вот мы и в Лондоне. Сегодня приехали в 8 часов утра, выехав из Берлина в 1 час дня, на другой день после концерта [1].

Зная, что больше всего Вас интересует, как сошел концерт, приступаю прямо к делу. Для слушателей все прошло великолепно, и успех был очень большой, то есть и очень шумный, и очень длительный, так что Коле после Импровизации ор. 47 пришлось выходить без конца, хотя на бис он не играл, чтобы не задерживать певцов, и это было плохим расчетом, ибо шум тянулся чуть ли не четверть часа, а сыграй он что-нибудь — все утомонились бы скорее.

Было очень много музыкантов и даже от нескольких русских музыкантов были поднесены цветы. Еще были цветы от немецкой певицы Bäumer, которая приходила за несколько дней до концерта знакомиться, и еще цветы от Браунштейн.

Песни тоже имели большой успех, хотя и не такой, как Импровизация. Ваксман, хотя и была подчинена Коле вполне и всю свою истерику спрятала, но она попросту неталантлива и потому, если начнет затягивать темпы, то этот ничем не оправданный, затянутый темп делает

вещь нудной и мертвой. Так это было с «Миньон» и с «Музой» в особенности.

Вы сами можете себе представить, как трудно было Коле вывозить эту тяжесть.

Ну, а Вюльнер, хотя все еще гениален в своей экспрессии и в понимании вещей, но в 70 лет не может быть при голосе и потому там, где нужна кантилена, ее не было. Лучше всего были все-таки «Тоска по отчизне», «Телега жизни» и «Бессонница», так как, несмотря на то, что и там много пения, но много того, что требует большой драматической экспрессии, и он ею покрывал недостаток кантилены. Кроме всего, еще он в этот вечер хрипел так, что и то количество голоса, каким он еще обладает, было тоже не в порядке. Во время последних номеров он после каждой вещи обращался к Коле со словами, что надо отказаться. Мы из зала ничего не слышали, но можно было догадаться в чем дело. Вюльнер с отчаянным выражением лица подходил к Коле и что-то говорил ему, а Коля, не вставая с места, улыбался ему, держал его за руку, чтобы тот тоже оставался, и ясно было, что он Вюльнера успокаивает. Дотянули, и потом еще без конца выходили на поклон, и все было внешне совсем хорошо. Но чего это стоило Коле! Это было его самое трудное выступление. И еще, слава богу, что он имел утешение в том, как была воспринята Импровизация.

После концерта с нами отправились несколько человек, среди которых были и оба брата Циммерманы, приехавшие из Лейпцига к этому концерту. Пришлось позвать и Ваксман с мужем. Вюльнер был так расстроен, что не хотел никуда идти и удрал домой. Сидели поздно, после чего Коля уже не спал всю ночь, хотя мы его накачали вином. На другое утро, не выспавшись, мы собрались в дорогу. На вокзал нас провожали четверо Браунштейнов, Циммерман и еще одна немка. Тут встретили Макушины и Коллингвуды. О Лондоне в следующем письме.

<стр. 243>

Очень, очень прошу, чтобы это письмо не залежалось, а по прочтении шло немедленно дальше, так как Елена Михайловна должна переслать его в Москву.

К этому листу прилагается программа.

55

26 ноября 1928 г.  
Лондон

Трудно поверить, что с самого первого Колиного выступления здесь в симфоническом концерте [1] я не могла найти ни одного часа, чтобы описать нашу жизнь здесь. И сейчас уже около часу ночи и пишу в постели.

Сегодня уже не было никаких выступлений, но была масса дел. Закончился день полчаса тому назад. Весь вечер показывали Макушиной песни, которые ей предстоит учить к будущему сезону [2], и устали до изнеможения, но она была неумная и требовала еще и еще. Потом им до было написать несколько коротеньких деловых писем, чтобы они ушли рано утром.

Приходит куча приглашений на обеды и прочее и просьбы «прослушивать», и на все это надо отвечать. Я целый день в очках и с пером в руке. Сегодня после всех выступлений [3] мы думали погулять (погода чудесная) и пойти даже в музей, но не тут-то было! Два раза были в канцелярии по поводу продления визы; снимали Колю у фотографа; десять разговоров по телефону; часовая беседа с Макушиными о делах и, наконец, часа два показ песен. И еще этот вечер явился отдыхом. Отклонили сегодня: посещение концерта одного английского пианиста, который играет и Колины вещи; приглашение от Бехштейна посетить здешний немецкий фрейерн, а главное, что Колю интересовало, но тоже отклонили (устали, да, кроме того, обещали этот вечер быть у Макушиной) — это приглашение супругов Бенкендорф, которые хотели знакомить Колю с английским композитором Арнольдом Баксом и обещали быть переводчиками, так как Бакс говорит только по-английски. Он собирался показать Коле свои



сочинения, и это очень интересно. Ну вот, для образца, описала вам здешний день.

Теперь начну сначала. После симфонического я посылала программу, где есть разбор концерта и на полях кое-что написано [4]. Следующее выступление было 14-го в Бангоре [5]. Промежуток этот пролетел очень быстро, так как шла работа с Макушиной, Колина личная работа, люди у нас, мы у людей, репетиция песен у нас при музыкантах и еще много всего. Были и «прослушивания»... между прочим, очень здесь известный пианист Беккер-Грёндаль (норвежец) играл Коле Сонату g-moll, op. 22 совсем хорошо, так что удовольствие было очень большое. Но в концерт его мы не ходили. Говорят, что он в концерте играл очень удачно.

Итак, Бангор. Езды туда шесть часов. Город расположен у начала Уэльских гор у самого моря. Приехали мы туда накануне к вечеру. С нами была только Макушина — ни ее муж, ни Эмилий Карлович не поехали. Город нас поразил тем, что это собственно не город, а место, куда можно специально приехать для тишины и отдыха. Кривые улицы

**<стр. 244>**

по склонам холмов с маленькими очаровательными домами совсем особенного англо-кельтского вида, сады, луга, и все это как какая-то декорация. Прогулки у моря, вроде как в Виллер-сюр-Мер. Коля все удивлялся, кому же тут давать концерт, когда мы и людей-то вовсе не видим. Но это у англичан особая система воспитывать молодежь. Университет огромный. Весь город наполнен коттеджами профессоров. Вокруг главного здания университета квартиры студентов обоего пола. Аудитория оказалась прекрасной.

Но вот какие бывают неожиданности. К вечеру поднялся ветер, превратившийся во время концерта в такую бурю, настоящую шекспировскую, какой мы никогда в жизни не слыхивали, да и представить себе не могли. Когда мы подъехали к университету и вышли из автомобиля, то едва смогли войти в подъезд, от которого нас буквально отталкивало. При этом хлестал отчаянный дождь. А люди не только подъезжали, но и шли пешком. К нашему изумлению, зал наполнился, несмотря на этот свирепый шторм.

Началось с песен, и все шло великолепно. Но когда пошла Соната-баллада, поднялся такой свист, визг и прямо лязг, как будто железо о железо, что самые тонкие места, где *pianissimo*, приходилось играть сильнее, и это очень выбивало Колю из настроения. У него было такое чувство, будто тысяча чертей его освистывают, и все его исполнение этой Сонаты было трудной борьбой. Но он победил. Соната имела наибольший успех. Всех буквально прорвало. И — что самое странное — это то, что весь этот дикий шум затих вместе с Сонатой. Потом были опять песни и закончилось фортепианными вещами (программы все привезу, а куда не привезу, туда пошлю).

На другое утро мы покинули Бангор и были в Лондоне к вечеру 15-го. Коля тут же засел за рояль, чтобы успеть пройти всю программу 16-го [6] и главные вещи, еще им ни разу нигде не исполнявшиеся. Кроме того, ему необходимо было очистить Сонату-балладу от тех грубостей, которые он ей причинил вследствие свиставшей бури. За роялем он сидел уже в полном изнеможении и от утомительного пути и от этой борьбы накануне. И за завтрашний концерт мы волновались отчаянно, и было даже какое-то чувство, что над нами что-то нависло и только бы дал бог, чтобы это пронесло. Лег спать Коля окончательно разбитый тремя часами напряженной работы и с чувством, что ничего не помнит.

Вчера ночью я остановилась на 15-м числе — кануне концерта. 16-го день концерта [1], как обычно в дни концертов, Коля играл, прогуливался, я готовила белье, платье, кормила, и все

делалось как будто спокойно, но мы в этот день очень волновались. За два часа до отъезда в концерт Коля был уже одет и во фраке сидел за роялем. Макушина уехала к портнихе за своим новым платьем уже давно, и ее муж и мы

<стр. 245>

удивлялись, что она так долго не возвращается. Вдруг появляется городской и вызывает мистера Макушина. Оказывается Татьяна Александровна сидит в приемном покое. На ее автомобиль наскочил грузовик и все разлетелось вдребезги, но она цела, невредима и отделалась синяками и распухшими ногами. Ее привезли, уложили, забинтовали ноги, клали на голову компрессы и через два часа она поехала в концерт. Но был момент, что мы не знали, состоится ли ее выступление. И концерт этот прошел так, как редко бывает. В особенности замечательно была исполнена Соната-баллада. Что делалось потом в артистической, и описать трудно!

Потом на другой день Макушина устроила прием в нашей гостиной, то есть она сама рассылала приглашения. Это был «стоячий раут». Были и композиторы, которые, несмотря на новое течение, по которому некоторые из них тоже плывут, высказывали свое восхищение Колиным творчеством.

На другой день уже началось приготовление к Манчестеру [2]. Там мы были 21-го и было назначено свидание с дирижером у него. Он оказался замечательным музыкантом и очаровательным человеком. Сам сел за второй рояль и великолепно проаккомпанировал Коле. И, таким образом, они накануне прошли довольно основательно весь Концерт. Дирижер Гамильтон Харти все повторял — «he is the greatest of the living composers» \*. Я все время была с ним, так как Харти, кроме английского, не знает никакого языка и только несколько слов по-французски. Надо было переводить.

57

28 ноября 1928 г.  
Монморанси

Концерт в Манчестере [1] прошел великолепно. Несмотря на единственную репетицию, было лучше, чем в Лондоне. Оркестр здесь отнесся к Коле с совсем особым вниманием. Кроме Концерта, Коля исполнял еще три сказки: e-moll из op. 14, e-moll из op. 34 и «Tanzmärchen» op. 48.

Гамильтон Харти сидел рядом со мной и все приговаривал, что обожает Колину музыку. Взял с него слово, что он напишет для оркестра что-нибудь и тогда пришлет ему. На другое утро, то есть 23-го мы в 8 часов поехали в Лондон, и Коля тут же сел за работу, впрочем, мы раньше пообедали.

24-го утром конкурс в Royal Academy. Три молодых пианиста играли, а другие испугались играть при Коле и сказались больными. Волнение было в коридорах, и ученики толпились у дверей, стараясь заглянуть в зал, где происходил конкурс. Играли Märchen-Sonate, и все длилось немного более часу. Все три ученика играли очень хорошо, но у более

---

\* «Он величайший из современных композиторов» (англ.).

---

<стр. 246>

талантливому не было достаточной технической законченности, и Коля присудил менее талантливому, но безукоризненно исполнившему. Третий был хуже.

Они все потом подошли к Коле, и он с ними поговорил, и они были очень довольны его судом и его мнением.

Затем одна шестнадцатилетняя девушка прекрасно сыграла Второй концерт Коли.

Потом нас угощали завтраком.

Вечером поездка в клуб, от которой мы никак не могли отказаться. Поздний ужин.

На другое утро встали рано, так как в 5 часов Коля должен был играть на радио и надо было работать. В 4 часа поехали все на радио (Макушина, ее муж, Коля, Миля и я) и там пробовали звучание рояля и голоса. Концерт длился всего полчаса от 5 до 5.30 минут.

На этот раз Коля играл даже с удовольствием, так как в этой комнате не было все приглушено, как в прошлый раз [2], и Коля мог «лепить» звук.

26-го и 27-го показывали Макушиной песни [3], а 28-го мы уехали.

58

1 декабря 1928 г.  
Монморанси

Отправляя свое писание, должна сказать, что оно очень неудачно. Еще никогда в жизни мне не приходилось так трудно, так как я почти не бывала одна. Я не рассказала здесь и сотой доли. Например, в день выступления в радио (25-го) в 7 часов вечера директор Академии давал обед в честь Коли. На этом обеде было необыкновенно уютно и мило. Было не очень много народу, и это способствовало объединению. Опять были речи о Коле, и, к счастью, он не понимал и спокойно чокался со всеми, когда в заключение речи поднимался за него бокал.

Дирижер Генри Вуд прямо сказал, что Коля один такой, стоит одиноко и нет еще примера, чтобы в наше время кто-нибудь шел таким тернистым путем, и прочее и прочее. А Коля спокойно поглядывал и похлопывал глазами. К сожалению, и я недостаточно знаю язык, чтобы понимать все, когда говорят быстро.

26-го была масса дел, и мы уже собирались в дорогу. Приходило много народу. Показывали Макушиной песни для будущего раза. Колю зовут в мае в Лондон, но он отказался. Обещал приехать осенью [1].

Сейчас мы в Монморанси. Тишина полная. В доме еще не все прибрано и беспорядок, но лень такая, что никак ее не преодолеть и хочется на все закрыть глаза. А дела куча!

Завтра уже ехать в Париж на концерт Рахманинова [2]. Он только сегодня должен был приехать в Париж, и мы их никого не видали. Сергей Васильевич играл по всем главным пунктам Европы после долгого перерыва, а завтра в Париже последнее его выступление и затем опять уедет в Америку. Успех он везде имел огромный.

<стр. 247>

59

4 декабря 1928 г.  
(С борта парохода  
«Rochambeau»)

Со вчерашнего дня наша жизнь на пароходе сделалась движением к земле [1], и все самочувствие изменилось. А до той поры было безотрадное чувство удаления от родной стихии, и, казалось, этому не будет конца. Было неприятное чувство возможности достигнуть ближайшей земли только в трех километрах под нами, то есть на дне морском. Ну, конечно, не все пассажиры себя так чувствовали. Но мы с Колей первые дни не жили, а только терпели. Отъехали в субботу при чудной погоде и вечером обедали в столовой. Ночь тоже прошла спокойно. Но с утра воскресенья мы попали в полосу мертвой зыби, в которой продержались почти двое суток. Тут я захворала и уже не могла питаться и только лежала и «отдавала», как деликатно выражаются французы. А Коля, бедный, должен был все сам делать, то есть отпирать и запирать чемоданы доставать каждую мелочь и вообще чувствовал себя покинутым. К счастью, на этом же пароходе едут двое соотечественников: очень милый молодой пианист

Павловский и очень славная молодая дама — жена Петра Любощица (впрочем, в данный момент уже разведенная). Таким образом, Коля не все время был один, и у него было с кем побродить по палубе и были компаньоны за столом. А я целый день лежала в кресле на палубе, где и питалась, а на ночь сползала в каюту и опять лежала. Со вчерашнего дня я была в состоянии сидеть за столом в столовой и двигаться по палубе.

На пароходе масса развлечений. Вчера мы были в кино. Играли в скачки (деревянные лошадки). Ну, словом, совсем одурели от безделья. Впрочем, и почитываем — наслаждаемся сказками Андерсена. Я немножко начала заниматься английским. Но лень такая, что себя не узнаешь. Целый день ничего! Коля тоже! Он две ночи недурно спал и, на мой взгляд, немножко поправился. Будь у нас хорошая каюта наружу с воздухом и не такая тесная, то он бы тут вообще мог спать. У нас саман плохая каюта. Капитан очень ухаживает за Колей и непременно нам переменял бы каюту, если бы была хоть одна свободная. Капитан уже несколько раз приглашал нас к себе (выпить с ним!), и Коля один раз был. Сегодня мы приглашены к нему опять, и нас будут снимать. Это им надо для пароходного журнала. Ну, вот звонят к завтраку. Трапезы здесь — самое важное дело.

Проехали мы теперь шесть дней (часы двигаются назад: тут сейчас 12 часов, а в Европе уже около 3 часов), а осталось еще три с хвостиком. Твердо решили с маленьким пароходом больше не ездить. Мы не рыбы.

60

22 октября 1929 г.  
Хаверфорд»

Начала все записывать на пароходе (то, что отправлено 7-го), но этого всего отправленного было очень мало, а потом оказалось всего так много, что я вот до сей минуты не могла взяться за перо. То есть за

<стр. 248>

перо-то я бралась и почти не выпускала его из рук, но это было для бесконечных «спешных» деловых писем. Попробую теперь вернуться назад и, по возможности, вспомнить все по порядку.

Ехали мы, как я уже сообщала [1], не очень важно, и отдых на пароходе, на который Коля так рассчитывал, не удался. В каюте, которая была на самом дне парохода, не было дневного света и был минимум воздуха, необходимого чтобы дышать. Места было тоже недостаточно я, приподымаясь на постели, мы неизбежно стукались головой: Коля об потолок каюты, а я внизу о его лежанку. Ну, как никак, а мы доехали. Уже накануне приплывтия мы получили на пароходе две радиотелеграммы: от представителя Стейнвея — Грейнера и от Лалиберте и воспрянули духом.

На пристани нас встречали: Лалиберте, Грейнер с женой, Коля Штембер с матерью и сестрой Наташей \*, Яссер, Сомов и Кошиц. На пристани провели чуть ли не два часа, так как надо было досмотреть багаж и еще выполнить кое-какие формальности и с каждым поговорить. Когда все было готово, поехали на вокзал Пенсильвании, чтобы ехать в Хаверфорд к Сванам. Тут распрощались со всеми и остались только с Сомовым и тремя Штемберами и с пересохшими до крайности глотками стали, наконец, чай пить. За чаем Наташа Штембер (ныне Уоррен) мило выговаривала нам, что мы едем к Сванам, а не остаемся в Нью-Йорке у них, и говорила, что ревнует. Но нам менять ничего нельзя было, так как, во-первых, Сваны нас уже ждали, а, во-вторых, все первые выступления должны были быть здесь. Ну, так вот мы и поехали в Филадельфию, от которой Сваны живут очень близко — в 20 минутах езды по железной дороге.

Сели в чудесные пультмановские кресла. Вагонная нянька — негр — ласково принял все

наши вещи, сам их расставил, сдул с нас пыль, почистил башмаки, подал Коле минеральной воды, и, наконец, за две минуты перед Филадельфией пришел озабоченно спрашивать, знаем ли мы, на котором вокзале нам выходить. Я достала письмо Сванов, где об этом говорилось, а негр, несмотря на то, что письмо было по-русски, тоже озабоченно стал в него смотреть и вдруг радостно ткнул пальцем в написанное уже по-английски название станции. Тут мы высадились и встретились с Екатериной Владимировной Сван. Альфред Альфредович еще не вернулся с лекции в колледже.

Садиться еще в поезд со всеми чемоданами нам не хотелось, да и утомление давало себя знать, и мы взяли автомобиль и через полчаса приехали в Хаверфорд. Весь этот городок, или вернее поселок, разросся вокруг колледжа, который занимает самое лучшее место и является здешним центром во всех отношениях. И самый колледж, и масса коттеджей профессоров, и общежития студентов — все это расположено в высшей степени живописно. Бесконечные зеленые поляны, как бархатные ковры, могучие деревья самых разнообразных нами доселе невиданных

---

\* Эта семья заявила нам, что к Сванам не пустит и сейчас же везут нас к себе и что для нас приготовлена огромная комната и самый нежный уход.

---

<стр. 249>

пород, широкие аллеи, великолепные и совсем нешаблонные виллы с садами — и все это на большом расстоянии друг от друга! К производит впечатление большого простора, и надо всем этим чудное постоянно веселое небо. Жители тоже для нас не совсем обычные. Много красивых незнакомых птиц, и белочек столько, что выйдя хотя бы на пять минут из дому, вы непременно увидите хоть одну белочку. Они подходят к вам и берут из рук орехи без всякого страха. И попадают они не только в аллеях; вчера, идя по улице, мы на тротуаре видим белочку, сидящую на задних лапках и с прижатыми к груди передними перед дверьми аптеки. Здесь аптека есть то, что во Франции — бистро. Тут продаются и напитки, и мороженое, и любимые здесь жареные миндали и орешки. Ясно было, что белка пришла «покупать» себе орешки. Мы сейчас же принялись кормить ее орехами, и это длилось довольно долго. Видя в моей руке запас орехов, она даже побежала к дерену и зарыла один орех в землю и поспешно вернулась ко мне опять. Когда мы возвращались обратно, то она уже опять стояла у этих дверей, и тут вышел аптекарь и бросил ей целую горсть орехов. Тут проезжали автомобили, толпились прохожие, но она ни на что не обращала внимания и спокойно ела свои орешки.

61

25 октября [1929 г.]  
[Хаверфорд»]

Два дня не могла писать, так как вчера опять был концерт [1], и я была очень занята.

Устроились мы здесь довольно сложно, благодаря тому, что дом Сванов — номер первый в колледже, у самых ворот колледжского парка и только одной стороной обращен в парк, а другой выходит на улицу College Lane, а улица эта есть самый бурный тракт Америки, по которому гудят и трещат целые сутки грузовики и автомобили из Нью-Йорка в Калифорнию и обратно. Прибавьте к этому автобусы, трамваи и прочие обычные уличные шумы и представьте себе, что должно получиться. Мы проспали здесь (вернее продежурили) три ночи и, приложив их к девяти ночам на пароходе, решили, что надо найти хоть собачью конуру, но тихую, и отоспаться. В этом состоянии Коля совершенно не мог подготовиться к выступлению, до которого осталась всего неделя. И вот мы стали ездить на ночь в один американский дом, хозяин которого еще летом писал Свану, что мечтает, чтобы мистер Метнер пожил у них. Но переезжать



к ним совсем мы не хотели, так как чувствовали бы себя стесненно. Туда езды автомобилем 20 минут. Но надо было из-за этого позже садиться за работу и вообще оказалось сложнее, чем предполагали. Надо было утром и с хозяйкой поговорить, которая ждала в столовой, потом иногда оказывалось, что не вернулся еще шофер, отвозивший детей в школу, и вообще масса мелких обстоятельств, разбивавших Колино рабочее утро. Надо было найти что-нибудь скромное за деньги, чтобы не чувствовать, что одолжаешься, и, кроме того, чтобы было ближе от Сванов, чтобы не тратить денег на автомобиль. Оказалось, у одного молодого преподавателя колледжа

**<стр. 250>**

можно получить комнату за 10 долларов в неделю, то есть он-то ничего не хотел брать, но мы даром не соглашались. И вот мы стали ходить на ночь в эту комнату и приходить к Сванам к утреннему кофею. Но и это довольно утомительно, так как хоть путь и очень приятный полем и парком, но больше 15 минут, и утром, пока оденешься и пока дойдешь, — проходит целый час и Коля еле-еле может дойти и дожидаться кофея. А к ночи мы тоже бываем иногда утомлены и приходится брать автомобиль. Но зато там тишина полная и никто и ничто не будит и только слышишь птиц на ближайших деревьях. Что еще очень приятно в нашем ночном пристанище — это то, что дом-вилла отапливается нормально, ибо принадлежит одной семье (учитель с женой и двумя детьми) и они делают, как хотят, и не жгут вагонов угля для того, чтобы подышать от жары. В домах же с квартирами (Сваны в трехэтажном домике занимают нижний этаж) должны исполнять постановление топить с 1 октября. Оставить топку нельзя, так как, кроме радиаторов, в каждой комнате есть трубы, идущие насквозь через потолок и пол, и от них так и пышет жаром. И вот, вследствие этой совершенно бессмысленной топки, здесь в комнатах бывает невыносимо. Коле очень трудно работать при его способности согреваться. Солнце и трубы нажаривают, а открыть окна нельзя, так как шум с улицы мешает работать. Он сидит за роялем почти не одетый, а с него так и льет пот ручьями. Это очень его ослабляет. И в особенности еще после столь жаркого лета. Сегодня уже чувствуется перегиб на осень, и мы выходили даже в драповом пальто.

Сейчас решаю закончить записи на этой страничке и отправить их, а то слишком долго нет от нас вестей.

За это время два раза приезжала Кошиц для репетиций [2].

19 октября мы ездили к одному директору колледжа в Бринморе слушать по радио чтение Эдисона. Слышали массу речей, но поразила в особенности ответная речь Эдисона. Его голос казался как будто с того света. Ему 82 года. Когда он кончил и сказал «Good night»\*, то ему сделалось дурно, а мы, не зная этого, были поражены тем, что внезапно оборвались аплодисменты Эдисону и наступила мертвая тишина. Но он на другое же утро оправился.

Были мы еще в обсерватории в Соурсморе. На Колином концерте [3] с нами познакомился русский астроном Коваленко, заведующий обсерваторией. Он женат на американке, и она за два года замужества научилась говорить по-русски. Они приехали за нами в автомобиле, и мы через полчаса были в обсерватории — шестой в мире по величине. Коля все эти годы мечтал посмотреть, наконец, небо. Он был очень счастлив и наслаждался так, что забыл и время, которое было ограничено, так как на утро необходимо было рано вставать. И он, и Коваленко так увлеклись, что мы обе ничего не могли сделать. Но и то Коле удалось посмотреть едва пятую часть того, что он хотел. Мне давали тоже взглянуть в телескоп, и должна сказать, что зрелище это не только

---

\* «Доброй ночи» (англ.).

**<стр. 251>**

прекрасное, но и жуткое. Открывается такая глубина, горящая ярко синим огнем, как не может создать никакое воображение. И в этой синеве — разных оттенков огненные шары, излучающие



ослепительный свет.

Прилагаемая программа [4] — первое выступление. Прошло все чудесно и успех был полный, и устроитель этого — Сван — был страшно доволен и даже счастлив, как он сам выражался. После этого, переменим свой пострадавший наряд, Коля был отвезен к попечителю колледжа, где был устроен прием, и ему, столь утомленному, пришлось простоять 40 минут, пожимать руки и разговаривать. Это уж неизбежно здесь. Ми в конце концов его покормили, и мы посидели с полчаса в отдельной столовой в русской компании: то есть двое Сванов, княгиня Гагарина и астроном Коваленко с женой.

После того как нас накормили и напоили, пришлось опять выйти в гостиную и посидеть еще с полчаса. Потом нас отвезли домой в двух автомобилях, причем в каждом из них находилась пара американцев, которых надо было пригласить зайти чокнуться портвейном, поднесенным Коле, и, значит, еще посидели и очень поздно легли.

Вот уже Коля играл и вчера [5], но это было исключительно для студентов Хаверфордского колледжа и из посторонней публики проникли человек 20—30. Атмосфера была совсем замечательная, и Коля играл даже удачнее, чем 18 октября, и сам был совсем доволен исполнением, так как успел выгратъся в «Стейнвей», чего еще не было в Соурсморе 18-го.

Трудно сказать, что имело наибольший успех, так как аплодировали всему бурно, и вообще аудитория, состоявшая, главным образом, из •студентов, была Коле в высшей степени приятна.

Коля сыграл им еще Сказку e-moll из op. 34 и должен был повторить Сказку e-moll из op. 14.

62

30 октября 1929 г.  
Нью-Хейвен

Последние новости от нас я отправила 26-го, но уже не помню, на чем остановилась. Все время движение, беспокойство, укладка и раскладка вещей! Все в голове путается, и трудно все запомнить, а писать ежедневно понемногу — невозможно, так как бывают дни, когда не успеваешь присесть на десять минут.

27 октября Коля играл в загородном доме члена Филадельфийского музыкального общества (оплата такая же, как и за концерт) мистера Ярноля, и Кошиц пела песни [1]. Мы боялись, не было бы это мест вроде салона, и постарались обо всем предупредить, то есть, чтобы не было в зале ковров; чтобы вся топка была отставлена, хотя бы с опасностью, что дамам придется прикрыть свою наготу; чтобы с Колей никто не знакомился до исполнения; чтобы была совсем отдельная комната, где он может уединиться (это очень нетрудно сделать во дворце и 40 комнат). Мы думали, что эти люди могут даже обидеться, но оказалось, «что миссис Ярноль преисполнилась к Коле особым почтением именно

<стр. 252>

за все эти капризы, и дом оказался в этот день неотопленным и несколько сот человек из-за Коли терпели непривычную температуру. Но и, помимо этого внешнего внимания, все оказалось гораздо симпатичнее, чем мы предполагали. Публика была совсем не салонная, и успех имели, например, среди песен больше всего «Телега жизни» и «Заклинание», и их требовали повторить. Но повторили только «Телегу», «Elfenliedchen», испанскую «Серенаду» («Я здесь, Инезилья») и «Бабочку». Фортепианные номера имели тоже очень большой успех, и Коле пришлось сыграть три вещи в придачу. Программы были напечатаны, и все было совсем как в концерте.

Коля играл там четыре сказки из op. 51 и из «Забытых мотивов»: «Danza jubilosa», «Danza

fiorata», «Canzona matinata», «Danza festiva» и три биса.

После, когда все кончилось и когда Коля переоделся в отведенной ему комнате, мы сошли вниз, где уже по всем залам сидели и стояли, кто где мог, с тарелками и стаканами, наполненными едой и питьем. Ну, словом, «стоячий раут» и очень неудобный для еды. Нас моментально устроили так, чтобы было куда ставить тарелки, и стали нас кормить. Вокруг образовался очень милый кружок. Коля болтал с одной прелестной американкой (хотя и пожилой) на «всех» языках, то есть на плохом французском и на дюжине английских слов, и говорил ей даже английские пословицы, которые выучил как наиболее для себя выгодные: «Much talk — little work» и «Speech is silvery, silence is golden»\*. Эта особа приглашает нас к себе в имение. Ну, а мы уже только и мечтаем пожить у себя в уголке, в тишине. Уж очень много разной трепки. И все люди с разными характерами, и с каждым надо и поговорить и о нем подумать. Одному хочется поговорить об одном, другому о другом, и все это надо, чтобы никого не обидеть, и при этом Коле нельзя и работу упускать. То одна программа, то другая. И еще, что трудно, — это то, что никто сам не понимает, что Коле, кроме работы, нужна еще и тишина и что без тишины он сосредоточиться не может. И я так устала всем объяснять это, как какую-то особенность Колину. Как будто тишина не каждому необходима, кто хочет на чем-нибудь сосредоточиться? И почему об этом надо говорить, когда это должно было бы быть так понятно?

Вот сейчас мы остановились здесь в Нью-Хейвене у Грёмана, бывшего Колиного ученика [2], профессора Йельского Университета и сделали это только, чтобы не обидеть его и его жену, которые нам уже месяц назад начали писать, что рассчитывают, что мы проживем у них эту неделю. Даже больше, так как мы приехали уже 28-го, а уедем лишь 6-го. На все письма Грёмана я отвечала, что это невозможно, так как у Коли много своих привычек и в общежитие он не годится. Но ничего не помогало, и они настаивали, уверяя, что им только радость все сделать так, как надо Коле. Помирились мы на том, что с вокзала поедem прямо к ним и увидим, как Коле будет у них работать и не будет ли у него чувства, что он мешает. И вот оказалось, конечно, что Коле здесь

---

\* «Много слов и мало толку» и «Слово — серебро, молчание — золото» (англ.).

---

<стр. 253>

работать трудно, так как шумят трое очаровательных детей и бедная мамаша все время бежит за ними, чтобы они не шумели. И на нее жалко смотреть.

63

31 октября [1929 г.]  
Нью-Хейвен

Вот мы тут уже четвертый день (приехали 28-го к ночи) и нам удалось, наконец, убедить наших милых хозяев, что нам необходимо переехать в другое место, где можно найти полную тишину хотя бы теперь, когда завтра репетиция с оркестром [1] и потом два концерта [2], и что Колина работа заключается не только в упражнении на рояле, а что ему всегда бывает необходимо сосредоточиться.

И муж и жена необыкновенно милые люди, самым трогательным образом заботятся о Коле.

64

1 ноября [1929 г.]  
Нью-Хейвен

Вчера с утра уложила чемоданы, и Грёман приехал, оторвавшись от своих лекций, и

перевез нас в своем автомобиле, и мы вчера уже ночевали у себя. Нельзя сказать, что все это прошло легко, но мы уже привыкли, что у нас все достигается с борьбой. Рояль должны были доставить в комнату еще с утра и к 1 часу убрать комнату так, чтобы при нас не было уже никакой возни и Коле можно было бы работать. Но вот для нас и в Америке бывают специальные случаи. Приезжаем в 4 часа вместо часу дня в полной уверенности, что все готово и Коле только сесть за рояль. Не тут-то было. Внизу в вестибюле видим какое-то пианино и несколько человек, ожидающих нас. Оказалось что привезли утром рояль, но никак нельзя было его внести в комнату, так как в передней поворот из одной двери в другую слишком узок. Не дождавшись нас они съездили за пианино. Причем, чтобы пронести и пианино, его надо было разобрать. Это должно было длиться около двух часов, так как потом ведь и собрать надо. Ну, уж и собрали же они его... искалечили так, что крышка не может закрыться и оно так я стоит оскалив зубы. Главный мастер объяснил мне, что когда они его разбирали, то нечаянно отрубили кусок, на котором держится крышка, пришлось ее убрать. А в 10 часов утра репетиция! Душа совсем ушла в пятки. К счастью, Грёман сейчас же догадался предложить отвезти Колю в зал, находящийся в 10 минутах езды от нас, где уже стоял привезенный из Нью-Йорка выбранный Колей рояль Стейнвей. Это было спасением, и Коля, проработав там два часа, вернулся в наше новое жилище совсем спокойный и довольный. Но тут его ждал другой сюрприз. За два часа его отсутствия я ничего не могла приготовить и убрать, так как все шкафы (род маленькой комнатки с вешалками) были так запылены, что, проведя по ним рукой, я окрасила ее в черный цвет. То же самое было и в провиантском и в посудном шкафу, и я ничего не могла ставить и вешать. В отеле, конечно, такая вещь

<стр. 254>

была бы невозможна. В отделении для кухни не было электрической печки, лампочки для освещения не были ввернуты. Но самое ужасное это то, что не было второй двери, отделяющей нас от коридора, по которому неслись звуки радио и всякие шумы. Бюро этого дома (apartment-house) оказалось закрытым, и я не могла никого найти, чтобы потребовать навести порядок. Целый час я в ужасном томлении дежурила в коридоре и, наконец, поймала негра, который заведует уборкой и вообще хозяйственной частью. А в общем в смысле прислуги здесь оказалась полная пустыня, хотя сдававшая комнату конторщица и говорила, что все совсем как в отеле. Для Америки это неслыханная история.

Итак я все-таки, наконец, поймала негра, и он пришел с тряпкой, вытер грязь кое-как, ввернул лампочки, принес электрическую плитку, хотя и начал с того, что пытался убедить меня потерпеть до завтра. Но я заявила, что без всего этого и в грязи мы ночевать не можем. Все же дверь он решительно отказался до другого утра навесить, так как ему нужен был помощник. И как нарочно, когда вернулся Коля, то минут через десять со всех сторон понеслись звуки радио, и, кроме того, слышно было каждого проходящего по коридору. У американцев отвратительная манера свистеть. У Коли сразу провалилось все хорошее настроение, и мы боялись, что будет испорчена ночь шумом, а Коля хотел как раз пораньше лечь. В 7½ позвонил Грёман, приехавший с женой за нами, так как мы пригласили их пообедать с нами в ресторане. С ними мы провели очень мило вечер. Рестораны тут есть очень уютные, небольшие, носящие совсем домашний характер. Вернулись домой еще до 10 часов, заехав предварительно к Грёманам, чтобы взять лишнюю подушку, стоячую лампу и прочие недостающие в квартире предметы. Шум в коридоре длился до полночи, и Коля волновался. Но в конце концов удалось выспаться до 7 часов утра. Но тут еще не все беды кончились. Раскрываю пакет с вечерними покупками и к ужасу своему вижу, что не вложен купленный кофе. А Коля торопится сесть за инструмент и поработать до репетиции. Ближайший магазин оказался в 10 минутах, и через 20 минут я была дома и кофе благополучно поспело. На этом, кажется, сегодняшние беды закончились, и потом все уже шло как по маслу. Взбодрившись чудесным крепким кофеем, Коля поупражнялся часок. Потом появился Грёман, и мы пошли в зал. Репетиция [1] прошла очень хорошо. Дирижер Стэнли Смит

великолепный музыкант и вдобавок к Колиной музыке относится с большой любовью и так выучил партитуру, что может не смотреть в ноты. Работали усердно почти два часа. Музыканты к Коле тоже отнеслись с большим вниманием, и никто даже на часы не поглядывал. Первый скрипач старался вовсю. Он оказался немцем, и Коля с ним объяснялся легче, чем с дирижером, с которым изъяснялся по-французски. Дирижер, впрочем, говорит и по-русски: «здравствуйте», «пожалуйста», «борщ», «щи» и еще с дюжину слов. Дирижер не удовлетворился этой репетицией и просил Колю заняться с ним сегодня вечером, чтобы напомнить еще разные подробности.

<стр. 255>

После репетиции позавтракали в ресторане рядом с нами, потом отдохнули дома, выпили чай, погуляли, а теперь сидим в студии Грёмана: Коля за роялью, а я пишу. Сейчас придут за нами Грёманы, чтобы идти вместе ужинать, а потом к директору Смиту. Я забыла сказать, что дирижер — он же и директор музыкального отдела Иельского университета.

65

2 ноября [1929 г.]

Нью-Хейвен

Вчера вечером были в студенческой столовой, потом заходили в библиотеку музыкального отдела, а потом были у Смита. Все три места преисполнили нас уважением к американцам. В столовой прислуживают бедные студенты, и это дает им хороший заработок. Делают они это очень просто, с достоинством, и к ним все относится по-товарищески, даже с почтением. Атмосфера удивительно приятная и веселая. Здесь даже богачи иногда проделывают курс такой работы и школьный период.

В библиотеке все обязанности тоже исполняются студентами. Ну и библиотека! Чего там только нет! Есть первые издания хоть одного какого-нибудь произведения каждого композитора, то же и в отделе литературы. И самые последние издания тоже имеются. Таким образом, каждое сочинение композитора или писателя они имеют в нескольких изданиях. А о том, чтобы чего-нибудь вообще не было, — и речи быть не может. Колины сочинения оказались переплетенными в великолепные переплеты, и Коля был этим очень тронут. В библиотеке масса ценностей: автографы всех выдающихся людей, портреты, сделанные с оригиналов (то есть с живых), автографы партитур в таком количестве, что длинной жизни не хватит пересмотреть все это. Библиотека расположена в больших залах с необыкновенно уютными уголками для читающих.

Потом у директора Смита увидели в миниатюре то же самое, что и в библиотеке. Невозможно все перечислить, что нам он показывал. У них у всех полное собрание немецкой и французской литературы, страсть к редким изданиям и любовь ко всему этому огромная. Вообще и в Хаверфорде и здесь жизнь повышенно культурная и полное забвение Америки business'a и механики. И уютна здесь жизнь очень

66

3 ноября [1929 г.]

Нью-Хейвен

Вчера стояла такая жара, что даже в легком платье без пальто было невыносимо, а ночь мы буквально задыхались. Коля выпил за одну ночь целую бутылку виши.

К счастью, сегодня немного посвежело. В 10½ часов была вторая репетиция [1]. Прошло все прекрасно. На первой не все голоса оркестра были достаточно рельефны, когда им надо солировать, а сегодня все

<стр. 256>

было ясно и рельефно. Коля был очень в духе и роялем тоже доволен. После репетиции вернулись к себе, и так как концерт в 4½, то Коле не хотелось идти в ресторан, где шум, и я дома зажарила на электрической плитке цыпленка и мы очень вкусно поели. В 2 часа мы были готовы, и Коля лег отдохнуть. Скоро 3 часа, и я его разбужу, напою чаем, а в 4 часа зайдет за нами Грёман.

67

4 ноября 1929 г.  
Нью-Хейвен

И вот опять мы у себя. Коля с книгой в руках отдыхает после обеда, а я тороплюсь сообщить о вчерашнем [1].

Было замечательно! Коля был в особенно хорошем, повышенном настроении и роялем был очень доволен, и встретили его необыкновенно: и публика и оркестр, который поднялся при его появлении.

А потом, когда он сыграл еще только первую часть, ему бурно зааплодировали, а уж когда кончил, то это была настоящая буря и длилось это столько, что можно было успеть сыграть полконцерта. Потом мы с ним сидели за оркестром и слушали Пёрселла и Брамса. Когда кончился весь концерт, стали приходить люди знакомиться с Колей, и все говорили ему о своем сильном впечатлении. И даже оркестранты, которые обычно так устают, что им уж и не до музыки, подходили и говорили о своем восхищении и прочее и прочее.

Дирижер страшно мило хватался за голову и говорил о каком-нибудь одном или другом месте, где в оркестре у него не так вышло, и прибавлял по-русски — «чудесно музыка, ужасно оркестра». И потом за обедом он все меня спрашивал, было ли слышно то или иное место. Колю, к сожалению, от нас отсадили и окружили чужими дамами, знающими французский язык, и он от этого очень устал. В 10 часов мы уехали домой и в 11 уже легли спать. Сегодня с утра Коля занимался в студии Грёмана, потом мы ели в 2 часа в ресторане, а сейчас уже около 4-х, а у вас всех (так далеко от нас!) скоро ночь, и потому спокойной ночи!

68

[10 ноября 1929 г.]  
[Нью-Йорк]

Последние записи я отправила 4 ноября и, значит, писала о симфоническом концерте. После этого был еще фортепианный вечер, программу которого прилагаю [1].

Играл в этот вечер Коля необыкновенно ровно, что бывает не всегда. Первая вещь обыкновенно — вслушивание в рояль, акустику, и это несколько рассеивает подъем и ему трудно забыться. А на этот раз с первого звука пошло замечательно, и сказать, что он играл лучше, а что хуже — невозможно. Он и сам остался доволен, что тоже бывает не всегда. Но после концерта был банкет в музыкальном клубе и опять пришлось стоять и ломать все языки.

<стр. 257>

Из всей программы трудно сказать, что публике больше понравилось. Пожалуй, что Соната-баллада.

Сейчас пишу уже из Нью-Йорка, где мы завертелись до одурения, и я не успела ничего вовремя написать, а теперь, пожалуй, ничего не вспомню, так много за эти дни было всякой суеты.

После концерта 5-го ноября опять был «стоячий раут». Коля жалуется на то, что, когда он



так утомлен и хочет сесть, надо стоять; хочется просто без напряжения побеседовать с близкими — надо говорить на иностранных языках с совсем чужими; хочется есть — дают каких-то жареных медуз; хочется выпить стакан вина — дают воду со льдом (вино запрещено).

В Нью-Хейвене на обоих концертах были Вернадские — муж с женой, и мы с ними познакомились. Очаровательные люди. Он очень здесь известный и пользующийся почетом профессор истории при Йельском университете. И еще в этом же университете профессор Ростовцев, который тоже был на банкете. У Вернадских мы были на полчаса, так как они нам чрезвычайно понравились, и охотно провели бы с ними побольше, но за нами заехал Грёман к обеду, и мы с сожалением с ними расстались.

Утром 6 ноября надо было быть в университетской библиотеке, где Колю ждали, чтобы он подписал некоторые экземпляры своих сочинений и чтобы знакомить его с разными людьми и вещами. Потом пошли в картинную галерею, потом смотреть коллекцию старинных инструментов. Она у них почти единственная в мире. Видели, например, один из первых экземпляров клавикорда, принадлежавший какой-то не то французской, не то немецкой принцессе. Там имеется не только клавиатура, но и отделение для туалета, отделение для рукоделия, письменный стол и прочее. Ну, словом, там все, чем такая принцесса могла заниматься. Видели клавесин, принадлежавший Наполеону, на котором играла Жозефина. Видели виолончель-гитару одновременно. После этого гуляли с Грёманом и директором и любовались очаровательным городом.

На другое утро 7-го за нами приехал Грёман и повез нас на вокзал. Через два часа мы были в Нью-Йорке.

В отеле «Ансония» уже стоял рояль, и Коля тут же сел за работу, а я вызвала по телефону Наташу Штембер (Уоррен), и мы с ней пошли покупать все необходимое, чтобы делать дома кофе и чай: электрическую плитку, кофейник, чайник, кастрюлю, ложки, чашки, тарелки и прочее, и вся эта дрянь обошлась почти в пять долларов, то есть больше ста франков, от чего Коля пришел в сущий ужас, и я тоже!

И вот с первого же дня нашей жизни в Нью-Йорке нас завертело, как в водовороте. А сегодня, то есть 10-го, Коля взбунтовался и заявил, что если будет продолжаться светский образ жизни, то он будет вынужден отменить все концерты. Я предпочла отменить светский образ жизни и сейчас же отзвонила, кому следовало, и только вечером будет у нас около 8 часов Лалиберте, который должен был прийти уже в 5 часов вечера.

**<стр. 258>**

Еще должен был быть завтрак с Годовским и другими, но мы просто остались дома и ели ветчину и яйца, и Коля успел поэтому до еды поиграть три часа. Сейчас погуляем, и опять он будет работать до 8 вечера.

В первый вечер нашего приезда мы поехали с Наташей к ней, где ее мать уже ждала нас с обедом. Езды в метро полчаса, и это очень утомительно. Но у них очень хорошо, так как почти что за городом, и дом стоит на возвышенности. Живут они как помещики, так как Наташин муж хорошо зарабатывает. Угостил нас настоящим русским обедом и даже с водкой.

Они все очень настаивали, чтобы мы переехали к ним, но мы не решились, боясь помехи в работе. На другой день, то есть 8-го, телефонировал нам Колер — представитель фирмы Бехштейн — и просил с ним завтракать. Мы должны были это принять. Присоединился еще и Годовский с сыном. Мы провели с ними один час всего, так как торопились на концерт Тосканини, которого еще не слыхали ни разу. Концерт Тосканини начался в 2 часа 30 минут дня, а мы приехали на 5 минут позже, и двери уже были закрыты. Мы пропустили исполнение «Кориолана». Но слушали Симфонию Гайдна и так наслаждались и музыкой и чудесным дирижером, что слов нет для выражения восторга.

Но потом сделали глупость и остались слушать «Жизнь героя» Штрауса и сильно об этом жалели, но выйти во время исполнения уже было нельзя. Соблазнились гениальностью



дирижера и были наказаны, так как от этой музыки такая тоска, что Тосканини утерял свое «нини» и сделался просто акробатом. И весь зал тосковал, но сидел. Тосканини исправно махал, а на лице его скука, и у музыкантов скука. А когда играли Гайдна, то все горело ярким светом.

И вот, испортив себе, таким образом, впечатление и «поджав хвост», мы пешком через Central Park пошли домой и постарались забыть Штрауса, и на свежем воздухе выплыло опять дивное впечатление от гайдновской музыки и кудесника Тосканини. И зачем он дает дрянь, когда столько есть хорошего!

Дома я приготовила чай, потом Коля играл, а в 7½ надо было уже ехать на обед к Грейнеру, где должны были быть и Зилоти. Я к Зилоти заходила еще и утром с коротеньким визитом.

Коля уже начал сердиться, что надо отрываться от работы. И в самом деле этот день выходил совсем уж рассеянный. У Грейнеров было очень мило и совсем по-русски и даже вплоть до того по-русски, что когда мы уже уходили около полуночи, то еще столкнулись в передней с вновь пришедшим гостем. Вернулись в отель вместе с семьей Зилоти и еще подымались на лифте на 15-й этаж посмотреть там другую комнату, так как наша в 10-м выходила окнами на шумную улицу, и мы хотели ее переменить на другую, с окнами на реку. А. И. Зилоти нам помогал смотреть комнату.

Потом говорили с управляющим отеля, по имени m-r Philipps (он же Филиппов, сын московского булочника). Он для нас все сделал, и на другое же утро наши вещи перетаскивали, и я опять укладывала и раскладывала чемоданы.

<стр. 259>

69

12 ноября 1929 г.  
Нью-Йорк

Сегодня Коля играет в Нью-Йорке в одном салоне.

Из Англии пришло письмо от дирижера симфоническим оркестром в Борнмуте [1] с приглашением Коли играть с ним. Мы ответили согласием, но боюсь, что это поздно и в этом сезоне может не выйти, так как его письмо долго гуляло за нами, а ему нужен был срочный ответ.

Последние два дня мы, слава богу, провели спокойно. С нами был только Лалиберте. Вчера мы провели несколько часов в его студии. Коля работал на рояле, а мы сидели, читали и слушали, а к вечеру пришла Н. П. Кошиц на репетицию [2]. Она поет лучше, чем раньше.

Теперь завтра начну новое письмо, а это отправляю.

Всем дорогим привет.

70

25 ноября 1929 г.  
Нью-Йорк

Вчера, отправляя записки, забыла вложить эту программу [1].

71

26 ноября 1929 г.  
Труа Ривьер

Сегодня утром в 9 часов мы сели в поезд и в 1 час уже были в Труа Ривьер. Это к северу

от Монреаля, и по мере движения поезда картина делалась все больше похожей на Россию. Широкие пространства, покрытые снегом, и небольшие домики. И если не вглядываться в подробности, то совсем знакомая картина. Вокзал в Труа Ривьер совсем русский провинциальный вокзал. Да и самый город смахивает на нашу провинцию.

72

27 ноября 1929 г.  
Труа Ривьер

Пишу по капле, так как иначе и совсем ничего не напишу. На вокзале в Труа Ривьер нас встретил аббат Тюркот. Он говорил, что это сон и он не верит, что видит, наконец, здесь Колю наяву. Он так заботливо и с такой добротой ухаживал за Колей, так внимательно подумал решительно обо всем, что даже непонятно было, как мог он знать все, что надо. Отвез нас в отель. Коля часок полежал, чтобы передохнуть от дороги. Разложили вещи. Около трех часов аббат: зашел за нами и мы, выпив чаю, пошли смотреть зал, где уже стоял рояль фирмы Стейнвей, привезенный из Монреаля. Коля тут поиграл 1½ часа и после этого (опять мы вдвоем) пошли гулять.

Зал был небольшой: на 600 человек. 26 ноября зал был переполнен [1]. Наш милый аббат сиял от восторга и прибежал после первого же отделения обнять Колю.

<стр. 260>

После концерта, когда Коля переоделся, он вышел в этот же зал, где его ждали и около часу прошло в разговорах, подписывании программ и фотографий. Аббат не отходил от Коли ни на шаг. В 11 часов мы поехали в дом, где нас ждали ужинать. После ужина завели механический рояль, который исполнил Колину «Danza festiva» [2]. Уже после часа вернулись в отель (куда нас опять отвез аббат) и, не спав всю ночь, встали в 8 часов. Наспех оделись, уложились и опять с нашим милым аббатом поехали на вокзал. С нами возвращалась опять m-le Обан, которая ехала с нами и сюда.

73

29 ноября 1929 г.  
Труа Ривьер

Сегодня такой трескучий мороз, что Коля, выйдя утром перед работой пройтись, вернулся через 10 минут, как обожженный, и говорит, что в России никогда не бывало так жестоко. Вот те и Канада!

74

7 декабря 1929 г.  
Монреаль

Этот вечер [1] вчера состоялся при переполненном зале. Коля от первого момента до последнего был в чудеснейшем настроении. Он наслаждался великолепной акустикой, и это его очень подстегивало. Директор музыкального факультета прибежал, когда все кончилось, и на английском языке стал изливать Коле свой восторг, а так как Коле надо было переодеваться, я их оставила вдвоем и за дверью слышала, как они великолепно объяснялись, находя схожие с английскими французские слова. Этот директор сам очень хороший пианист, и Коле было очень приятно слышать от него подобную оценку. Вывод он сделал такой, что Коля не пианист, а гораздо больше, и что такого совершенства и разнообразия техники он вообще еще никогда не

слыхал. Но он и сочинениями очень восхищался и говорил, что всем ученикам будет давать Колины вещи к экзаменам.

После того, как Коля поговорил с людьми и подписал на память программы, директор Кларк повез нас и с нами супругов Фортье в дом одного из попечителей университета.

Там уже собралось много народу и среди них были и русские. И опять оказался при университете русский профессор. И здесь тоже русские в большом почете.

Домой вернулись поздно. Сегодня Коля работает больше, так как послезавтра опять концерт [2]. Рецензии появились замечательные и в французской и в английской газетах.

Для этого концерта [3] мы выехали в тот же день из Монреаля с поездом 12 часов и были в Шербруке в 3½ часа. На вокзале нас встретила одна ученица Лалиберте с братом, и они повезли нас к себе. Там оказались отец, мать, сестры, вообще полон дом народа. Но Колю оставили в покое и тишине (относительной). Концерт прошел великолепно, и вообще, по-видимому, Колина музыка пришла в Канаде

<стр. 261>

совсем по вкусу. Рецензии самые восторженные! У меня нет двух экземпляров рецензий, а переписывать сейчас некогда, но обещаю это сделать, то есть достать экземпляр, или сделать копию.

После этого концерта опять очень поздно сидели, так как в доме, где мы остановились, было приглашено после концерта очень много народу. И эта мода здесь — стоять, пока не отвалятся ноги, по-видимому, непобедима. Коле приходится стоять среди кучи дам, которым дается из вежливости предпочтение, потом, когда эти досыта накудахтались, тогда начинают мужчины. Но около часу ночи я просто увел Колю наверх, и мы всю ночь почти не спали от утомления. В 8 часов нас разбудили (часа за два до этого мы только что заснули), и надо было уже без 10 минут 9 быть на вокзале. Мы даже кофе не могли бы успеть выпить и собирались сделать это в поезде, но хозяйка дома при стала к Коле, чтобы он ей хоть одну вещь сыграл на пианино, для того, чтобы она могла сказать, что Метнер играл на ее инструменте. Положение было трудное, так как опоздать на поезд было невозможно, 6 декабря должен был состояться очень важный концерт в Монреале, а мы бы тогда попали только к ночи 5-го и было бы мало времени, чтобы повторить программу и отдохнуть. Я вмешалась и заявила, что нам надо моментально ехать, что мы и сделали. Всю дорогу в автомобиле старушка вздыхала, но на поезд мы не опоздали.

75

[13 декабря 1929 г.]  
Монреаль

Этот концерт [1] тоже прошел великолепно. Коля играл на бис даже среди программы, два раза.

Потом поехали домой и немножко кутнули. Курьезная дружба завязалась между Колей и директором консерватории Кларком, несмотря на то, что говорить они могут только при помощи других, так как Кларк говорит только по-английски. Он пришел и на этот концерт, и m-me Фортье позвала его к себе после концерта. И вот он за столом подсел к Коле, умильно поглядывал на него и все велел передавать ему то одно, то другое, и я должна была собрать все свои бедные ресурсы английского языка, которых оказывалось все время недостаточно. Они обещали друг другу выучить: один — французский язык, а другой — английский. Но боюсь, что каждый из них предоставит другому пальму первенства и все останется на месте.

На другой день в 10 часов мы поехали на радио, где Коле надо было играть маленькую программу в ½ часа. Но вышло гораздо дольше, так как раньше говорилось о России, потом о

Коле, и только после этого он сыграл три вещи («Русскую сказку» и две Сказки оп. 20), затем оркестр играл 10 минут, а потом опять Коля («Danza jubilosa», «Danza festiva», Новелла оп. 17 № 1).

Говорят, передача звучала очень хорошо, но для исполнителя выступление по радио — пытка.

В январе концерты Коли состоятся в следующие числа: 9-го — в Торонто (днем один концерт, а вечером другой — для студентов

**<стр. 262>**

консерватории) [2]; 12-го — у Тернера в Филадельфии [3]; 14-го — в Бринморе в Университете [4]; 17-го — в Нью-Йорке с Кошиц [5]; 24-го — в Саквиле [6].

Посылаю три программки [7], а писать сейчас совершенно не могу.

Уже 13 декабря, а я последние новости о нас отправила 2 декабря, то есть десять дней назад.

Теперь 17 декабря концерт в Квебеке [8]. Едем туда 16 декабря.

**76**

27 декабря 1929 г.  
Нью-Йорк

Эта программка [1] залежалась так долго, так как я была поглощена поисками квартиры. Коля в это время занимался здесь у Уоррен, и никто ему не мешал. Вчера ездили на фабрику Стейнвея выбирать рояль для работы, и его сегодня доставят в наше новое жилье. Здесь у Уоррен мы прожили шесть дней. Было очень хорошо. Справили елку. Несколько раз играли даже в карты. Хозяин дома (здесь в нижнем этаже) очень интересный человек; он геолог и астроном. Рассказывал нам замечательные вещи по своей специальности \*.

Надеюсь, что посланные перед этой 13-го две программы [2] получены? Совсем не могла писать это время. И уехали и переезжали из Канады в Нью-Йорк, и так как с нами в Канаде было все наше имущество, то и укладка была не маленькая. Оба Фортые нас провожали. На другое утро мы были уже в Нью-Йорке и остановились у Наташи Уоррен.

Этот концерт прошел тоже чудесно, и мы не перестаем удивляться тому, как в такой провинции, где совсем не так привыкли постоянно посещать концерты, тем не менее сразу, без всякой рекламы, идут, слушают целый вечер нового композитора и еще находят, что программа должна бы быть длиннее.

Когда мы ехали в Канаду, то думали, что круг посвященных в Колину музыку (стараниями Лалиберте) гораздо больше. Но это не больше чем человек десять в Монреале и два-три человека из его друзей в других городах. Но сама публика канадская, по-видимому, не очень заражена современной вакханалией.

Постараюсь в ближайшие дни написать больше. 7 января мы уезжаем в Торонто, где концерты — один в 3 часа дня, другой в 8 часов вечера 9 января [3].

**77**

2 января 1930 г.  
Нью-Йорк

Последнее, что я отправила, было на программке [1].

---

\* Фамилия его Дунаев. Живет с женой и вывезенной ими из Берлина немкой, прислугой, старой девой, которая их обожает, а они ее называют своей дочкой; он делает черную работу, а

дева нежится в кресле. Лишний раз убедились, что нет оригинальнее русского человека.

---

<стр. 263>

С 27 декабря мы переехали от Наташи в отель в центр города, и тут пошла светская жизнь, что очень трудно совместить с работой при Колином педантизме, и так как он свои намеченные часы работы укорачивать не может, то мы наши вечера начинаем довольно поздно и, ложась поздно спать, не высыпаемся. Но решено, что сегодня это последний раз, а потом будем уходить рано домой. Сегодня банкет в честь Глазунова, устраиваемый русскими музыкантами и друзьями, и не пойти — невозможно. Если будет интересно, то напишу об этом завтра.

Чтобы видели, сколько успеваем в смысле светскости, перечислю, что было с 27 декабря. Едва мы переехали, как пришел Лалиберте и сидел и слушал, пока Коля работал. Потом пошли ужинать вниз около самого отеля в недорогой и очень уютный ресторанчик. Рестораны тут не в пример уютнее французских (очень прошу прощения у милых друзей, которые французы!). У нас в отеле в комнате нет кухни (это было бы гораздо дороже), и потому мы ходим днем обедать вниз, а я только утреннее кофе делаю дома на маленькой электрической плитке.

28-го вечером пришел Владимир Николаевич Дроздов, и мы в этот вечер вниз не спускались, а провели дома и пили чай с закусками.

29-го мы обедали у Сомовых. Это чудесная пара, и с ними очень хорошо. Они оба очень образованные, начитанные, с самым живым интересом ко всему, что стоит внимания, и страшно любят музыку.

30-го Колин рабочий день сократился благодаря заходу Глазунова с женой и ее дочерью (пианистка Гаврилова), которые просидели часа два. Тут же пришла С. А. Сатина, которая осталась и после Глазунова, а потом почти тут же нам надо было уже идти к Яссеру, который ждал нас к 8 часам, а попали мы к нему в 9 часов. Вот этот день был очень «светский».

31 декабря приехали Рахманиновы и звонили нам, что ждут для встречи Нового года. Встретили в самой близкой их интимной компании, и было очень симпатично и весело. Легли спать под утро и на другой день были как выжатые лимоны. А вчера, то есть 1-го зашел к нам в 4 часа Сергей Васильевич с Софьей Александровной (тоже выжатые лимоны) и посидели часа полтора и просили прийти вечером. Пошли туда к половине девятого и было очень хорошо. Сергей Васильевич необыкновенно интересно рассказывал о своей поездке по Европе [2], о своих концертах, о встречах и был так мил и весел, что на него душа радовалась.

78

[4 января 1930 г.]  
[Нью-Йорк]

2-го вечером было назначено чествование Глазунова в 9 часов. Пока мы одевались и торопились, чтобы не опоздать, один из устроителей потелефонировал нам, что начнется только в 9½. Мы приехали без ¼ 10, и все еще не все собрались.

<стр. 264>

Наконец только в 10 часов отправились за Александром Константиновичем и привели его через 10 минут. Квартет Кедровых выстроился и встретил его «Славой». Все встали. Все это вышло очень торжественно. После этого все уселись и началась музыка. Исполняли, конечно, нечего и говорить чью музыку. Дроздов сыграл сонату; Куренко спела две песни, какая-то певица тоже две, и сам Александр Константинович сыграл с Белоусовым две виолончельные пьесы. Потом сели ужинать. Народу 100 человек, исключительно русские. Было очень интересно наблюдать. Мы ведь очень давно не находились в такой компании. Говорились речи без конца (нельзя сказать, чтобы выдающиеся: все то же, что всегда в таких случаях говорится), и квартет Кедровых пел песни, и это было самое лучшее. Глазунов отвечал тоже очень много. Последнее,

что он сказал, относилось к Коле, то есть он поднял бокал за него, как за «своего самого любимого и высоко ценимого» композитора, за что Коля ему низко поклонился. Он по своей совершенно необыкновенной доброте не мог не отметить Колиного присутствия, о котором, конечно, в этот вечер никто не заикался. Я сидела между А. И. Зилоти и И. Л. Толстым и, конечно, не скучала. Илья Львович, между прочим, обратился ко мне с вопросом: «Кто это такой против меня сидит? Давно я на него смотрю и хочу знать, кто же он такой?» А это был Коля. Тогда Толстой и его жена просили меня тут же через стол познакомить их. Этот Толстой очень чудаковат и внешностью совсем в отца. Непринужденность его поведения совсем из ряда вон. Знакомых было очень много. Разошлись около 3 часов утра.

3-го, то есть на другой день, мы хотели никуда не выходить и рано лечь спать. Но Рахманиновы очень звали хоть не надолго. Мы и ушли от них в 11 часов. Показывали фильм, снятый летом. Исполнен этот фильм совсем по-настоящему и в смысле постановки и игры, и мы очень наслаждались. Участники — Варвара Аркадьевна (мать Наталии Александровны), К. А. Сомов, Ирина, Таня, Гога Сатин и Борис Шаляпин. В финальной сцене появляется Софинька. Совсем как. заправские артисты играют Варвара Аркадьевна и оба юнца — Сатин и Шаляпин. Но и остальные очень хороши.

79

5 января 1930 г.  
Нью-Йорк

Вчера день прошел как обычно. Вечером пришел Лалиберте, сидел и слушал, как Коля работал. Потом мы пили дома чай с закуской на бумажках и одной вилкой. Очень устали и не хотелось даже спускаться вниз в ресторан. Ночь эта прошла ужасно. Коля прокашлял все время и пришел в отчаяние. Ночью варила яблочный чай, чтобы успокоить раздражение глотки. Лекарства все перестали помогать. Сегодня пришла телеграмма от Тарасовых и Нечаевых из Москвы и так обрадовала Колю, что у него даже настроение повернулось в другую сторону. Эта телеграмма ко дню рождения и пришла на целые-сутки раньше, но это, конечно, не беда.

<стр. 265>

80

12[—15] января 1930 г.  
Нью-Йорк

Вот сколько дней не писала. Уезжали в Торонто. Впрочем, не буду забегать вперед. Но, по правде сказать, и вспомнить все, что было за это время, — теперь трудно. 6-го, день Колиного рождения, мы провели до вечера одни, и Коля работал и во все перерывы справлялся внизу, нет ли почты. Но так ни от кого ничего и не пришло, кроме телеграммы от Николаши с Верочкой. Вечером мы обедали у Грейнеров с Глазуновым. На другой день уехали в Торонто, куда приехали 8-го утром. День этот ушел на приготовления к концертам, которых было на другой день два [1]. Ни один человек в Торонто не говорил по-французски, и мне пришлось со всеми говорить за Колю и даже целое интервью быть переводчиком. В 3 часа назначен был концерт в музыкальном клубе и участвовать должна была m-me Дюссо. Она не смогла приехать на репетицию в Нью-Йорк, и мы очень беспокоились, что с одной репетицией будет плохо. Но она была очень в себе уверена и писала, что с этими песнями имела большой успех в Лондоне. Пришлось уступить и принять ее участие, причем Коля еще даже отчислил от своего гонорара в ее пользу 100 долларов, к большому негодованию Лалиберте. Опасения наши оправдались. Ни музыкальность ее, ни чудесный голос не помогли, и она пела плохо, несмотря на то, что 8-го на



репетиции все шло хорошо. Но это было не прочно, не закреплено. «Элегию» она так тянула, что у Коли в фортепианной партии получились вынужденные остановки. В «Телеге жизни» она «скушала» целый такт, и Колина «Телега» здорово споткнулась и чуть не свалилась в овраг. Ну, словом, если бы она была благороднее, то не настаивала бы на своем участии и не портила бы Коле настроение. К счастью, он как-то сумел стряхнуть это с себя и великолепно играл. Вообще в этот день я была им особенно довольна. Дело в том, ночь накануне он буквально не сомкнул глаз, так как прокашлял напролет. Мы попали в Торонто из теплого Нью-Йорка в страшный холод и дождь. Коля вечером вышел пройтись, и его прохватило — голове было холодно. Встал он совсем разбитый, и о том, чтобы пойти смотреть рояль (для данного концерта), не могло быть и речи. Решено было в комнату потребовать кофе и лежать, понемногу и с перерывами проигрывать программу. Еще счастье, что накануне успели побывать в консерватории и поиграть на их рояле и познакомиться с акустикой. Но вот с данным концертом получилась скачка с препятствиями. Я потелефонировала менеджеру, чтобы рояль не стоял на ковре (что уже случилось однажды) и чтобы стоял рояль не наискось (что тоже уже случалось), а параллельно краю эстрады. И что же? Как только мы приехали и нас провели в артистическую, я пошла за кулисы (это было в театре), чтобы взглянуть, все ли в порядке, и вижу, как рояль спокойно стоит наискосочек, и очень сильно наискосочек, и двумя ножками на ковре и только одна на свободе. Пошла звать кого-нибудь, чтобы рояль переставили, но никого не нашли, а надо было начинать.

**<стр. 266>**

Концерт начался с группы песен. Тут была сплошная борьба с певицей \*, и Коля совсем замучился. После этого сдвинули рояль к краю. Играл Коля вторую «Импровизацию», и так как она неизменно имеет огромный успех, то и тут она сразу все поправила. На этот концерт явились все представители консерватории, где должен был быть концерт вечером и почти с той же программой, за исключением группы песен, так как вечером, слава богу, певицы не было. Все эти люди, во главе с директором консерватории Мак-Милланом, пришли в артистическую и говорили Коле, что в Торонто еще никогда не переживали ничего подобного. А Торонто считается очень музыкальным городом, и туда приезжают ежегодно все светила. Все это внимание и интерес очень Колю взбодрили, и чувствовалось, что к вечеру подготовилась совсем исключительная атмосфера. Директор звал нас к себе обедать, но мы отказались, так как Коле надо было успеть полежать, и мы решили поесть у себя в комнате, и еще потому, что надо было съесть что-нибудь легкое, но при этом питательное. Ведь Коле в первый раз приходилось играть целую программу дважды с промежутком в три часа. Приехали в отель, заказали куриного бульону и курицу, и, пока не подавали, Коля лежал и отдыхал. Потом мы поели и прилегли еще отдохнуть, и в 7 часов Коля хотел быть уже одетым и успеть проиграть первую часть программы. И что же произошло! Мы оба крепко заснули, и я вдруг вскочила за 10 минут до того, как за нами должны были приехать. Наш испуг! И спешка! Тут еще мне приносят от студентов чудесную бутоньерку из орхидей, а мне даже некогда было восхититься как следует. Она была так велика, что закрывала половину меня, и я просто взяла ее в руки с собой в концерт. Этот концерт прошел очень торжественно, и настроение было очень повышенное. Бисы в конце слушались стоя, и это мне напомнило московские концерты, когда, бывало, вся публика надвигалась на эстраду, чтобы быть ближе к своим любимым артистам. Коля был и счастлив и очень смущен, не знал, что ему делать, так как уже не в состоянии был играть, а никто не уходил. Он испуганно спрашивал меня: «Что же мне делать? Они не уходят и все стоят и ждут...» Ну, в конце концов, разошлись, и Коля наскоро переоделся, а за дверью уже ждал народ. Потом в директорской был банкет. Чего только музыканты тут не говорили...

Директор сказал речь, из которой могу выписать кое-что. Начал с того, что восхищение от музыки и исполнения столь велико, что высказать невозможно. Говорил о том, что некоторые произведения большого эпического характера и могут быть сравнимы только с большими произведениями великих композиторов прошлого и что это качество, которого напрасно ищут и

ждут от современных знаменитостей. Потом говорил о том, что их студенты, которые изучают Колину музыку, почерпнули теперь новые силы и новую жажду изучать эту музыку \*\*.

---

\* Мы с Колей очень удивились, что люди все-таки очень хлопали и потом высказывали восхищение, так как пела она совсем тускло.

\*\* Между прочим, идея устройства этого концерта Коли исходила от студентов.

---

**<стр. 267>**

Закончил речь приглашением вновь посетить Торонто и прочее и прочее. Рецензии в газетах [2] были тоже очень восторженные.

Другой день прошел в занятии до завтрака. В 2 часа 30 минут приехал за нами муж Дюссо, и мы поехали к ним завтракать. В 6 часов вернулись в отель, опять Коля поработал, и в 7 часов мы поехали в Нью-Йорк. На другое утро 11-го были дома (то есть в отеле!). Вечером были у Рахманиновых. Мы у них очень отдыхаем. 12-го у нас был днем Лалиберте с одной дамой, и мы вместе ели в ресторане. В 4 часа пришел скрипач играть Вторую сонату, которая будет исполняться в Beethoven Association 20-го [3]. На другой день, то есть 13-го днем, была репетиция с Кошиц [4], а потом вечером к нам пришел Яссер, и хотя мы его предупреждали, что на другой день у нас поездка в Бринмор [5] и что надо рано ложиться, но он засиделся, так как заговорил о своей новой теории. Все эти теории, которые «опережают» творчество и открывают, якобы, новые дороги, Колю совсем не затрагивают, и в них столько рассудочного и механичного, что он от этих бесед только вянет, и настроение делается самым неподходящим для того, чтобы исполнять свою музыку. Лег в этот вечер совсем расстроенный, и ему очень не хотелось ехать на другой день, так как уж и без того эта поездка была для него не очень желательной. Дело в том, что в этот Бринмор его пригласили играть не только свои вещи и ждали сонату «Appassionata» и ряд других вещей. Но так как это было единственное место с такой программой, то Коле пришлось бы из-за одного раза повторять чужие вещи, а между тем времени на это совсем не было. Пререканий и переписки было очень много, и все это настроило Колю отрицательно. Последнее Колино письмо директору Алвину было с просьбой освободить его совсем от этого концерта, если не желают удовольствоваться только его сочинениями. Пришла телеграмма, что отменить невозможно и они покоряются. И вот мы ехали туда с опасением, что там вовсе не очень интересуются Колиными сочинениями и что директор настроен враждебно. Но что же было? Успех совершенно ошеломляющий, и публика так же, как и в Торонто, не желала расходиться. Коля был в этот вечер утомлен, и я поражаюсь, как он мог так много и с таким огромным подъемом играть. Директор сиял и все благодарил Колю и говорил, что счастлив, что он играл только свои вещи.

Коля так бедный взмок, что сейчас же принялся переодеваться, а я стояла у двери снаружи, чтобы не пускать людей. Тут, между прочим, в толпе музыкантов стали говорить, что мечтают услышать от Коли его Сонату e-moll из op. 25, и это меня очень удивило, так как только и слышишь, что американцы не выносят слишком длинных сочинений. Ну вот, наконец, открылась к Коле дверь, и тут пошли разговоры на целый час, а я тут же при помощи двух дам стала все укладывать, чтобы ехать на поезд. Этот концерт был очень походный. Мы приехали из Нью-Йорка с поездом в 3 часа (идет всего два часа) прямо к Сванам. Закусили, передохнули и поехали смотреть зал и рояль. Потом вернувшись, только успели переодеться, и Коля немножко поупражнялся, и надо было уже ехать на концерт. Чемодан со всеми нами поехал туда с нами. Перед отъездом на поезд мы у директора

**<стр. 268>**

закусили, и с нами были и Сваны. Потом мы сели в автомобиль и ехали 40 минут до Филадельфии и уже в автомобиле отдохнули, хотя и волновались немного, как бы не опоздать. Приехали за 10 минут до поезда. Легли в эту ночь в 3 часа. Но утром встали не очень поздно и очень в духе. На другой день назначена была вечером в 8½ часов репетиция с Кошиц, но она

пришла на целый час позже, когда Коле уже хотелось спать. Вообще в этот вечер она его очень расстроила, так как мало того, что так опоздала, но еще стала выкладывать всю ту суету, из-за которой она может так опоздать. Пришлось назначить ей еще и на другой день, так как в этот вечер не все успели порепетировать, а между тем Коля любит накануне концерта (столь для него важного) провести день спокойно.

81

16 января 1930 г.  
Нью-Йорк

Сегодня на репетиции Кошиц пела чудесно [1]. В 9 часов появились Рахманиновы с какого-то парадного обеда и просидели с нами до 10½ часов. Это было с их стороны страшно трогательно и очень Колю взбодрило. Вообще Сергей Васильевич бесконечно внимателен, добр и заботлив. Сейчас разошлись и надо ложиться спать.

82

17 января 1930 г.  
Нью-Йорк

Коля волнуется за сегодняшний концерт [1]. Стараюсь не заражаться его состоянием и смеюсь над ним. (Но волнуюсь...) Спал ночь плохо. До завтра!

83

18 января 1930 г.  
Нью-Йорк

Ну и день вчерашний! Это был семнадцатый Колин концерт [1] и первый такой волнительный [2]. Даже непонятно, что собственно так сильно Колю волновало. Может быть, присутствие Сергея Васильевича, который не слышал его со времени своего отъезда из Москвы [3]. Но, слава богу, это волнение совсем не отразилось на исполнении, и все прошло совсем чудесно, и успех был огромный и повторяли несколько песен, и Коля играл даже в середине программы на бис, чего он вообще не любил делать. Кошиц была на седьмом небе, так как и она имела огромный успех, и вообще весь этот концерт прошел блестяще.

В артистической потом делалось что-то невообразимое! Толпа Кошициных друзей, толпа Колиных (которых тут оказалось порядочно), и все это нахлынуло до того, как Коля успел переодеться. Тут была масса людей, которых мы не видали пять лет. Например, Таубе, у которых мы останавливались в Ревеле, когда уезжали в 1921 году из России. Таубе, видя, что Коля мокрый, накинул на него свое пальто, в котором Коля пробыл почти целый час, и так как он за это время

<стр. 269>

курил, то и сунул в карман свой серебряный портсигар и забыл. Кроме того, он выложил на стол свои часы с золотой цепью, но их хватился, только уже когда ложился (в 3 часа ночи) спать. Кроме того, оставлена в артистической его палка, которую он очень любит. Еще как мы сами не потерялись! Надо было ехать в один американский дом, где собирались после концерта, и хотя нам очень не хотелось, но отвертеться было нельзя, тем более, что приглашены были и кое-кто из наших друзей, которые без нас бы не приняли этого приглашения (например, Грёман с женой, приехавшие специально на концерт из Нью-Хейвена). И еще с нами поехал на этот кутеж Лалиберте. Там была огромная толпа, и все стояли, но нас с Колей сейчас же усадили. Коля все-

таки устал и не поел как следует, так как все время подходил то один, то другой.

На другой день с утра звонили телефоны, так что даже одеться не дали. Часы с цепочкой кто-то уложил в чемоданчик к Кошиц, и Коля очень обрадовался, когда узнал, что они целы. Звонили музыканты без конца, и все говорили о том, какой замечательный был концерт. Но дороже всех мнений было нам то, что сказали Рахманиновы. Наталья Александровна мне говорила, что «Сережа в диком восторге от всего — и от всей программы, и от игры», и вообще вся их ложа сходит с ума. Вечером они нас ждали к себе и устроили Коле совершенно необыкновенно трогательную встречу. Была интимная компания русских. Да, я забыла сказать, что утром я получила приглашение: «Mr and Mrs S. Rachmaninoff request the pleasure of your company to meet Mr N. Medtner» \*. Мы с Колей прямо лопнули со смеху. Это Рахманиновы сделали по образцу американцев, которые, чувствуя кого-нибудь, приглашают гостей встретить такого-то. И вот меня приглашали встретить (to meet) Метнера. Такие же приглашения получили и все гости. Когда мы пришли, то все уже были в сборе. Сергей Васильевич поговорил раньше с Колей и говорил, что он все время со вчерашнего вечера только и думает об этом концерте. Вообще он Коле сказал много очень для Коли ценного. Вся семья (тут и Софья Александровна) и друзья весь вечер пили за Колино здоровье и были трогательно внимательны. Ужин Наталья Александровна устроила прямо свадебный. Когда мы вошли в столовую (Коля, ведя под руку Наталью Александровну, Сергей Васильевич — меня), то все прочие встретили нас с бокалами шампанского. После ужина играли в покер, и Коля всех обыграл. Сколько было в этот вечер смеху! Все были бесконечно веселы. Были очень хорошо. Потом смотрели кинематограф, который они ставили летом в деревне. Разошлись поздно.

20-го Коля играет свою Вторую скрипичную сонату [4].

Отсылаю эти шесть листов 20-го. Очень затянулось, так как все не было времени дописать, и я все-таки не все написала, что хотела. Ночь после вечера у Рахманиновых Коля не спал от боли в горле, и мы боялись, что он не сможет играть 20-го. Но ничего.

---

\* «Мистер и миссис Рахманиновы имеют удовольствие просить Вас к себе для встречи Н. Метнера» (англ.).

---

<стр. 270>

28 января 1930 г.  
Нью-Йорк

Не помню, подробно ли я писала о концерте 17-го января \* [1], так как мы те дни жили как в водовороте. Уже 20-го Коле предстояло играть свою Вторую скрипичную сонату в Beethoven Association [2], и надо было делать репетиции с молодым и не очень опытным скрипачом. Кроме того, Коля после концерта в Carnegie Hall опять немного простудился, и надо было даже позвать доктора. Два дня Коля не выходил. 19-го у нас был какой-то совсем сумасшедший день. В обеденное время появился у нас Гарри Романович Таубе с куриным бульоном и курицей, приготовленными его женой для Коли. Еще не ушел Таубе, как появился доктор. Делал Коле прижигание. Не успел он уйти, как появился Грёман с сестрой и с домашним кинематографом и показывал нам картины с нашим участием, которые он снял, когда мы были в Нью-Хейвене. В 9 часов вечера пришел скрипач на репетицию, и Коля с ним изрядно помучился и готов был даже отказаться от этого выступления, но скрипач Око уверял, что он на эстраде будет лучше и что еще успеет на другой день хорошенько поработать. На другой день утром сделали еще репетицию, и все шло довольно прилично. Но вечером этот бедный парнишка совсем сплоховал и сбивался в самых важных местах. Он потом плакал и просил у Коли

прощения, и Коля на него и не сердился, но сердился на устроителей, которые могли дать лучшего скрипача и заблаговременно, чтобы тот мог выучить хорошенько.

85

30 января 1930 г.  
Нью-Йорк

Ездили еще в Северную Канаду, в Саквилл, куда Колю пригласил Саквиллский колледж. Это очень далеко и с пересадками. Концерт должен был быть 24 января. Выехали мы 22-го в 3 часа дня. Приехал за нами Лалиберте и отвез нас на вокзал (ехать на этот раз Коле очень не хотелось, так как он еще не оправился от своей простуды и особенно его мучил глаз). До Бостона мы ехали пять часов. Там надо было переезжать с вокзала на вокзал в такси и полтора часа толкаться на вокзале, пока не подали поезд. Ночь ехали плохо, и Коля ни на секунду не заснул. В связи с отвратительным американским питанием (особенно в поездах) эта бессонная ночь не предвещала ничего доброго. Вообще эта поездка была вся сплошь до самого момента выхода на эстраду какой-то сплошной борьбой с препятствиями. И Колино самочувствие от всей этой борьбы, да еще при нездоровье, было такое, что я начинала ему верить, когда он твердил, что на этот раз он сорвется, так как не представляет себе, откуда возьмет силы для огромной программы [1]. Только и была надежда на бога. Ну так вот, подъезжали мы к Саквиллу по нашим, то есть нью-йоркским часам в 5, а у них в Саквилле

---

\* Он прошел блестяще.

---

<стр. 271>

было уже 6 часов. Перед тем как подъехать, Коля говорит мне, что сейчас же сядет за рояль и не будет есть, пока не поиграет хоть два часа, а то у него уже начинается тревога, что руки совсем одеревенели, а завтра концерт. Зато потом чтобы я его здорово накормила, так как эти дни он плохо питался. Остановиться мы должны были в колледже, хотя и просили занять нам комнату в отеле и поставить туда инструмент, как и полагается. Но нам ответили, что желают принять нас как гостей в колледже, и пришлось согласиться. Тем более, что мы видели уже, какие колледжи здесь огромные, как дворцы с бесконечным рядом комнат и настоящим американским комфортом. Вот подъезжаем. На станции нас встречает очень милый человек, директор музыкального отдела колледжа Брентон и говорит немного по-немецки, что сразу настраивает Колю более весело и он делается разговорчив. Картина кругом пленительно живописная. Огромные пространства с редкими строениями, поля, холмы, леса, и все покрыто чистейшим сверкающим снегом, освещенным последними отблесками заходящего солнца. Ну, словом, Коля ожил... но не надолго. Подъезжаем, входим в чудесит здание и идем по бесконечному коридору с великолепными залами по обе стороны, и я все жду, в которую же из них мы, наконец, войдем. Подходим к двери под лестницей, ведущей в верхний этаж, и Брентон отворяет ее и вводит нас в полутемную небольшую комнату, в которой не стоит рояль. Первое, о чем спрашивает Коля, это, где же он будет работать. Тогда директор отвечает, что вот сейчас мы пойдем обедать в общую столовую, где уже ждет его жена, а потом он проводит Колю и один из классов, где есть рояль. Все переворачивалось, следовательно. И работать надо было после еды. Приходилось Коле есть, когда еще не было и намека на голод, а потом, когда захочется отдохнуть, — сесть за рояль. Рядом ни ресторана, ни гастрономической лавки, ну, словом ничего не поделаешь. Да и обидеть людей нельзя. Они явно и не предполагали, что мы не пообедаем с ними. Наскоро вымыли руки и пошли. Огромный зал с массой столов, усаженных девицами, и хотя громко не разговаривали, все же стоял гул голосов и сдерживаемого смеха, так как их было около тысячи. Мы с директором и его женой сидели за отдельным столиком. Отдых после длинного пути получился



очень нежелательный, так как едой мы давились и гораздо больше хотелось пить, чем есть и, кроме того, девицы (с 16-тилетнего возраста и выше) со всех сторон разглядывали Колю и ему было не по себе. Наконец, когда трапеза кончилась, мы поднялись в квартиру директора, посидели минут десять, и после этого он повел Колю работать и идти пришлось бесконечными коридорами. Я обещала Коле, разобрав и повесив наши вещи, прийти к нему. Директор пошел теперь провожать меня в нашу комнату. Я говорила, что найду сама, но он настойчиво шел со мной, и я видела, что это неспроста и что он чем-то озабочен. Так и оказалось. Они, оказывается, подумали, что, может быть, для молодежи (студенты и студентки) будет трудно прослушать целую программу нового для них композитора, и вставили между двумя Колиными отделениями певицу с песнями Шуберта и Шумана. Когда я выразили удивление, как могли они это сделать, не спросив Колю, директор

<стр. 272>

ответил мне, что потому и спрашивает меня, чтобы знать, как может принять это Коля. Я ему ответила, что просто он не будет играть, если узнает это, и что я даже не советую ему говорить Коле об этом, так как это может испортить ему все настроение.

Брентон очень смутился, схватился за голову и побежал телефонировать в типографию, чтобы на вечерних программках имени певицы не было. От Коли было решено скрыть участие певицы в концерте, так как это отшибло бы всякую охоту играть огромную программу своей музыки там, где явилось у заправил опасение, не слишком ли это серьезно. Да и у меня на душе было пакостно, когда я пошла разыскивать класс, где Коля работал. Вдруг в одном из коридоров идет мне навстречу Коля темнее тучи. Что же оказывается! Вошел к нему настройщик и сел настраивать рояль, а Коля не смог ему ничего объяснить (по-английски) и сказать, кто он. Кое-как успокоила (вернее, не успокоила) и побежала к директору. Тот пошел гнать дурака настройщика и вернулся потом за Колей. Но Коля успел так устать от бесконечных коридоров и лестниц и, кроме того, там слышна была музыка из соседних классов, что уже не захотел идти вторично и в результате остался без работы в этот день. Я попросила, чтобы на завтра с утра поставили пианино в комнату, что и было исполнено. А мы тут же, хотя было всего 9½ часов, решили ложиться, чтобы хоть накануне концерта Коле выспаться. Но комната находилась под лестницей, а по лестнице бегали девицы на высоких каблуках и не давали заснуть до 11½; а утром шум начался с 6½ часов. Когда я на другой день рассказала об этом директорше, то она была в отчаянии, так как, забыв о лестнице, думала, что эта комната очень спокойная. У всех были самые лучшие намерения, но невзгоды длились сплошь оба дня, до момента выхода Коли на эстраду, когда все перевернулось и пошло великолепно. Утром нам принесли в комнату чудесный завтрак. После этого Коля сел заниматься, а я пошла к директорше (ее муж директор музыкального отдела), а потом и к главной директорше (жене директора всего колледжа), которая нас кормила и вообще заботилась о нашем благополучии. Она сама в этот день зажарила для Коли курицу и кормила нас отдельно и когда было удобно Коле. Вообще все были чрезвычайно милы. Когда я ей рассказала про шум, то она мне предложила другую комнату, этажом выше. Но перетащить вещи сейчас было нельзя, так как это прервало бы Колину работу, и я решила сделать это перед сном, после концерта. Перед едой мы пошли с Колей пройтись, и он наткнулся на афишу, где была объявлена и певица. И хотя я тут же ему сказала, что это уже отменено, это его так расстроило, что ему совсем не хотелось играть. После обеда зашел к нам Брентон, чтобы идти вместе в зал пробовать рояль, и Коля ему выложил все свои отрицательные мысли по поводу их желания вставить певицу. Брентон очень смутился и старался всячески умиротворить Колю. Пришли в зал. К счастью, из Монреаля был прислан рояль, которым Коля был очень доволен. Поработал часа два. Пришел и главный директор узнать, все ли в порядке, и все оказывали большое внимание, но тем не менее настроение у нас было неважное. Пришли

<стр. 273>

домой за два часа до начала концерта. Коля собрался побриться и одеться, а потом отдохнуть, но



тут новая беда... Из-за какой-то степи неслась аховая танцевальная музыка и страшный топот. Так колледжская молодежь отдыхала. Это перед игрой было невозможно. Я сейчас стала перетаскивать Колю и вещи наверх, и пока он брился уже наверху, я успела все перенести. Пришлось очень торопиться. Надо было еще дать Коле закусить и самой одеться, и я была готова только в самую последнюю минуту и поехала в зал (концертное здание от колледжа в 5 минутах) совсем красная, как свекла. Но тут, слава богу, мытарства кончились. Коля играл так чудесно и имел у молодежи такой успех, что, по словам обоих директоров, еще ничего подобного за все существование этого колледжа не бывало, и они тут же пригласили Колю на будущий сезон. Благодарили, что была отставлена певица, иначе, по их мнению (теперь!), получилось бы нарушение настроения. Ну, словом, все были в чудесном настроении и поехали домой прямо в квартиру главного директора и уютно провели часа два и за столом и у камина, и было нас всего 8 человек. Эта ночь прошла лучше. На другое утро нас повезли на вокзал, и мы после утомительного пути приехали в наш отель в Нью-Йорк 26-го в 3 часа, и этим закончились выступления в Америке.

86

3 февраля 1930 г.  
Нью-Йорк

Сегодня выяснился день нашего отъезда отсюда. Едем 12-го (через девять дней) на пароходе «Америка». Очень мечтали поехать на быстром, идущем пять дней, но это нам недоступно по цене и пришлось взять одноклассный пароход и ехать 8 дней. Теперь просим адресовать письма на имя Макушиной: Medtner care of Ms Makushina. 6<sup>c</sup>, Castletown Road West, Kensington, London. И вот, то была спешка концертная—теперь предотъездная. Оказалась такая масса необходимых визитов, что невозможно их все выполнить, тем более, что работу прекращать нельзя, так как в Англии совсем другая программа [1]. Мы, вернувшись из Саквилла, ни единого вечера не провели дома и все у кого-нибудь обедали, и так пойдет до самого отъезда. До свидания!

87

4 февраля 1930 г.  
Нью-Йорк

За эти дни у нас были: три раза Лалиберте, два раза Яссер. Обедали мы у Таубе, Рахманиновых, Уоррен, у Дунаевых, Зилоти, Дроздова и даже попали один раз в концерт и один раз в кино. Но и то и другое не доставило никакого удовольствия. В концерт нас пригласили с собой Зилоти. Начинаящий дирижер Стасевич, женатый на пианистке норвежке, провел симфонию «Юпитер» Моцарта очень скучно, а она хорошо сыграла скучный концерт Брамса. А не пойти было нельзя из-за Зилоти, так как тогда и им бы пришлось остаться дома, раз гости не идут.

<стр. 274>

Ну вот, пока кончаю и отправлю это и прошу не думать, что все наши поездки были так же трудны, как последняя. Совсем наоборот — все было и удобно и предусмотрено. А тут просто переборщили люди, желавшие сделать как можно лучше! Но все хорошо, что хорошо кончается. Теперь сегодня утром нам позвонили Рахманиновы, вернувшиеся из поездки, и звали к себе вечером сегодня. Это, вероятно, будет наше последнее здесь свидание, так как через два дня они уезжают [1] и вернутся только 12-го, а мы 12-го в И Засов утра уже отплываем.

Теперь следующие дни писать будет, вероятно, некогда, но на пароходе, если не буду

больна, постараюсь писать побольше. Всем близким шлем наш последний американский привет и с радостью будем приближаться к берегам более родным, хоть и не совсем родным.

Ох, как не хочется больше странствовать...

88

12 марта 1930 г.

Борнмут

Так давно не писала ничего о нашей жизни, что не знаю, о чем теперь писать: о чем стоит, а о чем не стоит. Когда пишешь тут же под свежим впечатлением, то невольно все просится под перо, а вот когда жизнь отходит в прошлое, то видишь, как много такого, о чем и говорить не стоит... и я боюсь, что все мои прошлые записки наполнены ерундой. Но так и быть, продолжаю.

Вчера мы приехали из Лондона в Борнмут. Экспресс довез нас за два часа. Выехали в 4 часа 30 минут и были здесь в 6 часов 30 минут. На вокзале нас встретили два англичанина: один из них музыкант (композитор), любящий и изучающий Колину музыку — Мг Брейсуейт, а другой Мг Стенхауз — просто богатый человек, который пригласил нас к себе на эти два с половиной дня. Оба не говорят ни слова ни на каком языке, кроме английского, и мне приходится все переводить Коле и обратно.

Привезли нас в огромный и очень богатый, но необыкновенно уютный, совсем английский дом с симпатичной хозяйкой, которая, к счастью Колиному, говорит по-французски. Тут начали с того, что посидели в «утопических» \* креслах вокруг пылающего камина, а через полчаса разошлись для переодевания к обеду. Как видите, все по-английски. Коле, несмотря на нелюбовь к переодеванию, пришлось надеть смокинг, и мы вчетвером парадно восседали за роскошным столом, а вокруг нас бесшумно, как привидения, ходили две изящные, как с картинки, горничные и кормили нас. Но наши хозяева, исполняя все эти обычаи, тем не менее чрезвычайно просты и не натянуты. После обеда соблюли обычай и оставили двух мужчин в столовой, а мы вдвоем с хозяйкой пошли в гостиную. Тут она мне рассказала, что они «молодожены». Повенчались полгода тому назад, и что им обоим под шестьдесят лет, и что их роман сорокалетней давности,

---

\* Это Коля прозвал кресла «утопическими», от глагола — утопать.

---

<стр. 275>

но оба были женаты, и год тому назад он овдовел, а она немного раньше, и они решили хоть кончить жизнь вместе. Вот это роман! Атмосфера в доме — как прекрасный закат.

Когда Коля с хозяином присоединились к нам, то мы с большим любопытством расспрашивали их, как они объяснялись, то есть каком языке, и о чем беседовали. Они оба смеялись и уверяли, что великолепно провели время, а хозяин говорил, что когда они одни вдвоем, то лучше понимают друг друга, и что их беседа была слишком интимного характера для того, чтобы суметь передать ее нам.

Сегодня утром в 11 часов была первая репетиция [1], на которую наши хозяева отвезли нас в своем автомобиле. Все очень боялись этой репетиции, так как дирижер сэр Дан Годфрей обладает очень тяжелым характером, и у всех постоянно с ним столкновения. Коля в особенности беспокоился, так как не выносит никаких психопатий, а уж в особенности во время действия в искусстве. А уступчивости в таких случаях у него тоже не бывает. Когда надо было начинать меня сердце билось. Впрочем, что оно билось у меня, это совсем не важно, но я смотрела на Колю и, несмотря на улыбку и ласковое лицо его, видела в его глазах острие штыка. Мг Годфрей встретил его чрезвычайно ласково, и за все полтора часа, что велась репетиция, он был безукоризнен и все Колины поправки принимал и исполнял. После репетиции все были

очень довольны, и оркестр выражал Коле свое удовольствие. Они все очень старались и очень хорошо играли. Дирижер выучил партитуру назубок, и все очень хорошо звучало. Но талантливость дирижера средняя.

После репетиции хозяин прокатил нас по пляжу. Море спокойное, солнце сияет, птицы поют, кругом цветы... Весь дом, где мы живем, наполнен гиацинтами всех красок, и запах одуряюще весенний... Тишина райская. Не верится, что так можно жить. Приехали домой, позавтракали, и Коля прилег отдохнуть, так как он всю ночь напролет не спал. Он утром себя ужасно чувствовал. Изнемогает от усталости, так как не может больше играть, когда его клещами тащит сочинять. Вчера в вагоне, когда мы ехали сюда, ему даже дурно сделалось, и я испугалась, так он побледнел. Его даже поташнивает иногда. Мы дождаться не можем, когда, наконец, все это кончится. Он сейчас прилег отдохнуть, и, когда встанет, мы должны ехать на чай к Брейсуейту, и туда же придет и дирижер, чтобы поговорить с Колей еще о партитуре.

А пока (надеюсь, что он заснул) сижу в гостиной, где и хозяева сидят у камина: он с газетой, а она с вязаньем.

Был еще у нас в Англии концерт в Ливерпуле [2]. Пригласило Колю музыкальное общество с просьбой исполнить Сонату e-moll из op. 25, и мы очень беспокоились, что это их ошибка и что это слишком серьезное и длинное произведение для провинции. И вот эта-то длинная и серьезная вещь имела необычайный успех, даже больший, чем небольшие вещи. Правда, Коля был как-то особенно хорошо настроен и играл с большим подъемом. Песни в этот вечер тоже были исполнены замечательно. Приходили потом такие очаровательные

**<стр. 276>**

англичане, и среди них и старички, и говорили Коле очень ему приятные вещи.

Мы с Колей и Макушиной, очень счастливые, приехали после концерта в Ливерпуль в отель, где пили чай и закусывали. Были так веселы, что перенесли спокойно необходимость перебраться на одну ночь в другие комнаты \*, так как нам не нужен был больше инструмент и то роскошное помещение, которое взяли из-за него. Вообще, с этим концертом были связаны такие расходы, что почти не стоило и ездить туда. Но концерт прошел так, что мы были веселы и довольны. На бис исполнили новую «Серенаду», и уже дома, когда вспоминали, как она понравилась, Макушина схватила с постели мое кружевное платье, устроила на голове с большим гребнем испанский убор, обернулась в свою красную шаль совсем по-гишпански; Коле нацепила на голову черную тряпку, как у тореадора, и оба изобразили такую гишпанскую серенаду, что мы чуть не заболели от смеха. Вот уж бес-то в ребро!

В Лондоне у Коли были уже две репетиции [3] с скрипачкой Мэй Харрисон. Она очень талантлива. И тон и ритм у нее великолепные. И Сонату она выучила хорошо. С Макушиной было уже пять репетиций. Она очень хорошо поет все его новые вещи. Очень обидно, что никто из вас ее не слышит! Она стала еще лучше петь, так как очень много работала над красками в голосе и очень многого добилась.

Ходили мы на выставку итальянской живописи. Только англичане могли придумать такую вещь: выписали со всех концов лучшие произведения итальянских художников, и получилась такая выставка, что даже из Италии, говорят, многие приехали, так как им там больше пришлось бы путешествовать, чтобы все это видеть, так это все разбросано по всей стране. Из Америки тоже много привезли. Говорят, что пароход, везший картины, охраняли войска. Это несметные сокровища.

Опять долго не писала.

Сегодня 17 марта. 20-го концерт [1]. Идут репетиции ежедневно с певицей, и три были со скрипачкой. Ездили на фабрику сегодня выбирать рояль для 20-го. Ну, я сейчас даже не знаю, о чем мне писать. Вообще, это мое послание идет рачьим, то есть задним ходом, так как я начала с последних дней и мне придется двигаться назад и вспоминать, что было перед этим. Последнее Колино выступление было в Борнмуте. (Посылаю две программы [2]: Борнмута и Ливерпуля для России. Во Францию привезу все программы с собой.) Описывая

---

\* Нам отвели комнаты чудовищной цены, 3 фунта в сутки, из-за того, что не могли поставить пианино иначе, как в гостиную (так как не полагается угощать других музыкой), по обе стороны которой две огромные спальни. Одну из них заняла Макушина за ½ фунта, а все остальное оплачивали мы, то есть еще 2½, так как эту целую квартиру (и ванная была) пришлось взять из-за нас.

---

<стр. 277>

концерт в Борнмуте, я остановилась на первой репетиции, которая прошла великолепно, но что было на второй! Только потому и в силах я сейчас описывать это, что кончилось-то все, слава богу, в высшей степени благополучно. Итак, на эту вторую репетицию Годфрей просил прийти Колю, когда ему угодно и что он его ни минуты не задержит, и Коле это было очень приятно и он решил прийти пораньше, чтобы успеть после репетиции поесть и передохнуть. Промежуток же вообще был короткий: репетиция началась в 10½, а концерт уже в 3 часа. Приехали мы к 11 часам. Застали настроение самое не подходящее для музыки, а уж особенно для композитора, которому надо въезжать в эту атмосферу со своей музыкой. Дирижер ругался с музыкантами, а те над ним явно издевались, но по-английски — только выражением лица, так что и придраться нельзя, но ясно, что дело — пакость. Годфрей, раздраженный, красный, ни на кого не глядя, всю репетицию останавливался, чтобы ругать оркестранта и махал так отчаянно, как будто его кусали бешеные оводы и действовал на музыкантов так, что они тоже отчаянно махали смычками. вопили в трубы, и вой стоял в этой раздраженной атмосфере такой, что Коля буквально не знал, что ему делать. Когда Годфрей его потом спросил, доволен ли он, то Коля ответил, что первая репетиция была, разумеется, лучше. Самое нелепое было то, что дирижер ни разу на Колю не посмотрел. Поехали мы домой совсем убитые, и Коля говорил, что не представляет себе, как будет через два часа играть. Наши хозяева были тоже очень расстроены и смущены, и милый Брейсуейт даже скрылся. Уныло позавтракали, потом Коля немного прошелся, переоделся и пошел поиграть. А я тем временем лихорадочно поспешно укладывала чемоданы, так как сейчас же после концерта был чай с представителями музыкального мира Борнмута и просто представителями Борнмутского общества, желавшими с Колей познакомиться. Было тяжело подумать об этом приеме, когда от самого концерта ничего хорошего мы не ждали. Поехали в концерт. Коля решил: или он согнет Годфрея, загипнотизирует его, заставит смотреть на себя, или совсем не будет играть, если ему это не удалось бы. После симфонии Шуберта выходит за кулисы Годфрей, красный, как рак, и опять на Колю ни взгляда. Коля подходит, берет его за руки, поворачивает к себе и, в упор глядя ему в глаза, заявляет, что он должен все время исполнения смотреть на Колю (между прочим, этот Годфрей старше Коли, но Коле пришлось взять этот тон). Годфрей в первую минуту опешил, скорчился, а потом вдруг смирился и ответил — «*Bien, monsieur*», и они пошли. Он буквально пожирал Колю глазами, так как, видно, почувствовал в тоне угрозу и опасность того, что Коля может бросить среди исполнения. И это спасло положение. Не только дирижер, но и оркестранты впивались во все Колины движения, и концерт прошел так, как мог пройти только с самым талантливым дирижером. Надо было видеть потом, как даже сам мрачный и раздраженный Годфрей был

счастлив, как все сияли и как бушевала публика. Но Коля ни за что не хотел играть на бис, так как программа была не завершена и оркестранты и дирижер оставались на местах. Это было так неожиданно

<стр. 278>

хорошо, что мы с Колей были просто счастливы. После того, как думали, что все провалится.

Несколько человек не остались в зале дослушивать, а пришли к Коле. Особенно трогателен был Брейсуейт, который все изумлялся, что Коля может быть еще и таким пианистом, и говорил, что такого разнообразия фортепианной техники и таких красок он никогда не слышал. Нет, про этого Брейсуейта я должна непременно рассказать. Он преподает в консерватории контрапункт; сам он и композитор, и художник-живописец, и вообще очень многосторонне образованный человек. Живет он в Борнмуте из-за мягкого морского климата: сюда его послали врачи, так как у него не в порядке легкие. Вся переписка о поездке в Борнмут шла через него. Колю бомбардировали его письма, пока мы были в Америке. Сумма предлагалась очень маленькая, так как симфоническое учреждение там очень небогатое. Мы рассчитывали, что вдвоем ехать на это невозможно, так как еле покрываются расходы, и так ему и ответили. Вдруг сумма выросла на 5 гиней. Это не очень много, но покрывало дорогу на двоих, и пришло приглашение остановиться не в отеле, а у Стенхаузов. Мы согласились. От Брейсуейта пришло счастливое письмо. Потом вдруг приходит чек на 5 гиней, подписанный Брейсуейтом. Мне это что-то показалось странно, но я не стала говорить этого Коле, так как мне не хотелось заводить опять переписку на английском языке, которой и так у меня слишком много, и решила выяснить это там на месте. И что же оказалось? Он признался, что он добавил свои, так как не мог помириться с мыслью, что не увидит и не услышит Колю, музыку которого он «любит больше всего на свете», и что от него Коля должен принять такой пустяк. И что он только страдает, что небогат и не способен на большее. Тогда, конечно, мы ему ответили, что его отношение и есть гораздо большее и что именно от него Коля не может принимать чеков, и силой воткнули ему его чек в карман. Брейсуейт бедненький, чахленький и потрепанный, но так сиял все время и радовался, что и мы радовались. Он все время не отходил от Коли. Потом был этот чай с массой людей. Много музыкантов окружили Колю, и невозможно писать все, что говорилось. У меня масса замечательных рецензий, но они у меня наклеены в книжку [3]. Кое-что есть в дубликатах, и это я пошлю следующий раз.

После этого приема мы заехали к Стенхаузам взять наш багаж и, посидев с ними немного в гостиной, отправились на вокзал. Ехали в Лондон хоть и очень утомленные, но в чудесном настроении, и за обедом в вагоне даже выпили по рюмке портвейна. Мечтали, приехав в 10 часов, тут же лечь и на другой день не вставать, пока не станет лень лежать. Но не тут-то было! Мы, как с русских гор, катаемся, помимо своей воли, так и кувыркает. После подъемов настроения такие вдруг провалы, что и не верится. Приезжаем, и видим кучу писем. Первое, что Коля вскрывает, — это извещение из American Express в Париже, что посланный нами им чек от нью-йоркского банка не оплачивают, ибо фонды недостаточны. Так как мы в этом не опытни (за неимением достаточной практики), то очень перепугались, и Коля впал в уныние, ведь в этом чеке был весь наш капитал, то есть все, что осталось от поездки

<стр. 279>

в Америку после того, как мы расплатились со всеми долгами [4]. И еще одно письмо неутешительное из Франции, что нет для нас дома [5], так как все или никуда не годится или не по средствам. Остальных писем мы уж и вскрывать не стали, и ночь провели без сна. А весь другой день ушел на то, чтобы писать в банк в Париж, в банк в Нью-Йорк, агенту в Нью-Йорк, который устраивал нам всю эту процедуру, потом н посылала туда свой полный список всего, что мы вкладывали, и всего, что брали на расходы, ну, словом, работа была длинная, и целый день неприятное настроение. Но так как была вечером репетиция песен, то оно рассеялось, и мы вообще понемногу сообразили, что пропасть эти деньги не могли и что недоразумение



выяснится и надо спокойно задать А насчет дома мы тоже успокоились и собираемся въехать в тот же самый на rue des Basserons — «давайте играть на фаготе», как перевел это на русский язык Глазунов.

А тут и еще была репетиция с приглашенными. Были некоторые музыканты. Макушина замечательно поет и нам радость. И песни всем очень нравятся.

90

19 марта 1930 г.  
Лондон

Завтра концерт здесь в Лондоне [1]. Сейчас будет последняя репетиция с певицей и скрипачкой.

Послезавтра начну новую партию записок и опишу концерт, а эти отправлю, наконец, завтра.

У нас перед отъездом будет масса визитов, так как мы все это откладываем до после концерта. Впрочем, один вечер мы тут провели и этом смысле очень продуктивно. Пошли в симфонический, где исполнялась новая симфония здешнего композитора Бакса, пользующегося хорошим реноме, и Коля интересовался послушать, и надо было тоже оказать Баксу внимание, так как он уже не раз пытался завязать с Колей знакомство, а Коля все был занят. Кроме того, дирижировал Генри Вуд, которому тоже не мешало сделать визит. И вот Коля в антракте пошел к Буду и заодно познакомился с Баксом. Бакс очень талантливый, но модернист, и я ничего не различаю: они все для меня одинаковы, шумят и утомляют, но Коля говорит, что он гораздо лучше Стравинского, и даже Рихарда Штрауса. После концерта отправились (в 10 часов) к старичку Маттею, который нас уже давно ждал, но мы не могли найти ни одного вечера и, наконец, нашли ночь после концерта; Там посидели часа полтора, пили кофе и хорошо провели время. И этот же вечер играл в концерте пианист Бакгауз Пятый концерт Бетховена и играл так деревянно, но при этом так сильно откидывал голову и высоко взмахивал руками, что я этим забавлялась, а Коля от этого исполнения пришел в бешенство. Но трель у него неутомимая и удивительно ровная (это единственное положительное), и Коля всполошился и говорит: «Завтра же засяду за трель».

Ну, вот пока, кажется, я высypала все, что вспомнила. Если вспомню что-нибудь еще, то напишу. Завтра трудный день. И концерт и

<стр. 280>

тонкая кухня. В этот день я уж всегда жарю курицу, так как это единственное, что Коля ест перед концертом.

И в зал мы едем с утра, чтобы попробовать рояль на месте. Соберутся все трое: композитор, певица и скрипачка, ну и я, разумеется. Когда побываешь заранее в зале, то вечером меньше волнуешься.

91

2 февраля 1931 г.  
Глазго

Ехали вчера весь день без единого приключения, к величайшему удивлению не только нашему, но, вероятно, и всех тех, кто бывал осведомлен обычно и знал обо всех наших злоключениях и радостях, когда мы путешествовали.

Все бумаги, билеты, квитанции и прочее и прочее оказались в полном порядке. При досмотре вещей в Дувре у нас открыли только один чемодан и ничего не разрыли. При переезде



на пароходе я все время засыпала, и это лишь потому, что Коля накачал меня сомнифеном, как только мы сели на пароход. Коле приходилось следить, чтобы я не свалилась с кресла. Вообще, я была в состоянии полного недоумения от неожиданного покоя, отсутствия спешки и работы. Коля читал и ходил, а я спала, и все было очень хорошо. Мы даже не говорили о делах. Когда подъехали к Лондону, то прежде всего на платформе увидели милых Коллингвудов, без которых не представляем себе лондонского вокзала, так как ни единого раза мы не уезжали из этого города и не подъезжали к нему без них. Сели вчетвером в такси и отвезли по пути наши чемоданы на вокзал, с которого нам надо было ехать в Глазго. Приехали к Коллингвудам. У одного камина поели, у другого потом посидели, поболтали и в 11 часов отправились на вокзал. Поезд отходил в 11 часов 45 минут, а в Глазго мы приехали на другое утро в 9 часов 20 минут. Неестественно было бы, если бы все шло совсем гладко, и заполнить этот «пробел» пришлось, к сожалению, не мне, а бедному Коле. Диваны третьего класса оказались для него слишком узки, и он всю ночь не спал, боясь свалиться. Подъезжали мы сюда не очень веселые, и у Коли был совсем измученный и разбитый вид.

Но зато тут оказалось все так приятно, что лучшего ничего нельзя было бы и выдумать. Но, конечно, были и некоторые трудности. Мистер Гендерсон, органист в соборе и дирижер хора студентов и студенток, просил нас пойти в 12 часов утра в воскресенье в собор как раз к концу службы, где будет исполнено специально для Коли несколько хоровых номеров. От этого предложения нельзя было отказаться, и сразу пришлось делать не то, что необходимо (то есть сесть за рояль). Привели себя в порядок и пошли с женой Гендерсона в собор. Когда вошли на паперть, где должен был нас встретить Гендерсон, то как раз служба только что отошла и мы присутствовали при процессии, какой еще не видывали. Из собора шли парами длинной лентой профессора, а за ними студенты и студентки в необыкновенно живописных нарядах ярко красного, вернее пурпурного цвета: богато драпированные мантии, а на головах того же цвета сукна средневековые каски, вроде опрокинутой

**<стр. 281>**

чаши с блюдцем, но не круглым, а квадратным. Когда процессия миновала и народ тоже вышел, то тут за нами пришел Гендерсон и повел на хоры, где нас ждал хор (студенты обоего пола и в тех же нарядах).

Гендерсон сказал им несколько слов о Коле, и они все ему поклонились. Нашел нужным представить им и меня. После этой церемонии мы опять сошли в церковь и началось исполнение. И дирижер и безупречны, и мы получили огромное удовольствие. Исполнили номер из «Всенощной» Рахманинова и два номера Баха. Это было очень мило вообще, что эта молодежь захотела сама (как сказал нам Гендерсон) исполнить что-нибудь для Коли. Опять нас лишний раз поразила музыкальность этого «немузыкального» народа.

Домой пошли пешком. Солнце сияло и птицы пели. Нам повезло, так как говорят, что погода здесь большею частью пасмурная.

Позавтракали вчетвером. С хозяевами нашими очень легко и приятно. Гендерсон смеется от всего, как дитя, и даже без видимой причины, и становится весело. Но вот это самое дитя не поняло, что Коле надо и о работе подумать и что он сюда не развлекаться приехал. И вот, отняв уже все утро на прогулку в собор и слушание хоров, Гендерсон после чая, когда было уже 5 часов вечера и у Коли оставалось всего три часа на работу (в 8 часов был назначен обед: так поздно случаю воскресенья), вздумал «угощать» его старинной музыкой. Коля пошел в зал работать, а я — наверх разбирать чемоданы. Минут через 20 иду вниз, слышу из зала звуки старинной музыки, вхожу и вижу Гендерсона за роялем, а Колю рядом, смущенного и совсем несчастного. Ведь перед самыми концертами пропадал второй день. Кончив одну вещь, наш милый хозяин уже заиграл другую, но я тут решила, что это будет и последняя. Музыка совершенно очаровательная и, к счастью, очень короткая. Когда он доиграл пьесу и объявил название следующей, я поймала его руку, готовую ударить по клавишам, и попросила показать

это после ужина, так как если Коле не удастся сегодня совсем поработать, то ему нельзя будет выступать. И хотя оба были несколько смущены, я сделала вид, что ничего не замечаю и вышла вместе с хозяином.

В 8 часов вечера пришел знакомиться дирижер, и сели ужинать. Он австриец. Фамилия его Хегер [1]. Мнения его о музыке довольно ходячие. С одной стороны, нельзя не признать, а с другой стороны — как будто и не очень весело «новое искусство». Вообще радости от своего искусства он, по-видимому, не получает, да и не задумывается об этом и не видит, что если бы он до конца разбирался в музыке и определенно не принимал бы всю новую ерунду, то и радость настоящая не замутилась бы. Но так как Коля не имеет обыкновения оставлять беседу на поверхности светской болтовни, то он «добуравил» дирижера до того, что тот признался, что именно «новая» музыка испортила все концертное дело и что публика уже так и идет не на радость, а из любопытства и нечего делать и потому, что надо же где-нибудь собираться... что побуждения не могут вызвать настоящего энтузиазма. Но вот, как будто сдавшись и выдав себя, он вдруг спохватился и начал опять хвалить

<стр. 282>

Шрекера, Штрауса и кое-что Стравинского. Скучно и нудно разговаривать с такими людьми.

Другое дело Гендерсон: он определенно говорит «нет» всей этой пакости, живет настоящей любовью к музыке, и это наполняет его жизнь.

Сегодня день прошел спокойно. Ходили смотреть рояль — оказался хороший. Коля работает, а я сижу рядом и никакой суеты. Просто не верится. Еще в придачу воздух наполнен запахом гиацинтов, которых множество во всех уголках. Но покой закончится сегодняшним вечером. Завтра утром репетиция — единственная, и это очень волнительно.

Сегодня утром приходил сюда дирижер и провел с Колей часа два, прослушав весь Концерт. Обещал сделать репетицию основательно, не спеша.

До завтра!

92

4 февраля 1931 г.

Глазго

Вчера не удалось присесть ни на секунду, так как день был совсем сумасшедший. Репетиция тянулась без конца, потому что оркестранты тут же впервые познакомились со своими партиями. Больше ничего не репетировали, кроме Концерта. Дирижер старался вовсю и сделал все, что только возможно сделать с одной репетиции. Коля вел всю эту черновую работу очень энергично, не сникнув ни на минуту, но зато, когда мы поехали, наконец, домой, он выглядел как после тяжелой болезни. Ну, а вечером все шло так, что лучше и желать нельзя было [1]. Настроение у Коли было самое чудесное, играл он с наслаждением. Оркестр был не совсем на высоте, но ни разу не произошло недоразумения; дирижер очень следил за Колей и ни разу не затянул, не ускорил темпа, и все шло как следует. Лишь отдельные инструменты неуверенно играли свои темы. Да и понятно! Только утром прочли эту музыку. Ведь обычно здесь, когда ставят впервые какую-нибудь симфонию, то делают чуть ли не десять репетиций.

Все музыканты были необыкновенно внимательны и вместе с публикой горячо принимали Колю. Ну, а потом, как и всегда, толпа в артистической, бесконечные разговоры, надписание имени на программах и нотах. Дирижера Коля искренне от всей души благодарил. Домой мы приехали счастливые и спокойные. Ели, пили и болтали у камина часа два. Сегодня в газетах появились рецензии, и все очень хорошие. Коля работает над завтрашней программой [2]. Завтра день опять чрезвычайно занятый и писать не удастся. Напишу уж из Лондона, а пока отправлю это.

12 февраля 1931 г.  
[Лондон]

Приехали мы в Глазго за два дня до концерта [1].

5-го концерт [2] был с новой сонатой [3], которая имела особенный успех. Критики были замечательные [4], так что я даже немного беспокоюсь. Что им нравится? Нет ли чего злободневного в Колиной музыке?

<стр. 283>

На другой день утром встали рано, и Гендерсоны отвезли нас на вокзал. В 10 часов поезд отошел и повез нас на север Шотландии и снежные холмы. St. Andrews самый старый университетский город во всей Шотландии и Англии. Красота природы и построек поразительная. Но вот тут нас уже ждали сюрпризы. Концерт назначен был на 5 часов дня. Приехали мы в 12½ часов, и тут же начались неожиданности. Бехштейн не доставил рояля (из Эдинбурга), и мы напрасно прошли в зал \*, вместо того чтобы тут же отдохнуть после бессонной ночи и поездки. Пошли обратно в отель завтракать. С нами все время говорила одна особа, говорящая по-немецки. Ее приставили к Коле, зная, что он не говорит по-английски. Она только что вернулась из Вены, где давала концерты. Она играет Колины вещи. Имя и фамилия ее Ruth d'Arcy Thompson. Позавтракали вдвоем (и отель и угощение за счет устроителей), и наша чичероне побежала устраивать возможность попробовать хотя бы маленький Стейнвей.

В 3 часа в зале должен был быть экзамен до 4 ½ часов. О том, чтобы выгратся в инструмент хотя бы на полчаса, не могло быть и речи. Положение было отвратительное. Коля предупредил, что благодаря всему этому неустройству и тому, что ему даже не удалось отдохнуть, а вместо этого дважды бегать смотреть рояль и еще потому что рояль не концертный, очень может быть, что он или совсем откажется или же сыграет только часть программы, без новой сонаты. Наша молодая дама была в отчаянии.

Только что Коля успел полежать 10 минут, как она прибегает за нами и говорит, что рояль отперли и экзамен задержат на ¼ часа. Коля быстро переодевается, и мы катим в зал, то есть в университет. Рояль оказывается не очень плохим, но для крупных вещей негодным, и особенно в огромной зале. За дверью уже скапливаются студенты. Мы в нерешительности уезжаем к мисс д'Арси Томпсон, где нас ждут чай и пианино, чтобы хоть немного размять пальцы. Тут же прикатывает из Эдинбурга мистер Стюард, один из главных устроителей. Он в полном отчаянии оттого, что не пришел рояль и что Колю так затрепали. Кроме того, при зале нет артистической, и Коле пришлось бы, чтобы передохнуть во время паузы, пройти через весь зал и потом холодный вестибюль и войти в теплую комнату на 5 минут и потом опять обратно, то есть не передохнуть, а еще больше устать. Тут мне пришла идея (горжусь!) велеть посредством ширм устроить на огромной эстраде комнату с креслами, столом, чаем и прочим. Но все-таки Коля был еще не уверен, состоится ли концерт, и сказал, что даст ответ, когда передох нет от всей этой суеты и выпьет чаю. Приехали к мисс д'Арси Томпсон и утонули в неправдоподобной обстановке. Совсем диккенсовская атмосфера. Цветы, птицы, глубокие кресла перед горящим камином, какой то густой покой и как-то остро почувствовали себя выброшенными из этого покоя. Коля выглядел осунувшимся и похудевшим... а надо было решаться, играть или не играть. Очень хотелось почувствовать себя

---

\* Там стоял маленький Стейнвей, но и тот оказался запертым, так что нельзя было попробовать.

---

<стр. 284>

в этих креслах у огня не чужими, не скитальцами. А птички заливались вовсю.

Вышли старуха мать и молодая сестра лет 18-ти, совсем английская девочка с наивными

голубыми глазами, совсем натуральными манерами и тут же села на ковер перед камином и картина была полная.

Чай пили по-английски, с чувством и не спеша. Критический момент тем временем приближался. Вдруг зовут мистера Стюарда к телефону, и оказывается, что доставлен рояль из Эдинбурга. До 5-ти часов остается 20 минут, и отказываться как будто нет причины. Но начать в пять часов уже невозможно, а у нас поезд в 7 часов 30 минут. Рояль с мороза будет под пальцами отпотевать. Что делать? Стюард и Томпсон в отчаянии, но у Коли на душе, пожалуй, похуже, чем у них, а главное, что он отчаянно устал от этой суеты и неизвестности. Тем не менее он соглашается. Немного позднее пяти часов мы все едем в Университет, куда уже раньше полетел Стюард, чтобы запретить пускать толпу и дать Коле раньше посмотреть рояль, чтобы настройщик мог подтянуть струны, если какие-либо из них расстроились. Такого волнения еще никогда не бывало. Но когда мы выходили и шли через расступившуюся толпу, которую, оказывается, уже пришлось не только не пускать, но попросить выйти из зала, куда собрались к 5 часам, то сразу (по крайней мере меня) охватило какое-то спокойствие и даже удовольствие быть среди этой молодежи в старинных красных нарядах. Впрочем, не только молодежь, но и профессора в таких же нарядах и только с прибавлением каких-то воротников. Устроенная из ширм комнатка была очень уютна. Рояль, к счастью, оказался совсем хорошо настроенным, но когда его открыли, то из него пошел такой мороз с ветром, что Коля испугался и подумал, что придется играть в шубе. Начали тереть клавиши моей теплой кофтой, и Стюард и Томпсон работали по очереди, а тем временем стали впускать в зал публику. Около десяти минут прошло, пока все уселись. Началось почти без 20-ти минут в 6 часов.

Молодежь, конечно, принимала Колю очень бурно, но была очень недовольна, когда после первого отделения Стюард объявил, что программа второго отделения (то есть новая соната) выпускается из-за запоздавшего рояля и что исполнена будет только программа третьего отделения.

В первом отделении Коля исполнял два гимна, «Утреннюю песню» и «Трагическую сонату», а во втором — «Шествие рыцарей» [5], «Золушку» [6], ми-минорную Сказку из ор. 34 и «Tänzmarchen». Но зато он потом сыграл несколько бисов. Прошло все великолепно.

Тут же за ширмой Коля переоделся, и мы покатали в отель. Внизу, и зале, нам подали портвейну и сэндвичи, так как обедать у нас уже не было времени. Я поднялась с мисс Томпсон, чтобы уложить вещи, и мы еле-еле успели запаковать, приехать на вокзал и сесть в вагон.

Доехали до Эдинбурга в 8 часов 30 минут, где надо было делать пересадку. Впрочем, мы и на этом коротком расстоянии уже пересаживались один раз. Это было не очень отдохновительно после всего напряжения. К счастью, у нас в Эдинбурге до прихода другого поезда было

**<стр. 285>**

полтора часа, и мы отдохнули в вокзальном ресторане, который имел совсем не железнодорожный характер, а самый уютный и домашним. Поели вкусно, выпили чудного чаю и пошли на посадку. Коля мечтал эту ночь вознаградить себя за две предыдущие бессонные ночи, и я пошла узнавать, сколько надо было бы приплатить за проезд в пер. классе, так как в третьем диваны невероятно узки, жестки и постели не дают, а только маленькую подушку и плед. Второго класса и вообще нет, а сразу первый. Оказалось, что только за проездной билет каждый должен приплатить по фунту, а еще за постель около полуфунта каждый. Пришлось ехать в третьем классе. И еще хорошо, что мне удалось отвоевать два нижних места, и оба джентльмена, ехавшие с нами (один — хлеботорговец, а другой — свиноторговец), тут же за легли на верхушках и заснули до утра. Очевидно, их занятие способствует хорошему сну. Для нас ночь эта была очень томительной, так как, несмотря на сильную сонливость и жажду сна, заснуть не удалось. Особенно страдал Коля. Утром, когда мы подъезжали к станции, он был совсем серый и раздраженный и решил, что никогда никуда больше не поедет, и я в это время совсем верила ему,

что так и будет, и ему не противоречила; а мне и самой ничего не хотелось, кроме отдыха. Коля особенно боялся, как бы нас кто не встретил в таком его состоянии, но мы тем не менее обрадовались, когда увидели сестру Лёли Фрей. Приехали в пансион, в русский дом, очень милый во всех отношениях и приятный (не просто приятный) тем, что хозяйка на этом деле не специализировалась, и сама нам тут же сказала, что мечтала о том, чтобы мы у нее поселились. Она молодая красивая вдова с двумя сыновьями десяти и двенадцати лет, которые говорят только по-английски. Ухаживает она за нами очень трогательно и делает все, что любит Коля, и в смысле часов трапез тоже предоставляет нам полную свободу.

Прислуживает и убирает здесь молодой человек Томас, парень с вихром, немного заикающийся и ревностно исполняющий свои обязанности и даже больше чем обязанности, так как услужливость его безгранична. Сегодня, например, он сам предложил мне не отдавать в прачечную, а дать ему выстирать шелковый белый жилет, так как он собирается сделать это лучше, чем в прачечной. Он был барабанщиком в полку и наша хозяйка говорит, что он преисполнен самыми дружескими чувствами к Коле и считает его до некоторой степени коллегой и очень одобряет его игру и предпочитает Колину музыку всем джазам. Этот Колин поклонник нам очень в пользу, так как исполняет все моментально, причем с большим добродушием. Все время спрашивает, довольны ли мы и не надо ли еще чаю.

Ну, так вот мы, проведя один день в этой симпатичной обстановке, поехали на другой день (то есть 8-го) в Оксфорд [7]. Впрочем, забыла, что и тут случилось так, что Коле не удалось прилечь отдохнуть после ужасной ночи в вагоне, так как в нашей комнате еще не был поставлен газовый камин и ставить его пришли уже при нас. Часа три работали и так стучали, что нельзя было ни отдохнуть, ни работать. А после обеда надо было уже опять проиграть программу для Оксфорда.

<стр. 286>

В Оксфорд поехали, уже пообедав, с поездом, отходившим в 4 часа, и были на месте около 6-ти часов.

Концерт был назначен в 9 часов 30 минут. Мы пошли в сопровождении секретаря студенческого общества в зал осмотреть рояль. Зал XIV-го столетия готический, с огромными во всю вышину цветными витражами, и звучность там оказалась волшебной. Но артистической опять не было, и мы сделали такое же распоряжение, как и в St. Andrews, поставить ширмы.

Рояль оказался новый, тугой, глухой, который ждет, чтобы его били изо всей мочи, и это очень расстроило Колю, так как приходилось готовиться к борьбе вместо того, чтобы испытывать удовольствие.

Потом отправились в одну из студенческих квартир, чтобы поупражняться. Сопровождал нас все время секретарь по фамилии Хайэт. Пришли в чудесную комнату, гостиную, наполненную книжными шкафами, мягкой мебелью и вообще более располагающей к отдыху с книгой в руках, чем к работе. Это — жилье английского студента. Рядом спальня, ванная и все удобства. И так у каждого из них. Это университетские квартиры. Едят они все вместе в огромной зале, и вся их работа только в том, чтобы учиться.

Так вот, пришли мы в эту комнату. Хозяин радостно поднялся к нам навстречу и предложил быть как дома, каковое предложение и пришлось тут же использовать, так как, когда Коля сел за пианино, а хозяин и приведший нас Хайэт расположились у камина, то я увидела по Ко-линому лицу, что их надо удалить, что я и сделала, сказав им, что их гостеприимство будет совсем полным, если Колю оставят на один час без слушателей. Они моментально «испарились» в соседнее помещение и вернулись за нами через час. Проводили нас в отель, где я заказала чай и холодную еду, и после этого переоделись и настало время отправиться на концерт. Коля был совсем готов, а я еще нет, когда пришли сказать, что внизу ждет Харри (профессор университета) с женой. Коле пришлось спуститься одному, и я через пять минут застала мимическую сцену между Колей и Харри, так как тот, кроме английского, ни одного языка не



знает. Посидели, поговорили и отправились на концерт.

Зал выглядел очень торжественно. Здесь носят мантии не красные, как в Шотландии, а черные. Все передние ряды заняты профессорами и их женами, а дальше сидят студенты и студентки.

Концерт прошел, несмотря на борьбу с роялем, великолепно, и аудитория была очень бурная. Там очень многие знают Колину музыку и они, говорят, давно ждали его приезда.

На другое утро визиты, которые мы принимали внизу, в салоне отеля и потом отправились осматривать Оксфорд в сопровождении того же Хайэта.

Не будем даже пытаться описывать, так как для этого надо быть поэтом. Но это поразительно: не только самые постройки и весь город — произведения искусства, но и вся жизнь кругом подчинена тому же духу. Все житейское, повседневное, все магазины, все торговое движение, как будто только — неизбежное, необходимое, а не что-то главное и самое интересное. По улице расхаживают в студенческих и профессорских

**<стр. 287>**

мантиях, студентки в таких же нарядах катят на велосипедах, все полно книжными магазинами и лавками древностей. Такого города мы еще никогда не видали. И постройки (хоть и готика) совершенно своеобразные. И цвет камня какой-то свой. И масса простора; кругом парки и лужайки.

С часовым поездом уже поехали в Лондон. Приехали в три часа, и Томас нас накормил. Отдохнули. Вечером пришли к нам Коллингвуды.

На другой день Коля готовился к игре для граммофона, и мы даже съездили в «Колумбию», чтобы поиграть на ихнем рояле. Оттуда вечером поехали к Макушиной, с которой еще не виделись. Она упрекала, что ее не пригласили участвовать в концертах Коли в Глазго, St. Andrews и Оксфорде. Пришлось ей объяснить, почему это было невозможно. С ней бывает трудно говорить, так как она не признает возможности относиться к чему-нибудь иначе, чем она. Было немного утомительно.

На другой день, то есть 11-го, — игра для граммофона [8], и волнение Колино самое крайнее. Он говорил, что никогда не испытывает напряжения на эстраде, разве только когда дурной инструмент или еще какие-нибудь внешние помехи; а тут перед этим микрофоном он трясется, как испуганная собачка. Но присутствующий при этом специалист (знающий все Колины сочинения пианист, чиновник фирмы «Колумбия») уверяет, что Коля на редкость мало повторяет; обычно артисты переигрывают одно и то же место по 10—20 раз, а он только 2 или 3 раза.

На другой день, 12-го, закончилось наигрывание пластинок.

Давно не писала, но этот провал получился потому, что дни перед концертом 19-го [1] были очень трудные, и, для того чтобы оградить Колю от всей суеты, мне пришлось не отходить от него или же сидеть в коридоре у телефона и вести деловые разговоры. Писать при этом было невозможно. Впрочем, и Коле было порядочно трепки. Ездили дня за четыре до концерта на фабрику Бехштейна выбирать рояль, и на это ушло полдня. Выбирать пришлось из шести инструментов, и работа эта была нелегкая. Сама поездка тоже утомительная. Такси туда стоит слишком дорого, поэтому пришлось ехать по подземке. Накануне концерта рояль должен был стоять уже в зале, и мы отправились туда совершенно напрасно, так как по какому-то недоразумению между управляющим залом и настройщиком «Бехштейна» рояль не был



поставлен на место; на эстраде находился рояль (хотя и «Бехштейн»), но другой — совершенно глухой и деревянный, так что на нем нечего было и пробовать акустику. Этот инструмент только расстроил Колю. Он ограничился лишь тем, что попробовал с певицей кое-что из программы концерта. Тут пришлось телефонировать к Бехштейну и пробирать их

**<стр. 288>**

(эти приятные обязанности выпадают на мою долю). Оказалось, что во всем виноват настройщик Позер — немец из категории тупых, а уж если немец туп, то это почти безнадежно. Этот же Позер напугал нас до смерти перед самым началом концерта. Я выложила из чемоданчика Сюиту-вокализ, с которой начиналась программа, и ждала прихода того, кто должен переворачивать листы, чтобы показать ему ноты заранее. За 10 минут он приходит и... нот нет. Ищем повсюду, чуть ли не под диванами, и от волнения я теряю уверенность в том, что принесли эти ноты с собой. Певица свою рукопись этой Сюиты не захватила. Полный ужас, так как успеть съездить домой невозможно (40 минут езды туда и обратно) и надо менять порядок программы и исполнить Сюиту в конце концерта. Я уже хватаю пальто... Это был бы первый Колин концерт, на котором я бы отсутствовала, и вдруг меня осеняет мысль, не Позер ли вздумал проявить себя. Бегу по лестнице кверху, где он дежурит у эстрады, а ноги не повинуются, как бывает в тяжелом сне, когда не можешь бежать от чего-нибудь. Выяснилось, что он думал оказать любезность и уже поставил ноты на пульт. Из-за этого Позера ведь и Коле пришлось в этот день приезжать в зал пробовать рояль, чего он совсем не собирался делать и приезжал за этим накануне...

Но я что-то выкладываю все отрицательное, вместо того чтобы говорить о приятном.

Концерт прошел так, что Коля говорит, что это будет одним из самых лучших и дорогих воспоминаний его жизни. Особенно было дорого и доставило радость то, что именно новая «Соната-Romantica», хоть и длинная, понравилась больше всего и имела такой успех, какого никогда не имели даже его песни. В зале не только хлопали, а кричали, и Коля выходил много раз (счет утерян и мнения разошлись: мне казалось, раз десять, а Лёля Фрей— двадцать!). Пришлось, наконец, сесть и сыграть Сказку из ор. 26. Ну, и разговоры после концерта были больше о Сонате, чем о другом. А мы за ее успех беспокоились, то есть не мы, а Коля. Я была уверена, что если она в Глазго [2] понравилась больше всего из программы, то в Лондоне и тем более.

Лёля Фрей пела очень хорошо, но главным образом Сюиту-вокализ, которая имела больше успеха, нежели песни, исполненные в конце программы, которые она пела хуже, чем на репетициях, и даже с погрешностями ритмического свойства, хотя ритмичность ее вообще несомненна. После концерта целый час ушел на разговоры, а потом еще поехали в один дом кутить, и это было уже чересчур. Легли спать в 3 часа. Ночь эту Коля не поспал и пяти минут — уж очень переутомился.

В пятницу передохнули, а уже в субботу пришлось заняться подготовкой к граммофонной записи. Пришлось завтракать с одним из директоров фирмы «Колумбия», и на это ушло два часа, хотя разговор с ним весь мог продлиться ¼ часа. Мы просили Лёлю зайти к 3 часам в отель и пошли потом в музей. Вечером опять работа, а к ужину пришли Сваны (лондонские) и Лёля.

В воскресенье (то есть вчера) был очень тяжелый для Коли день. Макушина устраивала у себя собрание в 80 человек и называлось это

**<стр. 289>**

«to meet Mr and Mrs Medtner» \*, а Коля называет это «томить». И так как она непременно хотела исполнить хоть несколько песен с Колей и он ей в этом отказать не смог (по случаю того, что в концерте пела не она, а Лёля), то она уже в этот день утром приехала, чтобы с ним порепетировать. У нее мы были в 4¼ часа. Народу собралось так много, что все поместиться в двух небольших комнатах не могли и некоторым пришлось ютиться на лестнице, ведущей в верхние комнаты. С каждым надо было поговорить. И вот в этой толпе Макушина заставила-

таки Колю исполнить с ней несколько вещей. В 6 часов вечера я устроила так, что два Колиных друга Коллингвуд и Александер (оба музыканты) вытащили его погулять и вернулись они к 7½, когда многие уже разошлись. Мы должны были у Макушиной обедать, а кроме нас, также Коллингвуды и еще две пары русских. Ели по-русски, то есть на убой, а потом в 10 часов одна из русских пар отвезла нас на своем автомобиле домой.

95

24 февраля 1931 г.

Лондон

Вчера было прослушивание уже сделанных Колей грамзаписей [1]. Сегодня Коля готовится к новым записям. Один диск будет сделан с Макушиной. Два дня уйдет на это, а в пятницу, если успеем собраться, или — самое крайнее — в субботу уедем домой [2].

Коля уже ненавидит всю свою музыку и мечтает о работе над новыми сочинениями.

Но больше всего мечтает о том, чтобы отоспаться и нагуляться. Тут всего два раза походили по музею и погуляли, а то все больше в вагоне метро или в автобусе. А погода как нарочно самая заманчивая! Все время солнышко.

Ну, вот и все. Скоро, надеюсь, жизнь войдет в обычную колею. Если ничего не стрясется и у Коли хорошо пойдет работа, то это все, что и требуется.

---

\* «Для встречи мистера и миссис Метнер» (англ.).

---

## Письмо Э. К. Метнера — П. Д. Эттингеру

27 сентября 1921 г.

Цюрих

Милостивый государь, господин Эттингер!

Письмо Ваше от 2/VIII я получил [1]. Исполняю просьбу Вашу, насколько это в моих силах при настоящих обстоятельствах, когда, в семилетнем отъединении от родных [2], многое испарилось из памяти, когда не к кому обратиться, чтобы путем беседы оживить воспоминания детства и отрочества, когда я лишен возможности прибегнуть и к записям, которые я иногда делал и которые (если не пропали) хранятся где-нибудь среди писем, набросков и дневников в моем московском «архиве» [3]. Удивляюсь, что Елена Михайловна не направила Вас к тете Марусе, бывшей инспектрисе Николаевского института, Марье Карловне Гедике, которая, судя по последним известиям, еще жива и здорова. Кроме того, некоторые воспоминания сохранила о тете Минне и Надежда Васильевна Гартунг, урожденная Третьякова, так как очень ее любила; муж ее, Яков Федорович Гартунг, был ведь племянником Минны Федоровны.

Неоднократно слышал я в отрочестве и в юности рассказы бабушки, матери и ее братьев и сестер о происхождении и судьбе обеих эмигрантских немецких семей Gebhard и Goedicke, к которым принадлежали родители моей матери. Тетя Минна Gebhard (моя Grosstante) сама никогда ничего не рассказывала и на расспросы всегда скупилась ответами... В ее натуре странным образом сочетались общительность и застенчивость; веселый юмор сменялся упорной, хотя и легкой меланхолией, альтруизм — эгоизмом. Нам, детям, она внушала почтение, которое всегда готово было перейти в робость; последняя охватывала нас крайне редко только потому, что большей частью присутствовал кто-нибудь из взрослых и за неизменно несколько церемонным приветствием, которое сопровождалось холодным поцелуем в лоб, следовала ее остроумная или смехотворная шутка, вызывавшая всегда веселый хохот взрослых, в том числе и самой тети Минны. Говорила она по-немецки, иногда по-французски; русским языком она владела очень плохо [...] [Тетя Минна] была, при всей своей жизненности и нередко жизнерадостности, в своем внешнем, вдобавок подчеркнуто аристократическом облике, словно видением давно прошедших времен; нисколько не скрывая своего более чем почтенного возраста, она носила парик из каштанового цвета волос со старомодной прической, скрывавшей ее уши [...]

Помимо миниатюр ее родителей, у нас в гостиной висел одно время ее автопортрет с палитрой в руке; очаровательная молодая девушка с большими глубокими и детскими глазами; этот портрет в дни своих посещений тетя Минна постоянно перевешивала с одного места на другое

в зависимости от менявшегося освещения; наконец однажды она тщательно завернула его в бумагу и, не сказав ни слова моей матери, смотревшей на нее с изумлением, унесла его с собой. Одно время этот автопортрет висел у нее в комнате; затем у Надежды Васильевны Гартунг; где он теперь, я не знаю. (Однажды она подарила моей матери фотографию с этого портрета. Я, в свою очередь, перефотографировал эту фотографию и просил Елену Михайловну, занимавшуюся металлопластикой, сделать раму. Это было незадолго до моего отъезда из Москвы.)

Итак, аристократичность, старомодность в costume и манерах, казавшиеся нам просто церемонностью, внушали нам, детям, особенное почтение и не давали возможности вырасти той доверчивости и любви, которую мы чувствовали к ее сестре, нашей бабушке (матери нашей матери), которая была во всем сама простота и беспритязательность. Эта бабушка была в дни

молодости выдающейся певицей (колоратурное сопрано); особенно хорошо она, говорят, пела Моцарта; голос ее звучал как серебряные колокольчики, когда она (я помню еще это хорошо) пела с моей мамой (меццо-сопрано) во французской католической церкви. Бабушка была, кроме того, известной преподавательницей пения и Москве (еще до основания консерватории); круг ее знакомых и друзей был чисто артистический: между прочим, Дюбюк, Давыдов, Рубинштейн и т. д. Замужем за музыкантом (артистом и регентом) Карлом Гедике, мать весьма многочисленного семейства, она была во многом противоположностью своей оставшейся незамужем сестре Минне, вращавшейся всю свою молодость в аристократических и бюрократических семьях Петербурга, представителей которых она портретировала. У кого и где тетя Минна училась живописи, сказать не могу. Смутно помню какие-то рассказы не то про итальянского мастера, не то об итальянском путешествии ее, предполагавшемся или действительно имевшем место... У меня есть одна работа тети Минны: миниатюрная копия «Христа» — Дольчи [4], благословляющего хлеб и вино. Где и с чего сделана эта работа, сказать не могу.

О молодости тети Минны я ничего определенного сказать не могу. По-видимому, она была любимейшей дочерью прадедовской четы Gebhard. Вероятно, рано оставила родителей и переселилась в Петербург (или, наоборот: осталась в Петербурге, когда они переселились в Москву). С сестрами была довольно холодна, особенно с младшей, тетей Мари Вонсович. По крайней мере, очень редко видалась с ними и по переселении в Москву. Каково было отношение ее к брату [Федору Федоровичу Гебхарду], не знаю; он был военным врачом и умер от заразной болезни во время Крымской кампании. Он был, кроме того, композитором, и от его, впрочем, полулюбительского творчества сохранились некоторые образчики среди нотной библиотеки моей матери [5] и ее брата профессора Федора Карловича Гедике. Помню, что мать моя говорила об этом моем Grossonkel почти с благоговением, указывая на честность, самоотверженность как врача и на любовь его к искусству.

Сказать точно не могу, когда тетя Минна покинула Петербург (вместе с тем и свое искусство) и поселилась в Москве с тем, чтобы

**<стр. 292>**

вести скромную жизнь приватного лица, уединение которого нарушалось лишь посещениями и приемами ближайших родственников.

Вне всякого сомнения, что психологически чуткого наблюдателя должно было бы явление тети Минны с этою упорною консервированностью, нарочитою старомодностью навести на мысль о некоей скрытой причине такого чудачества. На основании рассказов матери моей я мог бы сказать по этому поводу лишь следующее. Двое молодых аристократов, кавалергарды князь Демидов-Сан-Донато и другой, имя которого я запамятовал (был ли то Платонов или Платон?), были влюблены в тетю Минну; обоих она портретировала. Демидов был решительнее и вскоре сделал ей предложение. Она отклонила его, так как любила Платонова. Но в этой любви была какая-то странная непомерная сдержанность и скрытность. Оба молодых офицера были друзьями, и потому тетя Минна видала их часто вместе. Исключительно с тою целью, чтобы не обнаружить своей любви к Платонову, она оказывала в присутствии обоих явное предпочтение Демидову. Разумеется, она достигла этой странной тактикой совершенно нежелательных для нее результатов. Демидов продолжал питать надежду и с бесплодной настойчивостью делал ей через известные промежутки времени одно предложение за другим. Платонов же, видя ее холодность к нему, преодолел свое чувство и через несколько лет женился на подруге тети Минны, дочери придворного капельмейстера тоже немецкого происхождения (фамилию забыл). Тогда тетя Минна покинула Петербург, переселилась в Москву и вскоре под предлогом слабого зрения (работа миниатюр требует действительно большого напряжения) бросила свое искусство. Уезжая за границу, Демидов навестил тетю Минну в Москве и сделал ей в последний раз предложение, которое она решительно отклонила. Он покинул Россию и женился впоследствии на двоюродной сестре Наполеона III (кажется, на принцессе Матильде). Переписывалась ли она

с ним, а также и с Платоновым впоследствии, я не знаю; помню только, что мать моя рассказывала, что Платонов уже в преклонных годах и, если не ошибаюсь, овдовев, навещал, бывая в Москве, тетю Минну.

Моя мама была того мнения, будто тетя Минна бросила свое искусство из-за своей несчастной любви к Платонову и что слабость зрения одна сама по себе не могла бы принудить ее к такому отречению [...].

Характерной чертой всех художников из рода Гебхард и Гедике была скромность, отвращение к рекламе, вообще полное отсутствие карьеризма. Таков ведь и брат мой Николай... Помнится, мать моя сердилась, рассказывая, как тетя Минна не ответила на запросы какого-то выставочного комитета, выразившего желание иметь и ее вещи (речь шла именно о выставке старинных акварелей и миниатюр).

О происхождении и судьбе прадеда моего Фридриха Гебхарда и его супруги, урожденной фон-Штейн, сохранились у меня, по рассказам матери моей, следующие воспоминания. Родился он в 1769 году в Тюрингии. В хранящейся у меня книжке его стихов можно отыскать название его родного города [6]. Семья Гебхард (как сообщил мне в бытность мою в Веймаре один из сотрудников архива Гете и Шиллера)

**<стр. 293>**

принадлежит к одному из самых старинных и многочисленных родов, представители которого были большей частью пасторами и органистами. С большой вероятностью можно предположить, что некоторые ветви этого рода состояли в родстве с ветвями другого уже знаменитого тюрингического рода, а именно Бахов; «die Bache», как вследствие многочисленности представителей этого рода выражались тюрингйцы, были ведь большей частью также органистами и не могли не общаться с фамилией, целые поколения которой служили евангелической церкви как богословы и как художники звука.

Лишь более подробное исследование родословной могло бы оправдать это предположение, конечно, крайне лестное для нашей семьи. В изумительном и совершенно не по-современному сложившемся полифоническом искусстве моего брата Николая невольно хочется видеть косвенное подтверждение этой генеалогической гипотезы...

Подобно большинству членов этой фамилии, и прадед мой изучал теологию и музыку. Вначале первая, по-видимому, возобладала; было то желание отца его или его собственное, сказать трудно. Но вскоре молодой богослов неожиданно для всех оставил семью, родину и свое призвание, примкнув к странствующей труппе актеров. Невольно напрашивается литературная параллель с Вильгельмом Мейстером. Так как мне не известен год, когда имело место это решительное для судьбы моего прадеда событие, то я не берусь даже предполагать о знакомстве его с этим произведением, наброски к которому ходили, впрочем, в рукописях по рукам задолго до его целостного появления в свет.

Возможно, что смелый шаг от церкви к сцене был сделан и совершенно независимо от каких бы то ни было модных тогда литературных поветрий, просто вследствие сильных впечатлений от театра, ставших для этой пламенной артистической натуры такого рода первичным переживанием, которое принудительно ведет к бесповоротному решению всей участи вопреки всяким внутренним сомнениям и внешним препятствиям. Долго ли кочевал юный Гебхард с избранной им семьей актеров, где и в каких ролях он выступал, мне не известно. Первым прочным оседлым пунктом явилась Рига. Здесь он увлек своей игрой и личностью дочь остзейского барона фон-Штейна и бежал с ней в Петербург, где были две императорские сцены [7]: драматическая немецкая и оперная итальянская. В своей супруге прадед открыл и воспитал недюжинное сценическое и вокальное дарование, и вскоре оба стали артистами, излюбленными у двора и у публики. Коронными ролями их считались Отелло и Дездемона, причем они играли и по-немецки в драме Шекспира, и по-итальянски в опере Россини. С исполнением этих ролей связано одно важное событие в жизни этой артистической четы.

Прабабка была беременна как раз в то время, когда в Петербурге в честь каких-то высокопоставленных гостей должен был состояться парадный спектакль, причем, по желанию императора Александра I, к исполнению был назначен «Отелло» Шекспира. Ни одна из актрис не решалась или не была способна заменить прабабку. В актерской среде, шутя, говорили, будто с прадедом трудно было решиться играть роль Дездемоны, ибо именно в роли Отелло он так безотчетно отдавался

**<стр. 294>**

своему темпераменту, что жизнь игравшей Дездемону подвергалась-де серьезной опасности. Убедили прабабушку выступить, несмотря на последний период беременности. О таком ее героическом решении доложили царю. Представление прошло превосходно до конца. Но после сцены удушения прабабка под влиянием волнения [...] родила преждевременно за кулисами свою третью дочь, Марию. Александр I, до сведения которого это необычайное событие было доведено, приказал поздравить роженицу и сказать ей, что желает быть крестным отцом. Разумеется, с титулом «царская крестница» была связана пожизненная пенсия. Эта моя внучатная тетка Мария Федоровна вышла замуж за поляка Вонсовича. Я знал и ее и помню, что она на меня всегда производила впечатление крайней аффектированности, столь несвойственной обеим сестрам, бабке моей и тете Минне. Кажется, ее никто из родных недолюбливал. Мать моя говорила, что и прадед постоянно ворчал на нее за ее театральность, а также и неаккуратность в хозяйстве, которое она вела после смерти своей матери, моей прабабки. Особенно сохранился у меня в памяти рассказ моей матери о том, как тетя Мари, видя, что обед не готов, переставляла часы назад. Прадед, который под старость вел жизнь уединенного ученого, бывал столь углублен в свое чтение или размышления, что не замечал обмана, если последний не обнаруживался каким-нибудь привходящим обстоятельством. Мать моя подростком была однажды свидетельницей, как прадед, заметив обман, сердился на «тетю Мари», которая, пытаясь его умиротворить, впала в театральный тон, что вывело старого актера окончательно из себя.

Мать моя была любимой внучкой; ей разрешалось пребывание в кабинете и во время его занятий. Мало того, она имела право в это время сидеть на его письменном столе, на его коленях, на плече; он продолжал непоколебимо писать или читать и стряхивал ее, лишь когда она делала попытки стать на его плечи. Благодаря такой дружбе мать моя сохранила более живые воспоминания и о внешнем облике своего деда. Он был выше среднего роста и сложением, а также манерою держать себя напоминал Гете, если судить по известной статуэтке Рауха, которую я показывал моей матери. Бритое, скорее круглое, нежели продолговатое лицо его имело здоровый, несколько загорелый «кирпичный» цвет, какой опять-таки мы встречаем в портрете Гете, писанном Штилером. Большие карие глаза и некоторые в строении лба общие с Гете черты довершали сходство с последним; вся нижняя половина лица не имела ничего общего с чертами Гете: короткий прямой нос и длинная верхняя губа характеристично отличали это лицо от лица Гете с его длинным орлиным носом и короткой верхней губой. Руки и ноги были для его роста очень невелики. Впечатление производил он, по крайней мере под старость, на всех, кто его знал ближе, личности несколько гордой и при всей светской любезности неприступной. Среди друзей и близких он слыл за обаятельного человека, равно доброго и мудрого. Разносторонне образованный, он, по оставлении сцены и переселении в Москву, проводил все свое время в неустанной работе над культурой своего духа путем чтения и общения с выдающимися представителями

**<стр. 295>**

московского ученого или литературного мира, разумеется, лишь с теми, кто владел немецким языком. Ему было за 80, когда он скончался от удара при следующих обстоятельствах. В гостях у него был кто-то из знакомых литераторов или филологов... Речь шла о Горации... Возник спор... Со свойственной ему горячностью прадед мой со слонами «das werde ich Ihnen gleich beweisen»\*



— быстро стал на скамью и взял с верхней полки своей библиотеки латинский томик со стихотворениями Горация; начал листать в нем и вдруг упал... Он умер, не приходя в сознание. Наследникам его было предложено одним из богатых и культурных немцев, стоявшим из всех друзей покойного наиболее близко к нему, 18000 рублей за библиотеку, литературное наследство и письма знаменитых людей, с которыми прадед переписывался за свою долгую жизнь. Имя этого немца, если не ошибаюсь, было Неф. Предложение это было по каким-то причинам отклонено. Библиотеку разделили между собою «на память» многочисленные родственники: вероятно, подарили при этом отдельные книги и друзьям; рукописи же достались одному из внуков, Владимиру Карловичу Гедике, преподавателю немецкого языка в семинарии и в женских гимназиях... Дядя Володя, человек умный и аккуратный, хранил эти рукописи и все собирался (так как они были исключительно немецкие) когда-нибудь вступить по поводу этого наследия в сношения с каким-нибудь литературным обществом или учреждением в Германии. Годы шли, и сундук с этим достоянием исчез непонятным образом во время переезда с одной квартиры на другую. Все поиски оказались безуспешными. Обстоятельства этого дела долго держали в секрете. Я узнал об этом, конечно, много лет спустя, от моей матери, причем она заклинала меня никогда не говорить о том с бедным дядей Володей, который и без того долго страдал при мысли об этой утрате. Собственно говоря, молчать о ней было необходимо при жизни двух дочерей Гебхарда, бабки моей, Полним Федоровны Гедике, и тети Минны, так как только они и могли бы принять это близко к сердцу. Остальные родственники большей частью (за исключением нашей семьи и семьи покойного профессора консерватории Федора Карловича Гедике) отнеслись бы к сему довольно равнодушно, так как по своей профессии стояли очень далеко от возможности понять всю ценность невозвратно утраченного. Мать моя называла несколько корреспондентов Гебхарда, среди которых, помимо знаменитых художников сцены, помнится, были Фейербах и Берне; кроме того, сын Шарлотты Буфф, которую Гете любил в бытность свою в Ветцларе (Шарлотта в «Вертере»!); она вышла замуж за дипломата Кестнера; сын их Август Кестнер (1777—1853) был ганноверским посланником в Риме и занимался искусством и археологией. Но самое главное это то, что среди корреспондентов Гебхарда были двое великих: старый Гете и молодой Вагнер.

Был ли Гебхард знаком с Гете до оставления им своей родины и первоначальной профессии — не известно; во всяком случае, по словам моей матери, он навестил Гете во время одного (или единственного)

---

\* «Это я Вам сейчас докажу» (нем.).

---

<стр. 296>

своего путешествия за границу и состоявшегося тогда короткого пребывания в Веймаре (или в Иене). Быть может, подробный просмотр дневников Гете по *Sophien-Ausgabe* в состоянии был бы подтвердить это предположение (или уверение) моей матери. В бытность мою в Веймаре в 1909 году я говорил по этому поводу с Dr. Wahle, сотрудником архива Гете и Шиллера. Он, помнится, сказал мне, что фамилия Гебхард ему знакома не только как старинный пасторский род Тюрингии, что он где-то встретил это имя в связи с какими-то рукописями, имевшими отношение к Гете. Разумеется, почтенный гетефилолог вышел из себя с досады на пропажу писем Гете. Он сообщил мне, что на чердаке дома Гете хранятся нераспакованные тюки писем, полученных Гете; чтобы мочь скорее приступить к их чтению и исследованию, необходимо увеличить штат филологов архива, о чем пока идут переговоры с веймарским правительством. Во всяком случае Dr. Wahle был сильно заинтересован моими сообщениями. В 1914 году я хотел из Мюнхена опять заехать в Веймар, но вследствие войны вынужден был из Мюнхена переехать в Цюрих. Разумеется, настоящее положение общества Гете и архива Гете и Шиллера не благоприятствует новым исследованиям, и упомянутые тюки с письмами покоятся, конечно, и

по сию пору нетронутыми на чердаке дома Гете — до лучших времен. Что прадед мой был страстным поклонником Гете, не подлежит сомнению; Гете был для него, по-видимому, «мейстером», которому он подражал не только в своих стихотворениях, но и в образе жизни, особенно под старость. Насколько это подражание столь высокому образцу являлось следствием «избирательного родства» с Гете, решать не берусь; судя по рассказам матери и особенно бабушки, прадед мой терпеть не мог актерства в жизни и производил впечатление человека, державшего себя вполне естественно, вполне согласно со своей натурой. Это обстоятельство позволяет заключить, что подражание Гете было произвольным и что, если оно кое-где в мелочах и подчеркивалось, то лишь вследствие понятного благодаря сходству натур бессознательного отождествления (как выразилась бы по этому поводу современная аналитическая психология). Необходимо добавить, что это сходство натур обуславливалось, может быть, не только наличием одинаковых индивидуальных черт, но и элементом соплеменности: род Гете — также исконно тюрингский; прямой предок Гете лишь в конце XVII века переселился во Франкфурт-на-Майне. Переселение Гете в Веймар есть, так сказать, переселение на родину. Тюрингйцы же являются центральным германским племенем, образовавшимся из смешения различных основных германских племен... Явное тяготение прадеда к Гете особенно характерно, если принять во внимание, что по своей профессии он должен был скорее стать поклонником драматурга Шиллера, нежели Гете, поэта скорее лирического и эпического. В драмах Шиллера прадед играл несомненно гораздо чаще, нежели в драмах Гете, которые едва ли появлялись на сцене петербургского театра.

Первое издание «Фауста» вышло лишь в 1808 году. Исполнял ли прадед роль Фауста, мне не известно. Полагаю, что роль Мефистофеля едва ли соответствовала его сангвиническому темпераменту. Во всяком

**<стр. 297>**

случае о его восторге от «Фауста» свидетельствуют многочисленные подчеркивания, восклицательные знаки и заметки на полях первого издания «Фауста». Эта драгоценность (являющаяся в то же время и большой библиографической редкостью) принадлежала моей бабушке Полине Федоровне, которая незадолго перед смертью, уже безнадежно больная, подарила ее мне [8]. Трудно передать то сложное чувство, которое овладевало мною всякий раз, как я, бывало, листал этот небольшого формата старинный томик; давно прошедшее, с чем и без того связана моя душа, через посредство моего предка становилось вполне живым, настоящим; я разумею не «Фауста» как бессмертное произведение само по себе (с которым по-немецки я познакомился впервые по этой книге), а эпоху и индивидуальность Гете как элементы, столь странно и глубоко мне близкие; эти элементы, жившие и в душе прадеда, словно запечатлены в слегка лишь побледневших чертах, проведенных его карандашом; этого «Фауста» он читал как нечто новое и эта классическая вещь, на которую мы привыкли смотреть чуть ли не как на античность, была для него актуальностью [...]

Истинная артистичность прадеда во всей ее безпредвзвешенной восприимчивости выразилась блестящим образом в его приятии искусства, уже совершенно нового по своим техническим началам и только подлинностью своею связанного с великим прошлым: будучи уже в преклонном возрасте, он один из первых принял и понял идею Вагнера о Gesamtkunstwerk; и об этом свидетельствуют следы его карандаша, прошедшегося под строками и на полях первого издания трактата Рихарда Вагнера «Kunstwerk der Zukunft»; и этот экземпляр достался мне от бабушки моей; по нему я впервые познакомился с идеями Вагнера о музыкальной драме как противоположности опере старого типа. Каждый, кто хотя бы несколько знаком с этой проблемой, поймет, сколь важно то обстоятельство, что старый гетеанец, актер, воспитанный на Шекспире и Шиллере, певец, уже в юности сроднившийся с Моцартом и Россини, с первого же взгляда узрел в юном преобразителе искусства несомненную гениальность.

От Гете прадед мой едва ли мог иметь много писем. Что же касается Вагнера, то мать моя утверждала, что сама неоднократно слышала, как прадед сообщал то одному, то другому из навещавших друзей: «Da habe ich wieder einen Brief von Richard Wagner erhalten»\*.

Эти слова в передаче моей матери глубоко вкоренились в моей памяти, и я словно слышу звук ее речи, когда вспоминаю о них.

Моя прабабка фон-Штейн была, судя по портретам, северною немкою с голубыми глазами и светло-каштановыми (или белокурыми) голосами. О ее характере и интеллекте не сохранилось у меня от рассказов матери никаких определенных данных. По-видимому, она всю жизнь находилась под сильным влиянием своего мужа, также внезапно и решительно изменившего нормальный ход ее жизни, как он это сделал и со своим призванием. Брак был безусловно счастливым; стало быть влияние мужа не подавляло ее личности, что собственно явствует уже

---

\* «Вот я опять получил письмо от Рихарда Вагнера» (нем.).

---

**<стр. 298>**

из факта развития ее большого сценического дарования. Известная тихость и сдержанность отличали ее несомненно, и эту черту унаследовала только Минна Федоровна. Мать моей мамы, Полина Федоровна, была по натуре своей гораздо более в отца. Мы звали ее «бабушкой Полинькой» и любили ее больше всех старых родственников. Посещения у нее и чаепитие (в противоположность таковому у «тети Минны») было для нас неизменно большой радостью. Там шло все бесцеремонно, хотя и учтиво. Сама бабушка, почти всегда оживленно настроенная, говорила неизменно так энергично и интересно обо всем с мамой: об искусстве, о политике, о книге, которую она только что прочла [...] Нельзя было не удивляться умственной живости и многосторонности интересов этой старушки, которая, покинув последнее десятилетие свою артистическую и педагогическую деятельность и замкнувшись в четырех стенах своей маленькой скромной квартиры, подобно отцу своему, продолжала до своей кончины следить за всем выдающимся, что происходило на свете. Свое удаление от внешнего мира она совершила постепенно: сначала перестала выезжать из Москвы, затем посещать близких, живших в других частях города, далее — делать более короткие прогулки, потом выходить из дома в сад, и самое последнее время она уже не оставляла своих двух комнат и не провожала нас, когда мы уходили, в переднюю.

«Бабушка Полинька» вышла замуж за Карла Андреевича Гедике. Когда род Goedicke переселился из северной Германии в Москву, мне не известно. Брат моей матери, Владимир Карлович, вышеупомянутый преподаватель немецкого языка, сказал мне однажды, что существует традиция, будто сначала род этот переселился из Швеции в Померанию. Большинство представителей этой фамилии были учеными, учителями и музыкантами, преимущественно органистами. Дядя Володя говорил мне, что среди ученых было несколько филологов. Прямые предки отца моей матери были органистами. Интересно указать на то, что французская католическая церковь в Москве в течение многих десятилетий имела органистами только Гедике, несмотря на то, что они были протестантами. Последний из них — профессор Московской консерватории Федор Карлович — перешел в католичество. Он был, впрочем, женат на француженке католичке; помню, как он оправдывал свой переход в католичество (состоявшийся в 1891 году) двумя обстоятельствами: во-первых, тем, что, будучи органистом, он не в состоянии никогда посещать своей лютеранской церкви; во-вторых, тем, что и дети его католики; последние потому, что патер не хотел венчать иначе как под этим условием, а невеста (урожденная Le Champion) не хотела венчаться в лютеранской церкви [...]

Кроме Карла Андреевича, отца матери моей, который был дружен с Джоном Фильдом и Дюбюком и пользовался большой известностью и Москве как органист, преподаватель и дирижер, необходимо упомянуть Фромгольда Ивановича Гедике, двоюродного брата его,

который будучи славистом и преподавателем русского языка, играл заметную роль в славянофильских кругах Москвы. О нем вскользь упомянул однажды, рассказывая о предках, дядя Володя [...]

<стр. 299>

Так как я уже коснулся нашей родословной, то полагаю нелишним, в особенности ввиду все возрастающего значения музыкальной деятельности брата моего Николая, дать Вам, как специалисту, некоторые сведения и относительно фамилии Метнер. Здесь главным источником последних служили беседы с «тетей Сузанною». Сузанна Петровна Митчинсон, урожденная Мориан (Mohrjahn), была младшей сестрой матери моего отца. Митчинсон был англичанин, в свое время известный фабрикант спичек в Москве. Он был женат сначала на старшей сестре моего отца Элеоноре, которая была ровесницей и подругой своей тетки Сузанны Петровны. Когда тетя Элеонора скончалась (в сравнительно юных годах), Митчинсон женился на Сузанне Петровне. До этого брака она вместе со старшей сестрой Юлией имела закрытое учебное заведение, столь образцовое, что много лет спустя мне приходилось слышать от лиц высокообразованных, получивших там свое первоначальное воспитание, восторженные отзывы о педагогических талантах обеих сестер.

Фамилия Метнер (Medtner) родом из Шлезвиг-Голштинии, где она занималась фермерством. Подобно тому как традиция фамилии Гедике напоминает о шведских предках, традиция фамилии Метнер — о датских. Вероятно, приблизительно одновременно с эмиграцией в Россию Гебхардов и Гедике, то есть в конце XVIII столетия или в начале XIX, переселилась и фамилия Метнер сначала в Лифляндию, где приобрела права гражданства в Пернаве. Отец мой, принадлежавший одно время к купеческой гильдии города Москвы, остался и по сию пору пернавским гражданином. Отец моего отца переселился в Москву и женился на Марье Петровне Мориан, дочери винодела и виноторговца, которым впоследствии продал и передал все свое дело своему главному сотруднику Арабажи. Дом с круглой башней на Тверской, где внизу был магазин Арабажи, принадлежал прадеду Мориану, и там же была и его квартира, где родилась бабушка Марья Петровна.

Интересна родословная Морианов. Предки их были испанцы мавре кого происхождения, которые вынуждены были в XVI столетии покинуть родину, так как они приняли протестанство. Это обстоятельство, кстати сказать, очень характерно, как этнографический симптом, указывающий на то, что в жилах Морианов текла не только, а, может быть, и не столько маврская кровь, сколько германская, ибо протестантизм в романских странах, как известно, распространялся большей частью среди тех родов, которые вели свое происхождение от германцев: например гугенотские фамилии, покинувшие Францию после отмены Нантского эдикта и переселившиеся в Пруссию, а отчасти и в Россию (например, семья Конюс и графы Катуар де Бионкур).

Фамилия Мориан была дворянская; сохранился герб; один знаток геральдики сказал мне, что форма звезды на гербе, а также и какие то другие подробности свидетельствуют о готском происхождении. Во всяком случае голова мавра со странною повязкою вокруг лба, несомненно, говорит и о маврских предках. Как звучало полностью фамильное имя Морианов, я забыл; знаю только, что по переселении в Германию, именно в прирейнские провинции, это длинное фамильное имя было

<стр. 300>

укорочено или видоизменено в Mohrjahn. Так как Морианы были наследственными виноделами, то они, разумеется, и на Рейне продолжали заниматься тем же. Один из членов этой семьи — Петр Мориан — перенес ту же деятельность в Россию и принял русское подданство. Женат он был на немке из Австрии, которая была также лютеранского вероисповедания. Существуют ли потомки этой фамилии в прирейнских провинциях, я не знаю, но в Гамбурге живет одна ветвь ее. Равным образом мне ничего не известно о представителях фамилии Гебхард и Гедике.

Разумеется, некоторые члены как нашей фамилии, так и фамилии Гебхард и Гедике заключали браки с русскими (православными), а также с французами, англичанами, армянами, поляками и евреями. Но эти смешанные браки имели место уже впоследствии. [...]

Вот все сведения, которые вспомнились мне под впечатлением Вашего запроса. Насколько они точны, судить не берусь, так как многое вообще за смертью старших родственников проверить невозможно; кое-что проверить я и был бы в состоянии, но, конечно, не здесь, где лишен всех своих записей. Не вполне ручаюсь я и за точность хронологических данных.

Писать кратко труднее, нежели пространно, но Вы извините мне чрезмерную «полноту картины», иметь которую Вам желательно было для Ваших уважаемых исследований. Я чрезвычайно занят и мог лишь от времени до времени вечером заниматься записью. В свою очередь желаю Вам полного успеха в Ваших трудах.

Всегда готовый к услугам  
*Э. Метнер*

## КОММЕНТАРИИ

В комментариях приняты следующие сокращения:

ГЦММК. — Государственный центральный музей музыкальной культуры имени Глинки

NM — Nicolas Medtner. A memorial volume. Edited by Richard Holt. London, [1955].

ПМ — Н. К. Метнер. Письма. Сост.-ред. З. А. Апетян. М., 1973.

РМО — Русское музыкальное общество

СМ — журнал «Советская музыка»

ЦГА РСФСР — Центральный государственный архив РСФСР

### **И. А. Добровейн. О совести**

Опубликовано: NM, р. 200. Печатается по автографу, написанному по-русски.

### **Н. Я. Мясковский. Н. К. Метнер. Впечатления от его творческого облика**

Опубликовано: Музыка, 1913, № 119, 2 марта, с. 148—157.

1. Здесь Н. Я. Мясковский цитирует выражения из рецензии В. Г. Каратыгина, опубликованной в газ. «Речь» от 23 янв. 1913 г.

### **Г. Г. Нейгауз. Современник Скрябина и Рахманинова**

Опубликовано: СМ, 1961, № 11, с. 72—75; Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. М., 1975, с. 261—266.

1. См.: Шнеерсон Г. М. О музыке живой и мертвой. М., 1960, с. 256. Фраза, цитируемая Г. Г. Нейгаузом, в книге Г. М. Шнеерсона приводится в связи с оценкой симфонии Бетховена, которая, по мнению какого-то критика — защитника серийной и пуантилистской музыки, является «плоским сочетанием плоских мелодий и шаблонных аккордов».
2. Это выступление Н. К. Метнера в Петрограде состоялось 21 марта 1916 в Большом оперном театре при Народном доме с участием оркестра С. А. Кусевицкого под его управлением.
3. См. коммент. 11 к воспоминаниям А. М. Метнер.
4. Г. Г. Нейгауз цитирует первое стихотворение, входящее в цикл «Ямбы» А. А. Блока.

### **А. М. Метнер. О Николае Карловиче Метнере**

Опубликовано: NM, р. 17—21, под названием «A Short Biography» на английском языке. В настоящем издании воспоминания публикуются с исправлениями фактического характера, а также с значительными дополнениями, сделанными А. М. Метнер. В их основу положены материалы из ее переписки с И. С. Яссером.

<стр. 302>

1. В архиве Н. К. Метнера содержится ряд страниц авторских нотных записей. На первой странице его рукой написано: «Composition de Nicolai Metner. 1892 год», и далее приводится перечень семнадцати сочинений, которые, по-видимому, он, двенадцатилетний мальчик, задумал написать. Приведем этот список с сохранением авторского написания:

Ор. I. Impromptu mignon

« II. Pensé musical (для 4-х рук)



- « III. 1-te Lied ohne Worte (Duetto)
- « IV. 2-te —«— (Gondelied)
- « V Berceuse (для скр. и ф. п.)
- « VI 1 Concert
- « VII 2 Concert
- « VIII 3 Concert
- « IX 3 Lied ohne Worte
- « X 4 Lied ohne Worte
- « XI Соната (для скрипки и форт.)
- « XII I Симфония (для 2 рук)
- « XIII II Симфония (для 4 рук)
- « XIV 1-й Концерт для скрипки
- « XV Berceuse (для фортепиано)
- « XVI 1-я Соната (для фортепиано)
- « XVII 2-я —«—

На следующей странице содержатся четыре строчки фортепианной пьесы оп. 1 и далее оставлены две пустые страницы, за которыми следуют две страницы с разметкой партитуры для состава инструментов: 1-я и 2-я скрипки, альт, труба, виолончель, фортепиано. В этой партитуре имеется нотная запись только партии скрипок и озаглавлена пьеса: «2 Фантазии для оркестра». На странице 7 — другая партитурная запись с разметкой состава инструментов: 1-я и 2-я скрипки, альт, труба, фортепиано. И эта партитура озаглавлена: «Introduction pour Fantaisie № 1 de N. Metner. Партитура». Затем следуют две партитурные страницы для того же состава инструментов, что и «Интродукция...», но намечен один такт партии всех инструментов и вся партия первых скрипок (см.: ГЦММК, ф. 132, № 4629).

Сохранился наряду с этой рукописью большой нотный альбом с твердым переплетом, на котором сделана надпись типографским тиснением: «Сочинения Николая Метнера». Этот альбом содержит 135 листов, среди которых есть страницы, заполненные только мелодическим рисунком, иногда встречается полное фортепианное изложение мыслей или намечена только партитура. Любопытно, что в конце ряда рукописей есть наброски человеческих лиц, сделанные Метнером. Некоторые годы возникновения замыслов автором помечены. Так, на первой странице альбома поставлен: «1892 год» и указано название сочинения: «1 Sonate Н. Метнер»; на странице 30: «1892/3», а на странице 44, где поставлена дата: «1 сентября 1895 г.», следует список его сочинений, относящихся к разным годам (ГЦММК, ф. 132, № 4630):

- |        |                            |
|--------|----------------------------|
| 1892   | 1-te Sonate                |
|        | Im Walde N1 op. 2          |
|        | Im Walde N2 op. 2          |
|        | Scherzo op. 1              |
|        | Fuga N1                    |
|        | Sonate N2                  |
|        | Sonate N3                  |
|        | Sonate N4                  |
|        | 1-te Fantaisie pour Orch.  |
|        | Фантазия                   |
| 1892/3 | «Похороны тухлой говядины» |
| 1895   | Симфония                   |
|        | Этюд à la Polonaise        |

Сохранился также отдельный лист автографа Метнера с заголовком «Nicolai Metner's Werke. Сочинения Николая Метнера» и далее следует перечень названий. Эта страница в виде факсимиле нами опубликована (см.: ПМ, после с. 256). Никакими сведениями об этих произведениях не располагаем. В последующие годы Метнер, как

<стр. 303>

известно, начал новую нумерацию опусов, и ни одно сочинение из вышеуказанного списка в новом порядке опусов не участвует.

Все приведенные списки позволяют сделать вывод, что еще совсем юный Метнер мечтал о создании преимущественно инструментальных сочинений — прежде всего, сонат, концертов, составивших впоследствии значительную область его творчества.

2. Среди дошедших до нас сочинений Метнера, относящихся к юношескому периоду его творчества, имеются: «Юмореска» для фортепиано — «апрель 1896 г.» (ГЦММК, ф. 132, № 8); «Молитва» на слова М. Ю. Лермонтова — «лето 1896 г.» (ГЦММК, ф. 132, № 76); Марш для двух фортепиано — «25 февр[аля] 1897 г.» (ГЦММК, ф. 132, № 155); Пьеса для фортепиано — «1897 г. Лето» (ГЦММК, ф. I № 10); Сонатина для фортепиано — «1898 г.» (ГЦММК, ф. 132, № 11); Экспромт для фортепиано — «28 дек[абря] 1897 г.» (ГЦММК, ф. 132, № 1796); Шесть прелюдий для фортепиано — 1896—1897 (ГЦММК, ф. 132, № 9; прелюдии № 5 и № 6 во втором варианте стали № 2 и № 3 в ор. 1); Соната для фортепиано — «1897» (ГЦММК, ф. 132, № 1797). Даты, приведенные в кавычках, — авторские.
3. О Третьем международном конкурсе имени А. Г. Рубинштейна см. подробнее в воспоминаниях А. Б. Гольденвейзера. Гольденвейзер Гольденвейзер
4. В частности, сохранилась копия письма В. И. Сафонова к дирижеру А. Блонделю от 4/17 октября 1900 г., являющегося ответом на приглашение Н. К. Метнера выступить в концерте в Париже. В этом письме говорится: «Дорогой господин Блондель! Мне остается только поблагодарить Вас за Ваше любезное письмо и сказать Вам, что мой ученик г. Метнер с радостью приедет играть на указанных Вами условиях. Конец января его вполне устраивает. Разрешите поблагодарить Вас за все, что Вы сделаете для моего ученика и примите мои лучшие пожелания. Прошу извинить меня за то, что не пишу Вам сам, так как у меня болит рука. Ваш В. Сафонов» (перевод с французского В. К. Тарасовой, ГЦММК, ф. 80, № 3253, л. 407). Однако Метнер отказался от поездки в Париж, как и в другие европейские города, куда был приглашен на концерты.
5. Н. К. Метнер лишь юридически числился профессором Московской консерватории до своего отъезда за границу 10 сентября 1921 г.; фактически с осени 1919 г. он получил отпуск и жил в Буграх, откуда вернулся в октябре 1920 г., а в апреле 1921 г. вновь уехал в Бугры, где пробыл до сентября.
6. В сезоне 1921/22 г. Н. К. Метнер дал в Германии три концерта: 10 апреля в Берлине, 3 мая — в Лейпциге и 9 мая — в Берлине.
7. В Варшаве в симфоническом концерте под управлением Э. Млынарского Н. К. Метнер исполнял свой Концерт № 1 с-moll, ор. 33 27 декабря 1922 г., а под управлением Г. Абендрота Концерт № 4 G-dur, ор. 58 Бетховена 29 декабря 1922 г. Но в Варшаве 2 января 1923 г. состоялся также клавирабенд Метнера, где наряду со своими сочинениями он исполнил Сонату C-dur, ор. 53 Бетховена. Во время своего пребывания в Польше Н. К. Метнер 25 декабря 1922 г. играл в Лодзи под управлением Г. Абендрота тот же Концерт № 4 G-dur, ор. 58 Бетховена.
8. 30 марта 1924 г. Н. К. и А. М. Метнер покинули Берлин и, захватив на короткое время в Цюрих, уже 3 апреля прибыли в Милан, откуда 4 апреля переехали во Флоренцию. Здесь они, не считая кратковременного пребывания в Риме, прожили до 12 мая. Из

Италии, где начиная с 18 апреля происходили частые встречи Н. К. Метнера с С. В. Рахманиновым, А. М. и Н. К. Метнер направились вместе с семьей Н. А. и С. В. Рахманиновых в Цюрих, а оттуда через несколько дней Рахманинов уехали в Дрезден, а Метнеры — во Францию (о пребывании Н. К. и А. М. Метнер в Италии см.: ПМ, с. 265—270).

9. В сезоне 1924/25 г. в США с 31 октября 1924 г. по 13 марта 1925 г. состоялось 17 концертов с участием Н. К. Метнера: в десяти симфонических концертах он исполнял свой Концерт № 1 c-moll, op. 33 (31 октября и 1 ноября — в Филадельфии под управлением Л. Стоковского; 21 и 22 ноября — в Чикаго, под управлением Ф. Стока; 5 и 6 декабря — в Цинциннати, под управлением Ф. Рейнера; 8 и 9 января — в Детройте, под управлением О. С. Габриловича) и Концерт № 4 G-dur, op. 58 Бетховена (26 и 28 ноября — в Нью-Йорке, под управлением В. ван Хогстратена); в четырех концертах Метнер играл наряду со своими сочинениями и сочинения других авторов (13 ноября — в Нью-Йорке, 23 ноября — в Чикаго, 2 марта — в Нью-Хейвене, 13 марта — в Балтиморе); в двух концертах Метнера (26 декабря — в Нью-Йорке при участии П. Коханьского и 2 февраля — в том же городе, при участии Е. Сантагано)

**<стр. 304>**

исполнялись только его сочинения; в одном концерте Метнеру пришлось выступать наряду с Л. Винтер, которая участвовала в первом отделении без предварительного согласования с Метнером (см. дневник-письмо 40 А. М. Метнер). Этот концерт состоялся 27 января — в Чикаго. Среди сочинений других авторов в программы входили: Бетховен — 32 вариации c-moll, Соната C-dur, op. 53, Соната f-moll, op. 57; Лист — «Забытый вальс», «Хоровод гномов»; Скарлатти — Сонаты F-dur и B-dur; Шопен — Фантазия f-moll, op. 49. Из пьес Метнера исполнены: «Отрывок из трагедии» a-moll из op. 7, Сказки: G-dur из op. 9, C-dur из op. 11, e-moll из op. 14, b-moll и h-moll, op. 20, Es-dur и f-moll из op. 26, h-moll, e-moll, a-moll из op. 34, f-moll и c-moll из op. 42, Новеллы G-dur и c-moll из op. 17, Сонаты: h-moll, op. 21, g-moll, op. 22, «Импровизация» из op. 31, «Сельский танец», «Праздничный танец», «Лесной танец» из op. 38, «Утренняя песня» из op. 39, «Радостный танец», «Дифирамбический танец» из op. 40, песни: «Муза», «Певец» и «Заклинание» из op. 29, «Вальс», «Я вас любил», «Мечтателю» из op. 32, «Ангел», «Цветок», «Лишь розы увядают» из op. 36, «Вальс», «Экспромт», «Бессонница» из op. 37. О первой концертной поездке Н. К. Метнера в Америку см. также дневники-письма 1—49 А. М. Метнер.

10. После кратковременного пребывания в Париже А. М. и Н. К. Метнер поселились в Фонтен д'Иветт. Здесь они прожили до конца января 1927 г.
11. Н. К. Метнер вместе с А. М. Метнер приехал в Москву в начале февраля 1927 г. по приглашению концертного акционерного общества «Российская филармония» («Росфил»). По располагаемым нами данным, на протяжении почти трех месяцев Метнер выступал в Советском Союзе в тринадцати концертах, в которых исполнял, за исключением Сонаты C-dur, op. 53 Бетховена, только свои сочинения: «У врат обители святой» из op. 3, Соната f-moll, op. 5 (первая часть), Сказка c-moll (№ 1) из op. 8, «Эпитафия» из op. 13, Сказка e-moll из op. 14, «Ночная песнь странника» из op. 15, Новеллы G-dur и c-moll из op. 17, «Одиночество» и «Вечерняя песнь охотника» из op. 18, Сказки b-moll и h-moll, op. 20, Соната g-moll, op. 22, «Шепот, робкое дыхание» из op. 24, Сказка Es-dur из op. 26, Соната-баллада Fis-dur, op. 27, «Конь» и «Заклинание» из op. 29, «Я вас любил», «Могу ль забыть», «Воспоминание», «Мечтателю» из op. 32, Концерт № 1 c-moll, op. 33, Сказки h-moll и e-moll, op. 34, «Ангел», «Цветок», «Лишь розы увядают» из op. 36, «Бессонница», «Вальс» из op. 37, «Сельский танец» и «Праздничный танец» из op. 38, «Утренняя песня» из op. 39, «Танец цветения»,

«Радостный танец» и «Дифирамбический танец» из оп. 40, Сказки f-moll, c-moll, gis-moll, оп. 42, Две канцоны с танцами оп. 43, Соната G-dur, оп. 44, «Элегия», «Песнь ночи», «Наш век», «Телега жизни» из оп. 45, «Священное место», «Серенада», «В лесу», «Зимняя ночь», «Ручей», «Песня» из оп. 46, «Импровизация» оп. 47, «Сказка эльфов» и «Танец-сказка» оп. 48, Концерт № 2 c-moll, оп. 50. В шести концертах Метнер исполнял только свои фортепианные произведения (в Москве—18 февраля, 26 марта, 3 мая — в Большом зале Московской консерватории, 30 апреля — в Малом зале; в Харькове — 20 февраля в Государственной опере; в Ленинграде — 24 марта в Зале филармонии); в двух концертах с участием Н. Г. Райского исполнялись только вокальные сочинения (в Москве — 8 марта в Малом зале консерватории; в Киеве — 4 апреля); в трех концертах прозвучали произведения разных жанров (в Москве в Большом зале консерватории — 25 февраля при участии А. Л. Доливо-Соботницкого и Д. М. Цыганова, а 4 мая при участии Д. М. Цыганова, и в Одессе в Зале биржи — 7 апреля при участии Н. Г. Райского); в двух симфонических концертах были исполнены произведения для фортепиано с оркестром (в Москве—13 марта в Большом зале консерватории при участии оркестра ГАБТа под управлением А. К. Метнера — Концерт № 2 c-moll, оп. 50, а в Ленинграде—19 марта в Зале филармонии с оркестром под управлением А. В. Гаука — Концерт № 1 c-moll, оп. 33).

12. Вторая концертная поездка Н. К. Метнера в Америку состоялась в 1929 г. А. М. и Н. К. Метнер направились из Франции в Нью-Йорк 28 сентября 1929 г., и уже 12 февраля 1930 г. они выехали из Америки в Англию в связи с предстоящими там концертами Н. К. Метнера. За несколько месяцев пребывания в США и в Канаде и сезоне 1929/30 г. он выступил в различных городах в 19 концертах: в тринадцати из них (18 октября—в Суорсмор, 24 октября — в Хаверфорде, 5 ноября — в Нью-Хейвене, 12 ноября — в Нью-Йорке, 16 ноября — в Утремоне, 26 ноября — в Труа Ривьер, 4 декабря — в Шербруке, 6, 9 и 10 декабря — в Монреале, 9 января — в Торонто, 14 января — в Бринморе, 24 января — в Саквилле) Метнер играл свои сочинения; в четырех концертах исполнялись также и его вокальные произведения при

**<стр. 305>**

- участии Н. П. Кошиц (27 октября 1929 г. вблизи Филадельфии, в загородном доме Ярноля и 17 января 1930 г. — в Нью-Йорке в Carnegie Hall), Ф. Фортье (17 декабря в Квебеке в Ladies' Musical Club), Ж. Дюссо (9 января, днем — в Торонто в Ladies' Musical Club). Кроме того, 3 ноября 1929 г. — в Нью-Хейвене Н. К. Метнер под управлением Д. С. Смита исполнял свой Концерт № 2 c-moll, оп. 50, а 20 января в Нью-Йорке Метнер выступал со скрипачом Око. См. также дневники-письма 59—87 А. М. Метнер.
13. О первой концертной поездке Метнера в Англию см. дневники-письма А. М. Метнер 50—53 и воспоминания Т. А. Макушиной.
  14. А. М. и Н. К. Метнер переехали из Франции в Англию 8 октября 1935 г. (см. об этом коммент. 1 к письму 337 Н. К. Метнера в кн.: ПМ, с. 472—473).
  15. О жизни Н. К. Метнера в годы второй мировой войны и о его работе над Концертом-балладой e-moll, оп. 60 см. в воспоминаниях Э. Айлз.
  16. В архиве Н. К. Метнера среди многочисленных программ хранится анонс к предстоящим его концертам в Америке с объявлением трех программ из сочинений Метнера, которые должны были исполняться во многих городах Америки в сезоне 1947/48 г. (ГЦММК, ф. 132, № 1317).
  17. Об истории грамзаписей Н. К. Метнера, сделанных по предложению Джая Гамараджи Уадиара, подробнее см. в воспоминаниях А. А. Свана.
  18. Квинтет (без опуса) C-dur для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели, начало

работы над которым относится еще к 1904 г., был завершен, по-видимому, летом 1949 г. и в том же году осуществлена грамзапись Квинтета фирмой Эолиан в исполнении автора и Эолиан-квартета в составе: А. Кейв, У. Форбз, Л. Дайт и Дж. Мур. Но, к сожалению, эта запись имеется только в виде пробной пластинки (этот экземпляр см. в ГЦММК, отдел фонотеки, № 15455—15460). О Квинтете подробнее см. коммент. 3 к письму 65 Н. К. Метнера (ПМ, с. 117).

19. О грамзаписи песен Н. К. Метнера при участии автора и Э. Шварцкопф см. воспоминания А. А. Свана.
20. Существуют записные книжки Н. К. Метнера двух видов: одни из них содержат отдельные эскизные нотные записи, другие — всевозможные мысли о том, на что обратить внимание в собственной работе. Нередко в них попадаются записи обобщающего эстетического значения. Все сохранившиеся записные книжки Метнера сосредоточены в его архиве (ГЦММК, ф. 132). Они представляют огромную ценность для прослеживания процесса создания многих сочинений композитора, дают возможность понять взгляды Метнера на различные проблемы и чисто практического порядка и общефилософского свойства. Ученики Н. К. Метнера — М. А. Гурвич и Л. Г. Лукомский опубликовали небольшую книгу, составленную из отдельных записей, сделанных Метнером в своих записных книжках. Этой книжке предпослана развернутая вступительная статья П. И. Васильева «О записных книжках Н. К. Метнера» (см.: Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. М., 1963).
21. Согласно удостоверению, выданному Н. К. Метнеру 23 июня 1914 г. советом московского Елизаветинского института, он состоял в этом учебном заведении «в должности учителя музыки с 1-го сентября 1900 г. по 22 мая 1907 г.» (ГЦММК, ф. 138, № 409). Фактически же Метнер работал там лишь до конца ноября 1906 г., когда уехал в Германию, где прожил до конца 1907 г.
22. В ряде писем Н. К. Метнера, относящихся к периоду его работы над оркестровкой и Концерта № 1 c-moll, op. 33 и Концерта № 2 c-moll, op. 50, композитор жалуется на трудности, которые он испытывает, занимаясь такого типа работой (см. ПМ, с. 174, 175, 340, 341, 343, 346). Вместе с тем ему очень хотелось некоторые свои фортепианные сочинения услышать в оркестровом звучании, и ему пришла мысль просить своего брата А. К. Метнера заняться оркестровкой ряда сочинений (см. ПМ, с. 296, 336, 388). А. К. Метнером осуществлено переложение для симфонического оркестра двух фортепианных сочинений Н. К. Метнера: «Траурный марш» из op. 31 и «Танец-сказка» из op. 48. Упомянутые А. М. Метнер отдельные листы инструментовки фортепианных сочинений Н. К. Метнера — это авторские наброски партитур симфонического оркестра двух фортепианных пьес: «Дифирамбический танец» и «Симфонический танец» из op. 40 (ГЦММК, ф. 132, № 749 и 750).
23. Личный печатный экземпляр нот «Эпической сонаты», как и других сочинений Н. К. Метнера с различными пометками и поправками автора, А. М. Метнер передала

**<стр. 306>**

вместе со всей зарубежной частью архива Н. К. Метнера в дар Советскому Союзу, и он находится в ГЦММК. Эти исправления или дополнения были учтены при издании двенадцатитомного собрания сочинений Метнера, осуществленного в СССР в 1959—1963 гг. Музгизом.

24. Сохранилось следующее письмо Е. М. Метнер к Н. К. Метнеру, посланное из Кисловодска 9 июля 1916 г.: «Милый Коля! Рахманинов сегодня подсел к нашему столу во время обеда и просил тебе написать от него следующее: что он очень хочет тебе написать, но не может осуществить этого своего желания до той поры, пока не

очутится у себя в деревне, а случится это числа 20—29 июля, но хочет, чтобы ты узнал раньше, чем он тебе сам напишет, что он тебя «подвел». Изложу его собственными словами, что он рассказал: «Вчера я виделся с художественниками с В. И. Данченко и Станиславским и очень долго и много говорил с ними о Ник[олае] Карловиче». Они готовятся к постановке «Роза и Крест» Блока, а я их спросил, кто будет музыку писать, они... спрашивают меня, так кто же мог бы это сделать, то есть написать музыку хорошо. Я им и говорю, я знаю кто, но это будет стоить очень, очень дорого. Они мне говорят: мы ни перед какими затратами не остановимся, только бы было то, что нужно. Я им и говорю: Метнер. А Кусевицкий им и говорит: только имейте в виду, что если Метнер за эту задачу возьмется, то уж исполнит ее так, как он ее понимает и ни на какие компромиссы и уступки не пойдет; если у вас есть план, с которым он не согласится, то он не уступит вам. На это Данченко сказал: пусть он нас ведет, мы за ним пойдем. Еще я им сказал, если вы займетесь о каком-нибудь сроке, то он не станет разговаривать с вами. Они на какой угодно срок согласны, год, полтора. Так вот, что я сделал! Пусть Николай Карлович на меня не сердится, я это сделал потому, что Николай Карлович к Блоку хорошо относится, и никто, кроме Николая Карловича, этого не сделает хорошо. Мне очень хочется, чтобы Николай Карлович с Станиславским и Данченко познакомился, они очень интересные и милые люди, непременно надо, чтобы они были знакомы». Вот слово в слово, что он мне прогудел таинственно чуть не на ухо. Между прочим, еще в течение этого рассказа несколько раз упоминал о том, что он тебя очень любит и хочет для тебя всех благ земных. Немирович взял твой адрес и решил, что или напишет тебе или же в августе, когда съедутся в Москву, то они, то есть Данченко и Станиславский, к тебе приедут. Относительно концерта твоего в Петрограде с Кошиц, он советует, чтобы программа была вперемешку с фортепианными вещами. Об условиях с Кошиц должно позаботиться то учреждение, которое устраивает концерт, а не ты. Вот и все. Я очень добросовестно исполнила это поручение и скоро, и точно. Рахманинов очень хорошо выглядит, довольный вид у него и даже веселый». (ГЦММК, ф. 132, № 303). Музыку к спектаклю «Роза и Крест» Н. К. Метнер не написал, да и сама постановка после многих репетиций все же не состоялась.

### **В. К. Тарасова. Страницы из жизни Н. К. Метнера**

1. Здесь Н. К. Метнер вольно цитирует первую строфу стихотворения В. Хлебникова «Война — смерть»:  
«Немотичей и немичей зовет взыскующий сушел,  
Но новым грохотом мечей ему ответит будущел».  
(Х л е б н и к о в В. Собр. произведений. Творения, 1906—1916. Л., 1930, т. 2, с. 187).
2. Сохранилась рукописная программа одного из многочисленных домашних концертов в семье Метнеров. Она датирована: «15 марта 1898 г.» (ГЦММК, ф. 132, № 1319).
3. Н. К. Метнер являлся членом совета Российского музыкального издательства, учрежденного в 1909 г. В этот совет под председательством С. А. Кусевицкого, помимо Н. К. Метнера, входили: А. Ф. Гедике, А. В. Оссовский, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. Г. Струве (об этом совете и об участии в его деятельности Н. К. Метнера см.: О с с о в с к и й А. В. С. В. Рахманинов .— В кн.: Воспоминания о Рахманинове. В 2-х т. М., 1974, т. 1, с. 375—383).
4. См. коммент. 5 к воспоминаниям А. М. Метнер.
5. 1 июля 1918 г. в Москве был организован Музыкальный отдел Наркомпроса. Н. К. Метнер принимал участие в работе коллегии редакционного подотдела, занимавшегося издательскими делами (см.: Ю р о в с к и й А. Деятельность



музыкального сектора Госиздата.—Музыка и революция, 1927, № 11, с. 30, 31), и, надо полагать, в

**<стр. 307>**

работе коллегии подотдела музыкального специального образования. Согласно сведениям информационного бюллетеня Музыкального отдела Наркомпроса от 12 июня и 1 июля 1919 г., Н. К. Метнер, наряду с С. А. Кусевицким, А. В. Неждановой, А. Б. Гольденвейзером и Ю. Д. Энгелем, входил в качестве персонального представителя Музыкального отдела в состав его Художественного совета (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 25, ед. хр. 19а и 39).

6. О жизни А. М. и Н. К. Метнер в Буграх см. воспоминания А. И. Трояновской.
7. Цит. письмо хранится: ГЦММК, ф. 132, № 3788.
8. Цит. письмо опубликовано: ПМ, с. 298.
9. Цит. письмо опубликовано: ПМ, с. 381.
10. О первой концертной поездке Н. К. Метнера в Америку см. коммент. 9 к воспоминаниям А. М. Метнер и ее дневники-письма 1—49.
11. Из перечисленных в воспоминаниях В. К. Тарасовой сочинений, которые Н. К. Метнер играл, готовясь к концертной поездке в Америку в сезоне 1924/25 г., в программы его концертов не вошли ни Концерт A-dur Моцарта, ни «Музыкальные моменты» из оп. 16 Рахманинова.
12. Цит. письмо опубликовано: ПМ, с. 274.
13. Цит. письмо хранится: ГЦММК, ф. 132, № 3139.
14. О концертной поездке Н. К. Метнера в СССР в 1927 г. см. коммент. 11 к воспоминаниям А. М. Метнер.
15. О второй концертной поездке Н. К. Метнера в Америку в сезоне 1929/30 г. см. коммент. 12 к воспоминаниям А. М. Метнер и ее дневники-письма 59—87.
16. В письме к А. Б. Гольденвейзеру от 19 мая 1933 г. Н. К. Метнер сообщал: «я получил от Московской филармонии приглашение на концерты в будущем сезоне. Мне предлагается устройство турне по Союзу из 10-ти концертов (в продолжении 4—5 недель)» (ПМ, с. 446). Уже 1 ноября 1933 г. А. М. Метнер сообщает Т. А. Макушиной, что Николай Карлович и она уезжают 11 ноября в Ригу и оттуда — в Россию (см ПМ, с. 459). 7 ноября 1933 г., когда Н. К. Метнер отправился в Париж в Советское консульство для получения визы, ему сообщили, что, согласно поступившей в консульство телеграмме, «Москва отказывает в визе» (ПМ, с. 460). Для Метнера случившееся было огромным переживанием. Чем был вызван отказ в визе, установить не удалось.

### **А. Б. Гольденвейзер. Воспоминания о Н. К. Метнере**

1. Эту же точку зрения в оценке фортепианных пьес «Восемь картин настроений», оп. 1 Метнера А. Б. Гольденвейзер занял в самом начале XX века в одной из первых статей, явившейся откликом на первую публикацию наряду с другими сочинениями и упомянутого опуса Метнера (см. рецензию А. Б. Гольденвейзера, опубликованную под псевдонимом А. Борисов в разделе библиографии в журн. «Театральная России», 1905, № 4, 22 янв., с. 44—45).
2. Здесь Гольденвейзер допускает преувеличение (см. вступительную статью, с. 12).
3. А. Б. Гольденвейзер имеет в виду, по-видимому, письмо С. В. Рахманинова Н. К. Метнеру от 29 октября 1921 г., в котором говорится: «Вы мне доставили много радости этими новыми сочинениями, и я повторяю то, что я Вам говорил еще в России: Вы, по моему мнению, величайший композитор нашего времени» (ПМ, с. 540). В своих интервью Рахманинов неоднократно высказывал такое мнение о Метнере (см.:

Рахманинов С. Литературное наследие. В 3-х т. М., 1978, т. 1, с. 72, 80)

4. В семье А. К. и К. П. Метнер придавали большое значение участию их сына Николая Карловича в Третьем международном конкурсе имени А. Г. Рубинштейна. Отец композитора, Карл Петрович, поддерживал намерение Николая Карловича участвовать в этом конкурсе в качестве композитора и пианиста. Об этом желании Н. К. Метнер заявил в жюри конкурса (известна фотокопия заявления — филиал ГЦММК, ф. АБГ, № 2147). Но ко времени подачи заявления сочинения, предназначенные для конкурса, еще не были завершены. По утверждению К. П. Метнера в письме к Э. К. Метнеру от 21 июня 1900 г., Концертштюк D-dur для фортепиано с оркестром в виде клавира был сочинен на три четверти; не была еще написана и третья часть Сонаты для фортепиано (какой, не установлено). Поэтому В. И. Сафонов

<стр. 308>

зная характер своего ученика, его неумение совмещать работы разного типа, настаивал на том, чтобы Н. К. Метнер ограничил себя участием в конкурсе лишь в качестве пианиста. В такой позиции В. И. Сафонова К. П. Метнер усматривал недооценку им композиторского таланта Н. К. Метнера (см. письмо К. П. Метнера к Э. К. Метнеру от 21 июня 1900 г., ГЦММК, ф. 132, № 3868).

5. О неприятности атмосферы Третьего международного конкурса имени А. Г. Рубинштейна сообщали в Москву и Н. К. Метнер и А. Ф. Гедике. Так, в письме к своему отцу, Федору Карловичу, от 5/18 августа 1900 г. А. Ф. Гедике информирует: «Могу только написать вам теперь несколько слов о конкурсе, который начнется в понедельник: то, о чем я намерен вам написать, далеко не весело для меня, дело в том, что в Вене страшно против русских, и мы уже прочли несколько статей в венских газетах, где уже заранее нас бранят. Сегодня был у Бернгарда, который решительно ничего не знает насчет конкурса. У него мы узнали адрес Сафонова, который уже 5 дней как приехал в Вену и все время нас разыскивал и очень обрадовался, увидев нас. Принял нас очень хорошо и был в высшей степени любезен, угощал нас вином и всякой всячиной, но сообщил, что в день начала конкурса уезжает на Кавказ, он же сказал нам по секрету, что это будет не конкурс, а скандал, а господин, бывший в это время у него в гостях, сообщил, что обе премии уже заранее присуждены, и предлагал даже Сафонову назвать их имена, но постеснялся нас; как хотите, невесело это слышать накануне конкурса, тем более, когда сам Сафонов говорит, что прямо не стоит играть. Вторая же и самая крупная неприятность — это то, что не будет репетиций; вы, конечно, понимаете, что это значит: это значит, что дирижер может любого из нас провалить вполне, когда ему вздумается; воображаю, что они сделают с моим Концертом, это будет для меня очень большое огорчение... Вообще, живется нам в Вене очень хорошо, но конкурс и все жюри — это просто помойная яма, в которую мы упорно лезем; конечно, было бы умнее всего уехать назад, но на это не хватает характера» (ПМ, с. 36, 37). Сафонов все же остался на три дня конкурса и дирижировал оркестром, когда А. Ф. Гедике, А. Б. Гольденвейзер и Н. К. Метнер играли концерты А. Г. Рубинштейна. В письме Н. К. Метнера к своей матери А. К. Метнер от 15/28 августа 1900 г., то есть написанном после конкурса, сообщается: «Расскажу вам кое-какие подробности об этих страдных и эстрадных днях. Конкурс начался, как тебе известно, в понедельник 7/20 августа. До субботы 5-го августа я чувствовал себя превосходно, бодро и совсем не думал о конкурсе. В субботу Саша и Гольденв[ейзер] отправились узнавать кое-какие подробности о конкурсе, и подробности эти оказались самого отвратительного свойства. Оказалось, что репетиций никаких не будет и конкурс начинается прямо с места в карьер 7-го числа. Мы, конечно, думали, что сначала будут подряд все исполнять Концерты и уже

остальные дни — пьесы. И что же, приходим в понедельник, и нам объявляют, что, весьма вероятно (смотря по жребию), нам придется играть сегодня всю программу. А занимались мы перед этим преимущественно Концертами. Никогда не забуду момента, когда нам сообщили эту новость. Я посмотрел на Сашу и Гольд[енвейзера], они были блее своих манишек. И подумай только, приготовиться вполне, потратить столько сил, и для чего же — для того, чтобы благодаря беспорядкам и разным недоразумениям вдруг оскандалиться. Но бог помог нам. Мы вытянули жребий на следующие дни и, таким образом, спаслись от скандала. Но, боже мой, как все эти беспорядки и интриги против русских, которые уже стали появляться в газетах, как все это подействовало на нас!!! Мне кажется, если сравнить то состояние, в котором мы находились, с пыткой инквизиции, то вряд ли инквизиция покажется столь ужасной! И вообще, что это за атмосфера — весь этот конкурс! Ты чувствуешь, что, помимо тебя, начинают зарождаться самые отвратительные мелкие чувствешки и не можешь совладать с собою! Бррр!!!! В среду я играл Концерт. Играл хорошо. Сафонов был больше чем доволен. Пожаловал меня опять в «большие артисты» и пр. Это меня подбодрило, и я с веселым духом отправился домой поиграть немного. Через несколько часов я должен был играть уже пьесы. Назначено мне было явиться в пять часов. Прихожу — и что же. Мне говорят, что очередь уже прошла и должен играть «а следующий день. Нет, ты подумай только — взвинтить себя, подавить волнение, вызвать в себе всю страсть к музыке (все это удалось мне как нельзя лучше), и вдруг — пожалуйста завтра!... Ну, а завтра — на другой день я уже был не в состоянии бороться с волнением, все пьесы, которые я должен был играть, показались мне уже только орудием пытки — пассажи, трели, октавы, гаммы... Сел за рояль сам не свой. Я во всю жизнь

<стр. 309>

не был так недоволен своей игрой. Во всю жизнь не желал так страстно поскорее слезть с эстрады!! И что же. Все были довольны. Все говорили мне о каком-то прекрасном впечатлении. Все эти похвалы казались мне величайшим оскорблением, и я удрал, наговорил чуть ли не дерзостей некоторым из подходивших ко мне. Можешь представить мое удивление, когда после заседания оказалось, что я, несмотря на пакостное исполнение в этот раз, оказался ближайшим кандидатом на премию и при присуждении премии Боске, а не мне, значительную роль играло то обстоятельство, что я русский. Это мне сказал Морозов, бывший представителем Московской консерва[тории] вместо Сафонова. Морозов до окончательного решения был почти убежден, что премию получу я. Каково? А? Это на таком-то конкурсе, где собрались самые блестящие пианисты, игравшие прямо великолепно, я, игравший, как никогда с к в е р н о , оказался ближайшим кандидатом на премию. Да после этого мне остается только радоваться. После прочтения о присуждении премии Саше и Боске читали еще почетные отзывы (Ehrungsvolle Erwähnung) остальным участвовавшим и мерным назвали меня. Я зашел после заседания в комнату, где оно происходило, и видел следы баллотировки. За меня подано много голосов. Не понимаю! Папаша в первый день с трудом скрывал свое разочарование, что крайне меня огорчило. Но теперь он развеселился и пребывает в полном здравии. Завтра мы отправляемся с ним в Тироль на неделю, а затем в Москву. Я очень соскучился по родине и рад был бы как можно скорее возвратиться. Опять уже хочется работать» (ПМ, с. 34, 35).

6. После упоминаемого конкурса Н. К. Метнер вместе со своим отцом 16/29 августа отправился в небольшое путешествие в Тироль, посетив Таблах, Кортина д'Ампеццо и затем побывал в Зальцбурге. Судя по письму Н. К. Метнера к Метнерам от 24 августа/6 сентября 1900 г. он и К. П. Метнер 29 августа должны были прибыть в

Москву.

7. В Училище ордена св. Екатерины Н. К. Метнер никогда не работал. Он был преподавателем музыки в Елизаветинском институте (см. коммент. 21 к воспоминаниям А. М. Метнер).
8. В дневнике А. Б. Гольденвейзера о пребывании в Мисхоре 21 августа 1915 г. имеется запись: «Последние 4—5 недель с нами жили тут Николай Карлович и Анна Михайловна Метнер, с которыми общение было и радостно и поучительно. Его огромный музыкальный дар как будто стал для меня еще больше при близком общении. В натуре его осталось навсегда дитя. Это свойство всех больших людей» (Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1969, с. 174)
9. См. коммент. 11 к воспоминаниям А. М. Метнер.
10. С 24 января по 20 марта 1927 г. в СССР состоялись 20 авторских концертов С. С. Прокофьева (об этом подробнее см.: Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956, с. 60—62, 447).
11. См. коммент. 16 к воспоминаниям В. К. Тарасовой.

### **А. А. Сабуров. О Н. К. Метнере**

1. См. коммент. 11 к воспоминаниям А. М. Метнер.
2. О программности замысла Концерта-баллады e-moll, op. 60 см.: воспоминания А. М. Метнер.

### **П. И. Васильев. О моем учителе и друге**

Опубликовано частично: СМ, 1972, № 7, с. 124—126.

1. Речь идет о статье Н. К. Метнера о С. В. Рахманинове, впервые опубликованной в парижской газете «Россия и славянство» 1 мая 1933 г. в связи с его шестидесятилетием со дня рождения и сорокалетием артистической деятельности, которое в Париже отмечалось 7 мая 1933 г. (об этом см. подробнее: Рахманинов С. Литературное наследие. В 3-х т. М., 1979, т. 2, с. 558—560). Статья Метнера вошла в издание: Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 357—361.
2. А. Н. Скрябин умер 25 апреля 1915 г. В сезоне 1915/16 г. С. В. Рахманинов выступал в качестве солиста в симфонических концертах с исполнением Концерта f-is-moll, op. 20 Скрябина (26 сентября — в Петрограде, 11 и 12 октября — в Москве, 26 октября — в Тифлисе) и в клавирабендах с программами только из сочинений Скрябина (20 октября — в Ростове-на-Дону, 31 октября — в Тифлисе, 3 ноября в

**<стр. 310>**

Баку, 9 ноября — в Харькове, 18 ноября и 13 декабря — в Москве, 24 ноября и 16 декабря — в Петрограде, 3 декабря — в Киеве, 9 декабря — в Саратове) и из сочинений и Скрябина и своих (10 декабря — в Саратове, 28 января — в Петрограде).

### **Н. В. Штембер. Из воспоминаний о Н. К. Метнере**

1. «Импровизация» из op. 31 впервые исполнена Метнером 20 февраля 1915 г. в Москве, в Малом зале Российского благородного собрания.
2. Речь идет о симфоническом концерте, который должен был состояться в Петербурге 8 декабря 1910 г.
3. Упоминаемый Н. В. Штембером симфонический концерт состоялся в Москве 15 декабря 1910 г. В нем исполнялись сочинения Бетховена: увертюра «Кориолан» op. 62, Концерт № 4 G-dur, op. 58, Симфония № 9 d-moll, op. 125. Участвовали: оркестр С. А. Кусевицкого, Э. Вендель, Н. К. Метнер, хор Л. С. Васильева и певцы: А. В. Нежданова,

Е. И. Збруева, И. А. Алчевский, В. И. Касторский. Концерт Бетховена Метнер исполнял со своими каденциями. Что касается конфликта Метнера с В. Менгельбергом, то он вызвал очень острую реакцию русской общественности, расценившей поступок Менгельберга как проявление неуважения к Метнеру, а в его лице и к русской культуре. В периодической печати этот конфликт получил довольно широкое освещение. Помимо того, что во многих газетах Москвы и Петербурга было опубликовано открытое письмо Н. К. Метнера с выражением протеста по поводу поведения Менгельберга, в газете «Руль» 13 декабря 1910 г. была напечатана статья «Всероссийский скандал. Беседа с С. А. Кусевицким» (см.: ПМ, с. 129—131). Наряду с этим в концерте, где Метнер под управлением Э. Венделя играл Концерт № 4 G-dur, ор. 58 Бетховена, солисту был поднесен адрес; он опубликован 20 декабря 1910 года в газете «Москва».

4. См. дневники-письма 1—49, 59—87 А. М. Метнер и коммент. 9, 12 к ее воспоминаниям.

### **А. Н. Александров. Незабываемые встречи**

Опубликовано: Александров А. Н. Воспоминания, статьи, письма. Ред.-сост. В. М. Блок. М., 1979, с. 62—74, с измененным названием и в другой редакции.

1. Соната ор. 53 Скрябина и Соната C-dur из ор. 11 Метнера были опубликованы в 1908 г.
2. Н. К. Метнер уехал из России 10 сентября 1921 г. с надеждой в скором времени вернуться домой. Уезжал он с намерением заняться концертной деятельностью с тем, чтобы улучшить свое и своих близких родственников тяжелое материальное положение. Но добиться интенсивной концертной деятельности ему в первые годы его пребывания в Германии не удалось, и поэтому его материальные дела все время находились в плачевном положении. Это обстоятельство мешало Метнеру заниматься композицией. И ему стыдно было возвращаться на родину без ощутимых творческих результатов. Лишь в 1927 г. он посетил свою родину (см. коммент. 11 к воспоминаниям А. М. Метнер). Но этот приезд оказался не окончательным, и Метнер продолжал в последующие годы мечтать о новом приезде в Москву, что, к сожалению, не осуществилось (см. коммент. 16 к воспоминаниям В. К. Тарасовой).
3. См. коммент. 11 к воспоминаниям А. М. Метнер.
4. Два письма Н. К. Метнера к А. Н. Александрову от 23 июля 1923 г. и 27 апреля 1926 г. опубликованы: ПМ, с. 254, 255, 326, 327.

### **А. В. Шацкес. Памяти учителя**

Опубликовано: Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи, воспоминания. Сост. и общая ред. М. Г. Соколова. М., 1965, вып. 1, с. 237—245, с измененным названием «Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге» и в другой редакции.

1. Три цикла пьес под общим названием «Забытые мотивы», ор. 38, 39 и 40 Метнера, за исключением пьесы «Сельский танец», впервые исполнены автором в Москве 28 января 1921 г.

**<стр. 311>**

### **Ю. Н. Тюлин. Встречи с Н. К. Метнером**

Опубликовано: СМ, 1972, № 7, с. 113—117. В настоящем сборнике публикую редакционными поправками и дополнениями, внесенными автором в 1978 г.

1. Это утверждение Ю. Н. Тюлина не точно (см. вступительную статью, с. 11).

2. См. коммент. 11 к воспоминаниям А. М. Метнер.
3. В письме к А. Н. Александрову от 23 июля 1923 г. о «Сказках старой бабушки» Прокофьева Н. К. Метнер писал: «Совсем не нравятся — та же гримаса, только слюнявая» (ПМ, с. 254).

### **Н. И. Сизов. Воспоминания о Н. К. Метнере**

1. В архиве Н. К. Метнера хранятся за многие годы программы концертов М. А. Олениной-д'Альгейм — свидетельство огромного интереса Н. К. Метнера к исполнительскому искусству этой замечательной певицы. Не случайно в свое время он добивался знакомства с ней, так как мечтал привлечь ее внимание к своим песням (см.: ПМ, с. 73).
2. Н. И. Сизов, по-видимому, запомнил. Он не мог прийти к Метнерам на другой день после окончания Н. К. Метнером Сонаты C-dur из op. 11, так как эта Соната закончена в начале 1907 г., когда Н. К. Метнер пребывал в Германии (о времени создания «Сонаты-триады» op. 11 см.: ПМ, с. 79).
3. В адресе, поднесенном Н. К. Метнеру общественностью Москвы, говорится: «Дорогой Николай Карлович! Трудно выразить всю полноту радости и счастья, вызванных Вашим возвращением в родную Вам и горячо любящую Вас Москву, и сказать Вам о тех чувствах, которыми полны сердца московских музыкантов, оставленных Вами пять лет тому назад и сейчас обретших радость слушать и видеть Вас, несравненного художника, красотой и строгостью своего дара давно поставившего себя в ряды лучших избранников муз. Тоска разлуки сменилась радостью встречи, и слаб язык, слабы слова для выражения этого радостного волнения, этого счастья общения с тем, кому дано «глаголом жечь сердца людей». Величаво строги, умудренно прекрасны и нежно ласковы в своем творчестве — Вы принесли новые перлы своего вдохновенного дара, новые красоты и дары своей неиссякаемой сокровищницы. Гете, Пушкин, Тютчев, не раз вдохновлявшие Вашу музу, вновь сопутствуют Вам — Ваши духовные братья, вновь творения этих художников поэзии облечены во вдохновенно строгий музыкальный наряд великого художника звуков. Новые шедевры Вашего фортепианного творчества впервые засверкают своими несравненными красками здесь, перед чутко внимающей им аудиторией. Неуклонно строг творческий путь Ваш, завидно ясен светильник, озаряющий этот путь, тверда рука и чисто сердце творящего высокие художественные образы. И этот облик, это величие духа, чуждые шуму и суете, дороги и любы нам. Единственный в строгости и чуждый какого бы то было приспособления вкусам, не отвечающим высоким требованиям художественного творчества, Вы являетесь для музыкантов светочем, озаряющим и указующим путь служения искусству. Вы, как сама природа, о которой говорит любимый Вами поэт Тютчев:

«Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык...»

Примите же, дорогой, долгожданный наш гость, горячий привет, поймите нашу радость, наше душевное волнение и отдалите, сколько в силах Ваших, нашу новую разлуку» (ГЦММК, ф. 132, № 1279). Этот адрес приводится нами по рукописной копии, сделанной А. М. Метнер. Подлинник же, согласно сообщению А. М. Метнер, хранится в библиотеке Конгресса в Вашингтоне. Адрес был подписан 111-ю музыкантами различных направлений (в копии перечень имен отсутствует).



4. В письме к Э. К. Метнеру от 17 марта 1915 г. Н. К. Метнер пишет из Москвы об упомянутом выступлении Н. И. Сизова: «Сизов играл только мои вещи (за исключением 3-х маленьких своих романсов) [...] Концерт Сизова в общем прошел хорошо. То есть хорошо с низменно-объективной точки зрения, но не с вершинно-объективной. Плохо было с точки зрения того, что Сизов мог бы дать. Он недоигрывал, иногда

**<стр. 312>**

ошибался, обильно фальшивил, но проделывал все это довольно ловко [...] Больно мне это ужасно. Я его очень люблю и считаю, что он мог бы играть вообще, а мои сочинения в особенности, как очень немногие. Но он не хочет ничем жертвовать, а главное трудом. Я его часто не понимаю. Тут и дендизм, и Достоевщина, и все, что угодно. Тут я в ответ на все это могу быть только «варваром». Сегодня буду иметь с ним крупный разговор» (ПМ, с. 161). Упомянутый концерт Н. И. Сизова состоялся при участии О. Ф. Гедике 9 марта 1915 г. в Москве в Малом зале Синодального училища.

5. Об этом свидетельствует большое письмо Н. К. Метнера к Н. И. Сизову от 6 июня 1913 г. из Мидделькерке (см.: ПМ, о 140—143).

### **А. А. Ефременков. Н. К. Метнер**

1. Все же в жизни Н. К. Метнера, особенно в период его пребывания за рубежом, бывали периоды, когда он мечтал об интенсивной исполнительской деятельности и даже выступал в течение концертного сезона свыше 20 раз (см. дневники-письма А. М. Метнер и коммент. 9, 11, 12 к ее воспоминаниям).

### **А. И. Трояновская. Н. К. Метнер в Буграх**

1. Речь идет об исполнении Н. К. Метнером Концерта № 4 G-dur, op. 58 Бетховена 10 и 15 марта 1921 г. с оркестром, составленным из членов ВСОРАБИСа под управлением А. К. Метнера. В этом же концерте Н. К. Метнер играл и свои сочинения: Концерт № 1 c-moll, op. 33 и отдельные пьесы из циклов «Забытые мотивы». Но в программах этих концертов «Аппассионата» не значится.

### **А. А. Сван. Мои встречи с истинным художником**

Опубликовано с купюрами: СМ, 1972, № 7, с. 117—124.

1. См. дневники-письма 1—49 А. М. Метнер и коммент. 9 к ее воспоминаниям.
2. См. коммент. 11 к воспоминаниям А. М. Метнер.
3. См. воспоминания Т. А. Макушиной и дневники-письма 50—53 А. М. Метнер.
4. См. воспоминания Е. В. Сван.
5. См. дневники-письма А. М. Метнер 59—87 и коммент. 12 к ее воспоминаниям.
6. См. об истории с фальшивым чеком коммент. 4 к дневнику-письму 89 А. М. Метнер.
7. См. дневники-письма 91—95 А. М. Метнер.
8. Цит. письмо опубликовано: ПМ, с. 452.
9. См. воспоминания Э. Айлз.
10. См. коммент. 16 к воспоминаниям А. М. Метнер.
11. В упомянутых трех альбомах содержатся следующие грамзаписи сочинений Метнера с участием автора и других исполнителей: *в первом альбоме* — Концерт № 2 c-moll, op. 50 (исп. автор и Лондонский филармонический оркестр под управлением И. А. Добровейна), «Отрывок из трагедии» a-moll из op. 7, Сказки: d-moll и op. 51 и f-moll из op. 26 (исп. автор), «Испанский романс» из op. 52, «Бабочка» из op. 28 (исп. автор и Т. А. Макушина), «Мечтателю» из op. 32 (исп. автор и О. А. Слободская); *во втором*

*альбоме* — Концерт-баллада e-moll, op. 60 (исп. автор и Лондонский филармонический оркестр под управлением И. А. Добровейна), Соната-вокализ из op. 41 (исп. автор и М. Ричи), «Импровизация» из op. 31 (исп. автор); *в третьем альбоме* — Концерт № 1 c-moll, op. 33 (исп. автор и Лондонский филармонический оркестр под управлением Дж. Уэлдона), «Утренняя песня» и «Трагическая соната» из op. 39 (исп. автор), «Ворон» из op. 52, «Не могу я слышать этой птички» из op. 28 (исп. автор и О. А. Слободская). Эти альбомы выпущены фирмой «His Master's Voice» по заказу Общества имени Метнера, основанного в Лондоне по инициативе и на средства Джая Гамараджи Уадиара. По утверждению А. М. Метнер, Николай Карлович очень огорчился, что грампластинки, входящие в эти альбомы, не будут продаваться порознь. Целый же альбом стоит очень дорого и поэтому будет доступен лишь привилегированным кругам общества, обладающим значительными средствами.

12. Цит. письмо опубликовано: ПМ, с. 535, 536.

**<стр. 313>**

### **Е. В. Сван. Н. К. и А. М. Метнер в Нормандии**

1. См. воспоминания Т. А. Макушиной и дневники-письма 50—53 А. М. Метнер.
2. Имеется в виду рецензия Э. Ньюмена «Метнер» (см. коммент. 4 к воспоминаниям Т. А. Макушиной).
3. Речь идет о корректурах Концерта № 2 c-moll, op. 50 Н. К. Метнера.

### **Т. А. Макушина. Вспоминая о совместных с Метнером концертах**

Опубликовано: НМ, р. 114—119. Перевод с английского А. А. Афонинной.

1. Упомянутый концерт Н. К. Метнера с программой из его сочинений состоялся в Париже в Salle Erard 19 ноября 1927 г.
2. Имеется в виду письмо Н. К. Метнера к Т. А. Макушиной от 29 ноября 1927 г. (см.: ПМ, с. 367).
3. О концертах Н. К. Метнера с участием Т. А. Макушиной см. дневники-письма 50—53 А. М. Метнер.
4. Из многочисленных и по оценке очень сходных рецензий на концерт Н. К. Метнера и Т. А. Макушиной приведем лишь две. Первая из них опубликована в «The Referee» 19 февраля 1928 г. и принадлежит Ланселоту: «Первое появление Метнера в Англии в Aeolian Hall для знатоков было событием недели. Его камерная музыка и песни пользуются уже давно большим признанием благодаря их интеллектуальной независимости и утонченности. Музыка Метнера очаровательна для тех, кто понимает тонкие аспекты искусства. Его музыка взывает к нашему внутреннему сознанию. Песни Метнера — дуэты для голоса и фортепиано, где оба исполнителя зависят друг от друга в реализации замысла. Трудно представить себе более тонкое исполнение, чем исполнение Макушиной при участии автора. Партия фортепиано звучала с исключительной яркостью под пальцами пианиста. Романтичность, трагичность, а иногда и юмор текста передавались певицей, обладающей голосом редкой красоты, очень выразительно. В песнях Метнера фортепианная партия иногда превалирует. Но в данном концерте этот недостаток компенсировался блеском исполнения.

Весь музыкальный мир Лондона присутствовал на этом концерте, который оказался для композитора и пианиста триумфом».

Вторая рецензия, опубликованная в «The Sunday Times» также 19 февраля 1928 г., написана Э. Ньюменом: «Если судить по переполненному Aeolian Hall и по из ряда вон выходящему энтузиазму, с каким публика встретила длинную программу,

составленную из собственных сочинений, то этот русский композитор, впервые появившийся в Англии, имеет у нас более многочисленную группу почитателей, чем можно было бы это думать. Он первоклассный пианист и идеальный аккомпаниатор, по крайней мере своих песен.

Макушина интеллигентно спела песни. Чтобы в полной мере показать качества этих песен, необходим более разнообразный звук, чем тот, которым обладает певица.

После произведений Шёнберга и Берга эта музыка Метнера не только ласкает слух, но, кроме того, заставляет слушателя думать. Эта музыка явилась интересным и поучительным комментарием к теориям, которые лежат в основе новой музыки типа Шёнберга. Будем развивать всеми возможными средствами новый музыкальный словарь и новые принципы соотношения тональностей и формы, но не будем слишком поспешно делать выводы, что старый словарь и более старые принципы уже исчерпали свои возможности. Если композитор честно почувствовал, что он уже ничего не в состоянии поделать с старым музыкальным аппаратом выразительных средств, то пусть он выбросит его на свалку, но он пойдет слишком далеко, если принудит нас всех подписаться под доктриной, что никто не может больше возделывать новые поля на старой территории, только потому что сам этого не в состоянии делать.

Музыка Метнера — желанный призыв к здравому смыслу в этом отношении. Метнер не принимает ни одной из новых теорий, он пишет так, как будто в музыке последних двух десятилетий не произошло «революции». Но в то же время он умеет мыслить и интересно и оригинально, придерживаясь старой манеры. У него свой собственный мелодический язык, своя собственная гармоническая система, свой собственный гармонический язык. Доказательством индивидуальности качеств его мышления является то, что мы слушали музыку Метнера с неослабевающим интересом в течение двух часов и поняли, что в каждой прослушанной вещи присутствует своя

**<стр. 314>**

свежая точка зрения. Правда, строгость, присущая ему, иногда граничит с сухостью, но моменты такого рода не так уж многочисленны. Возможно, что Метнер — композитор не для толпы. И если его музыка кого-либо не увлекает, не будем ссориться. Мы же, любящие искусство Метнера, довольствуемся нашим признанием ее и тем чувством, что мы здесь соприкасаемся с особенно тонкой душой более строгого типа.

Аккомпанемент в песнях Метнера исключительно труден, и это обстоятельство может повредить их популяризации, ибо даже профессиональному аккомпаниатору очень трудно выявить все технические и, поэтические качества песен. Мы счастливы тем, что слышали эти аккомпанементы в исполнении самого Метнера. Вряд ли мы их когда-либо еще услышим в подобном исполнении». Обе приведенные рецензии даются в переводе с английского В. К. Тарасовой.

5. В воспоминаниях Т. А. Макушиной, опубликованных на английском языке, цитируется лишь небольшая часть рецензии безымянного автора, появившейся в газете «The Daily Telegraph» 17 февраля 1928 г. Мы включили в воспоминания Т. А. Макушиной рецензию полностью в переводе с английского В. К. Тарасовой.

## **Э. Айлз. Н. К. Метнер — друг и учитель**

Опубликовано: «Recorded Sound», 70—71. London, 1978, April—July, p. 791—793; печатается в переводе Н. Даддингтон в другой редакции.

1. Речь идет о концерте Н. К. Метнера, состоявшемся в Лондоне 20 марта 1930 г. (см. коммент. 1 к дневнику-письму 90 А. М. Метнер).
2. В 1934 г. Н. К. Метнер приехал в Лондон в связи с тремя предстоявшими концертами, которые должны были состояться в течение недели. Один из них был дан 14 февраля в

Лондоне в South Hampstead Music Club, где были исполнены следующие произведения: Бетховен — 32 вариации c-moll, Соната f-moll, op. 57; Метнер — Дифирамб Es-dur из op. 10, Сказки f-moll и Es-dur из op. 26, c-moll из op. 8 и G-dur (op. не установлен), «Романтические эскизы для юношества» op. 54, Сказки A-dur из op. 51, e-moll из op. 34, h-moll из op. 20. В один из последующих дней Метнер выступал с концертом по радио, после которого заболел воспалением легких и поэтому третий из намеченных концертов не состоялся.

3. В 1935 г. Н. К. Метнер отправился в Англию 10 января и пробыл там до 28 февраля. Здесь состоялось пять его выступлений: 19 января — в Лондоне в Aeolian Hall, 23 и 26 января — в Глазго в St. Andrew's Berkley Hall, 24 января — в Эдинбурге, 29 января — в Оксфорде в Assembly Room, Town Hall. 19, 23 и 24 января были исполнены следующие сочинения: Бах — Прелюдия и Сарабанда из Партиты B-dur; Скарлатти — Сонаты: d-moll, H-dur, F-dur; Бетховен — Соната C-dur, op. 53; Метнер — «Грозная соната» из op. 53, Сказки: f-moll из op. 26, b-moll из op. 20, Es-dur (№ 2) из op. 26, G-dur из op. 9, e-moll из op. 34, «Русская сказка» из op. 42, «Танец-сказка» из op. 48. 26 января в симфоническом концерте под управлением Дж. Барбиролли Н. К. Метнер исполнил Концерт № 4 G-dur, op. 58 Бетховена и затем несколько своих сказок (какие — не установлено). 29 января концерт Метнера состоялся при участии скрипачки М. Харрисон и были исполнены: Бетховен — Соната A-dur, op. 12; Метнер — Ноктюрн g-moll из op. 16, Сказка e-moll из op. 34, «Русская сказка» из op. 42, «Танец-сказка» из op. 48, Соната № 2 G-dur, op. 44. О концертах Н. К. Метнера в сезоне 1934/35 г. А. М. Метнер сообщает 10 февраля 1935 г. В. К. Тарасовой: «Все эти концерты прошли блестяще, и д[ядя] Коля был в чудном настроении. Особенно ценно было то, что наибольший успех определенно имели произведения более капитальные, как «Waldstein» — Бетховена, Соната «Orangeuse» и Вторая скрипичная (соната Метнера. — З. А.). Исполнение бетховенского Концерта в Париже и Глазго тоже было принято исключительно горячо. Но как бы ни были удачны выступления, как ни была бы хороша аудитория, д[ядя] Коля всегда думает о Москве. Теперь мы здесь еще до 24-го, так как д[ядя] Коля должен заняться с дочкой Брайкевича, чтобы отблагодарить за гостеприимство, дать еще кое-кому два-три урока, а то у нас от концертов ведь очень мало осталось» (ПМ, с. 464).
4. 3 сентября 1939 г. Англия, а затем Франция в ответ на вторжение гитлеровской армии в Польшу объявили войну Германии. Захватив весной 1940 г. Данию и Норвегию, гитлеровцы уже 10 мая 1940 г. без объявления войны напали на Голландию и Бельгию. 28 мая капитулировала бельгийская армия, а 10 июня была завершена оккупация Норвегии, и тем самым ухудшилось положение Франции: к 8 июня уже

<стр. 315>

прорваны были оборонительные полосы на Сомме, и 9 июня началось быстрое продвижение гитлеровских орд на юг Франции; 10 июня 1940 г. правительство Рейно бежало из Парижа, и 14 июня гитлеровская армия вступила в Париж, а 22 июня Франция капитулировала.

5. Налеты гитлеровской авиации на Англию начались с 10 июля 1940 г. 7 сентября последовали массированные воздушные бомбардировки Лондона и его окрестностей.
6. См. коммент. 23 к воспоминаниям А. М. Метнер.
7. На черновой рукописи Концерта-баллады e-moll, op. 60 Н. К. Метнером сделана надпись: «Эту грязную рукопись моей тяжелой и мучительной работы, сочиненной под внимательным присмотром моего дорогого и благородного друга Айлз, я со стыдом дарю, как знак моей любви и признательности, дорогой Эдне — первой и блестящей исполнительнице Концерта «Баллады» op. 60. Н. Метнер. 20 апреля 1943 г.

Foreign Park» (публикуется по ксерокопии с оригинала, хранящемся у Э. Айлз, ГЦММК, ф. 132, № 1764; перевод с английского В. К. Тарасовой). Как видно из приведенной надписи, она была сделана в деревушке Вуттон Уэвен, в тот же день А. М. и Н. К. Метнер прибыли в Лондон. Здесь Н. К. Метнер написал Э. Айлз следующее рекомендательное письмо: «69 Wentworth Rd. London, NW. 11. 20 апреля 1943 г. Эдна Айлз, блестящая пианистка, превосходный музыкант и опытный концертант, совершила весьма успешную концертную поездку по континенту и давно должна была бы быть признанной на своей родине. Последние несколько она специально посвятила изучению моих сочинений, и я опасаюсь, что это странное и весьма упорное пристрастие к исполнению моих сочинений едва ли будет способствовать ее признанию публикой. Но если где-либо в Англии имеется интерес к моей музыке, то я могу рекомендовать ее как безупречного исполнителя многих моих сочинений (Концертов, Сонат и т. д.), которые она изучала под моим руководством. *Николай Метнер*» (публикуется по ксерокопии с оригинала, ГЦММК, ф. 132, № 1763; перевод с английского В. К. Тарасовой).

8. Указанный Э. Айлз концерт состоялся 19 февраля 1944 г. (см. дневник А. А. Соболева от 19 февраля 1944 г.).
9. Все три Концерта Н. К. Метнера Э. Айлз исполнила с Лондонским симфоническим оркестром под управлением Дж. Уэлдона в трех концертах, состоявшихся 11, 30 января и 8 марта 1946 г. (см.: ГЦММК, ф. 132, № 1767).
10. На заглавном листе издания «Русской хороводной» из ор. 58 Н. К. Метнером написано: «Самому храброму, самому прекрасному и самому талантливому полководцу, штурмующему мои музыкальные крепости — Эдне Айлз с самой искренней признательностью и любовью *Н. Метнер*. 30 января 1946 г.» (публикуется по ксерокопии с оригинала, хранящегося у Э. Айлз, ГЦММК, ф. 132, № 1766, перевод с английского В. К. Тарасовой).
11. Этот концерт состоялся 12 декабря 1947 г. в Central Hall Westminster.
12. Концерт, посвященный семидесятилетию со дня рождения Н. К. Метнера, состоялся 2 января 1950 г. в Лондоне в Wigmore Hall. В нем была исполнена следующая программа из сочинений юбиляра: «Отрывок из трагедии» a-moll из ор. 7, «Вечерняя песня» из ор. 38, «Три гимна труду», ор. 49, «Ангел», «Цветок», «Лилии, увядают» из ор. 36, «Певец» из ар. 29, «Мечтателю», «Могу ль забыть» из ор. 32, «Утренняя песня» и «Трагическая соната» из ор. 39, «Эхо» из ор. 32, «Не могу я слышать этой птички» из ор. 28, «Телега жизни» из ор. 45, «Я вас любил» из ор. 32, «Шепот, робкое дыханье» из ор. 24, «Заклинание» из ор. 29.

### **А. А. Соболев. Из дневника**

1. С. В. Рахманинов затруднялся писать письма на английском языке. Поэтому, в случае необходимости, часто прибегал к помощи разных лиц. Во время приездов в Англию Рахманинов, по утверждению А. А. Соболева, нередко обращался к нему по разным поводам. Выполняя секретарские функции, А. А. Соболев иногда под диктовку Рахманинова писал письма и на русском языке, так как Сергей Васильевич щадил свои руки, утомленные после многочисленных концертных выступлений.
2. См. дневник-письмо 56 А. М. Метнер.
3. А. А. Соболевым приведен неполный перечень пьес, исполненных в концерн Н. К. Метнера и Т. А. Макушиной 25 марта 1936 г. в Лондоне в Aeolian Hall. Помимо

**<стр. 316>**

указанных сочинений, прозвучали: песни — «Тишь на море», «Счастлирое плавание», «Неверный юноша», «Самообман» из ор. 15, «Что в имени тебе моем» из ор. 61,



«Полдень» из оп. 61, «Весеннее успокоение» из оп. 28, «Ворон» из оп. 52 и фортепианные пьесы: Сказки Es-dur (№ 1) из оп. 26, A-dur из оп. 51. К тому же Сказка e-moll из оп. 34 в печатной программе не содержится. Возможно, она была исполнена сверх программы.

4. В сезоне 1935/36 г. в Лондоне Рахманинов играл свой Концерт № 3 d-moll, оп. 30 с Лондонским филармоническим оркестром под управлением М. Сарджента 30 и 31 марта.
5. Свой Концерт № 2 c-moll, оп. 50 в сезоне 1936/37 г. Н. К. Метнер играл под управлением Г. Вуда в Queen's Hall 24 сентября.
6. Э. К. Метнер скончался в Дрездене в клинике в ночь с 10 на 11 июля 1936 г. (подробнее см.: письмо Н. К. Метнера к А. К. Метнеру и С. К. Сабуровой от 16 июля 1936 г., ПМ, с. 479, 480).
7. Н. К. Метнер имел в виду предстоявшие концертные выступления в симфонических концертах, организованных «Promenade-Concerts». Первое из них состоялось 11 сентября 1936 г. в Лондоне в Queen's Hall, где Метнер играл под управлением Г. Вуда Концерт № 4 G-dur, оп. 58 Бетховена, и второе — 24 сентября (см. коммент. 5 к дневникам А. А. Соболева). После этих концертов А. М. Метнер писала В. К. Тарасовой 1 октября 1936 г.: «Верушенька, твое письмо от 8 сентября пришло как раз 11-го числа утром, и д[ядя] Коля как-то особенно был тронут и обрадован. Вы совершенно правы были, что о нем волновались. Ему еще никогда в жизни не приходилось так тяжело, и борьбу ему пришлось вести очень трудную. Я не ожидала, что он будет так хорошо играть. Но с бетховенским Концертом было, по крайней мере, еще легче то, что музыка эта известна и оркестрантам и дирижеру, как дважды два, но вот 24-го с Колиным Концертом это было каторжным напряжением. Были две репетиции, но короткие, так как теперь все делается на количество и на скорость, а о качестве не заботятся. Для дяди Коли, какие бы условия ни были, надо всем стоит то, что стоит больше всех исполнителей, и никакие соображения (о том, что выгодно) не могут отодвинуть на второй план самое произведение. (Выгодно, например, не останавливать на репетиции дирижера, даже если погрешность против произведения большая. Дирижер очень не любит, если услышал фальшь солист, а он сам не слышал, так как это дискредитирует перед оркестрантами. И никогда уж такой дирижер не будет жаждать выступать опять с слишком хорошим музыкантом. Солисты, думающие больше о своей карьере, чем о самой музыке, не станут останавливать дирижера. Думаю, что д[ядю] Колю Wood уже не пригласит. Перечислять всего не стоит, но скажу только — чтобы преуспевать, надо уметь вовремя предавать свое искусство. Что и делают почти все.) Дирижер Wood (достойный своего имени) не был на высоте, и почти во всех критиках отмечено, что это Метнер пронес свое произведение, несмотря на неудовлетворительное оркестровое исполнение. Это, конечно, так и было, так как дирижер не талантливый. И вот на такую-то работу нужно было собрать все силы, а их было у Коли так мало... и физически он себя слабо чувствовал, но главное, что душевные силы все уходят на другое. Но прошло так хорошо, что я не верила. Мне жалко, что нет кого-нибудь другого, кто мог бы описать так, как это все было. Я не могу. Мы получили письмо из Биаррица от семьи Дюпре. Они слушали по радио втроем и описали свое впечатление в самых восторженных выражениях...» (ПМ, с. 481, 482).
8. 13 февраля 1937 г. в Wigmore Hall в Лондоне состоялся концерт Метнера при участии певиц — Т. А. Макушиной, Е. А. Карницкой (Фрей) и Ж. Дюссо. В этом концерте были исполнены следующие сочинения Метнера: «Элегия» из оп. 45, «Ангел», «Цветок», «Лишь розы увядают», «Ночь» из оп. 36 (исп. автор и Е. А. Карницкая),



«Воспоминание» из ор. 32, «Конь» из ор. 29, «Ворон» из ор. 52, «Могу ль забыть» из ор. 32, «Муза» из ор. 29 (исп. автор и Т. А. Макушина), «Русская сказка» из ор. 42, Сказки: e-moll из ор. 34, d-moll из ор. 51 (исп. автор), «Певец» из ор. 29, «Приметы» из ор. 52, «Я вас любил» из ор. 32 (исп. автор и Е. А. Карницкая), «Мечтателю» из ор. 32, «Телега жизни» из ор. 45 (исп. автор и Ж. Дюссо), «Элегия» из ор. 52, «Роза» из ор. 29, «Серенада», «Испанский романс» из ор. 52, «Заклинание» из ор. 29 (исп. автор и Т. А. Макушина). Концерт был дан в ознаменование столетия со дня смерти А. С. Пушкина, являвшегося одним из самых любимых поэтов Н. К. Метнера. Лирика Пушкина занимала творческое воображение Метнера на протяжении всей его

**<стр. 317>**

композиторской жизни. Примечательно, что одна из песен его первого песенного опуса и две песни из последнего его опуса также связаны с лирикой Пушкина.

9. А. А. Соболев имеет в виду «Эпическую сонату» ор. 57 для скрипки и фортепиано, которую Н. К. Метнер репетировал с А. Каттералом в связи с предстоящим первым ее исполнением в концерте 10 февраля 1939 г. в Лондоне. В этом концерте, помимо указанной сонаты, были исполнены следующие сочинения Метнера: «Отрывок из трагедии» a-moll из ор. 7, Сказка e-moll из ор. 14, «Соната-идиллия» ор. 56, «Сказка эльфов» из ор. 48, Сказки d-moll и A-dur из ор. 51. Об этом концерте см. дневник Соболева от 10 февраля 1939 г.
10. «Эпическая соната» ор. 57 Метнера была издана фирмой «Новелло и К°» в начале 1940 г. По-видимому, в связи с предстоящим изданием директор указанного издательства и приехал в дом А. Каттерала на репетицию.
11. С. Ц. Ганзен Н. К. Метнер выступал в концерте, состоявшемся 3 ноября 1927 г. в Медоне в доме М. Дюпре. Они сыграли Сонату № 2 G-dur, ор. 44, и, кроме того, Метнер исполнил ряд других своих сочинений (см.: ПМ, с. 365).
12. См. коммент. 18 к воспоминаниям А. М. Метнер.

### **Ю. Д. Исерлис. Памяти Николая Метнера**

Опубликовано: NM, р. 157, 158. Перевод с английского А. А. Шкодиной.

1. Этот концерт состоялся 21 октября 1900 г.

### **Л. Коллингвуд. Мои мысли о музыке Метнера**

Опубликовано: NM, р. 141—145. Перевод с английского А. А. Шкодиной.

1. Песня «Могу ль забыть» из ор. 32 написана на слова А. А. Дельвига.
2. См. коммент. 22 к воспоминаниям А. М. Метнер.

### **В. И. Поль. Фрагменты воспоминаний**

Опубликовано: NM, р. 211—219. Публикуется по русскому оригиналу, с которого в свое время был сделан перевод на английский язык при издании указанного сборника.

1. В предисловии к первому изданию «Практического учебника гармонии» Н. А. Римский-Корсаков писал: «Составляя это руководство, я старался...»
2. Имеется в виду А. Ф. Федотов, которому 21 февраля 1892 г. П. И. Чайковский писал: «Вследствие особенностей моей артистической индивидуальности, я могу с любовью и увлечением писать музыку на сюжет хотя бы и нисколько не эффектный, лишь бы действующие лица внушали мне живое сочувствие, лишь бы я любил их... где сердце не затронуто, — не может быть музыки» (СМ, 1933, № 6, с. 101).
3. Подразумевается письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 8 сентября 1884 г. (см.: Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3-х т. М., 1936, т. 3, с.

311).

4. Где находятся письма Н. К. Метнера к В. И. Полю — не установлено. Письма же В. И. Поля к Н. К. и А. М. Метнер хранятся в ГЦММК, ф. 132, № 4508— 4557, 4006, 4503, 4504.
5. Имеются в виду письма В. И. Поля к Н. К. Метнеру, из которых первое датировано: «Пасха 1946 г.», а второе — «12 июля 1946 г.» В первом письме говорится: «Читал на днях воспоминания Judith Gautier (дочери писателя) о Вагнере. Эта дама рекомендовала Вагнеру «смелую» партитуру некоего Benedictus'a. Любезный Вагнер просмотрел сочинение и написал Gautier прелестные строки — судите сами: «Tout le monde compose aujourd'hui. Presque toujours ce sont des hommes peu estimables, surtout vu leurs faiblesses et leur paresse. Quand je pense combien de musique existe au monde et à quel petit nombre d'ouvriers de musique j'ai pu attacher une vraie affection, ensorte que ces quelques oeuvres contiennent pour moi tout ce que je comprends sous le nom de musique... Vous seriez étonnée si je VOUI le disais... Mais je ne le dis pas... Déjà les audaces de l'instrumentation dont vous me parlez m'attristent. Je ne connais, au commencement de tout ces jeunes gens, autre chose qu'audaces soit d'instrumentation, soit d'harmonie, jamais de mélodie». («Теперь все сочиняют. Почти всегда это малоуважаемые люди, особенно, если иметь

<стр. 318>

в виду их слабости и лень. Иногда я думаю, как много музыки существует на свете и как невелико число музыкантов, которых я мог бы по-настоящему полюбить из-за нескольких сочинений, содержащих для меня все, что я понимаю под словом музыка... Вы бы удивились, если бы я Вам это сказал. Но я этого не окажу. Даже дерзновения в области оркестровки, о которых Вы мне говорите, меня огорчают. В начинаниях всех этих молодых людей я не вижу ничего, кроме дерзновений в инструментовке или гармонии, но никак не в мелодии».) Перевод с французского В. К. Тарасовой (автограф письма В. И. Поля см.: ГЦММК, ф. 132, № 4503).

В письме же от 12 июля 1946 г. читаем: «Я больше начинаю сочувствовать тому, что я вычитал в письмах Римск[ого]-Корсакова, например, напечатанных в третьем томе биографии, написанной его сыном, А. Н. Р[имским-]Корс[аковым]. В самом деле: письмо к Надежде Ник[олаевне] Рим[ской]-Корс[аковой] после концерта у Беляева: «Все это мне мало понравилось... Исключение составил только Квартет Бетховена: вот это настоящая музыка, происходящая от души, а все остальное, и в том числе сочинения Соколова и Глазунова, — только подбор красивых сочетаний и оборотов, а подчас, в сущности, и не красивых, а принятых считаться красивыми благодаря моде и современному вкусу». И далее: «...красивая гармония, сплетения, мелодические фразы — меня решительно не трогают, все мне кажется сухо и холодно... Вот бетховенский квартет или симфония — другое дело. Техника и разработка там только форма, а все проникнуто жизнью и душой; конечно, то же и Шопен и Глинка и (представь себе!) — итальянцы с секстетом из «Лучии», квартетом из «Риголетто» и со всеми их мелодиями. Тут действительно жизнь. «La donna è mobile» — это музыка... Полагаю, что большая часть русской школы — не музыка, а холодное и головное сочинительство... божья искра может быть даже и в опереточной мелодии. Она в высшей степени есть у Штрауса... Вкус, дух времени, мода, условное благородство стиля — это совсем другое дело, а мы часто способность удовлетворить этим условиям принимаем за божью искру» (ГЦММК, ф. 132, № 4504).

**О. А. Слободская. Я пела песни Н. К. Метнера с его участием**

Опубликовано: NM, p. 120, 121. Перевод с английского А. А. Афоной.

1. О. А. Слободская запомнила. Первая ее встреча с Н. К. Метнером произошла в Нью-Йорке 8 ноября 1924 г. (см.: дневник-письмо 2 А. М. Метнер).
2. Когда состоялся упомянутый концерт Н. К. Метнера с участием О. А. Слободской — установить не удалось.

## **И. С. Яссер. Искусство Николая Метнера**

Опубликовано: NM, р. 46—65. Печатается в переводе с английского И. С. Яссера и с его сокращениями.

1. Соната g-moll, op. 22 Н. К. Метнера создана, по-видимому, в начале 1910 г., впервые исполнена автором в Москве в зале Российского благородного собрания 31 марта 1910 г.
2. «Бессонница» из op. 37 впервые издана вместе со всеми другими песнями, входящими в этот опус, в 1919 г. Музсектором Госиздата.

## **Дневники-письма А. М. Метнер**

### **1**

1. Первый клавирабенд Н. К. Метнера в Америке состоялся 13 ноября 1924 г. в Нью-Йорке в The Town Hall, где была исполнена следующая программа: Шопен — Фантазия f-moll, op. 49; Скарлатти — Соната F-dur; Бетховен — Соната f-moll, op. 57; Метнер — Сказки: Es-dur и f-moll из op. 26, a-moll из op. 34, e-moll из op. 14; b-moll из op. 20, G-dur из op. 9, «Радостный танец» из op. 40, «Сельский танец», «Праздничный танец» из op. 38 (см. дневник-письмо 8).
2. 31 октября 1924 г. в Филадельфии в симфоническом концерте под управлением Л. Стоковского Метнер впервые в Америке выступал с исполнением своего Концерта № 1 c-moll, op. 33. Это же сочинение 4 ноября он играл в Нью-Йорке. На эти выступления в прессе появилось немало рецензий. Приведем лишь три. В одной из них,

**<стр. 319>**

опубликованной без подписи в «The Christian Science» 4 ноября 1924 г. как отклик на концерт, состоявшийся в Филадельфии, говорится: «Концерт Метнера — несомненный вклад в литературу для фортепиано с оркестром. В нем много замечательных мест, красоты и глубокого чувства. Отлична его оркестровка. Отдельные инструменты использованы в эффектной комбинации с фортепиано соло и в оркестровых тути. Техника всего Концерта отличается мастерством. Композитор писал его с учетом возможностей фортепиано. Гармония Концерта традиционна, но Метнер не останавливается перед использованием и современных гармоний, если они необходимы. Концерт очень труден и был блестяще исполнен композитором, который показал себя первоклассным пианистом». А 5 ноября 1924 г. в «New York Evening Post» напечатана также без подписи рецензия на нью-йоркское выступление Метнера: «Новинкой во вчерашнем концерте Стоковского был Концерт Метнера в исполнении автора. Это типично русское произведение. Оно сурово меланхолично, но глубоко впечатляюще в техническом отношении. Композитор сыграл его блестяще, выявляя красоты произведения с непреодолимой силой и вызвал крайний восторг аудитории. Автора бесконечно вызывали».

Этому же выступлению Метнера посвящена опубликованная в газете «Cincinnati Enquirer» 6 ноября 1924 г. следующая рецензия С. Гольденберга:

«Симфоническая программа представила новое светило пианистического мира — Николая Метнера — подлинного гиганта фортепианного исполнительства. Его

достижения, бесспорно, вызывают восторг. Трудно сказать, чем должно больше восхищаться — Метнером-пианистом или Метнером-композитором. Метнер сразу производит впечатление благородством своей личности и искренностью своего искусства. В отношении техники он первоклассный пианист. Исполнение самых сложных пассажей отличается удивительной ясностью, что объясняется его поразительной пальцевой техникой. Метнер достигает необычайных эффектов без внешне заметных приемов и нарочитости». Рецензии переведены с английского В. К. Тарасовой.

## 2

1. О. А. Слободская хотела участвовать в концертах Н. К. Метнера в США с исполнением его песен. Однако Метнер на сей раз не мог принять ее предложение. Когда же в конце сороковых годов делались грамзаписи сочинений Метнера, то Н. К. Метнер для исполнения своих песен, помимо других певцов, пригласил и О. А. Слободскую (см. коммент. 11 к воспоминаниям А. А. Свана).

## 4

1. Концерт Н. К. Метнера при участии Е. Сантагано состоялся в Нью-Йорке в Aeolian Hall 2 февраля 1925 г. В нем исполнялись только сочинения Метнера: «Отрывок из трагедии» a-moll из op. 7, Соната C-dur из op. 11, «Ангел», «Цветок», «Лишь розы увядают» из op. 36, «Бессонница» из op. 37, «Могу ль забыть то сладкое мгновенье», «Я вас любил», «Воспоминание» из op. 32, Сказки: f-moll из op. 42, b-moll и h-moll, op. 20, «Муза», «Певец» из op. 29, «Экспромт», «Вальс» из op. 37, «Заклинание» из op. 29, Сказка h-moll из op. 34, «Утренняя песня» из op. 39, «Лесной танец» из op. 38, «Дифирамбический танец» из op. 40.
2. Согласно хронографу концертов С. В. Рахманинова, составленному С. А. Сатиной, свой концертный сезон 1924/25 г. он начал с выступлений в Англии, где дал с 2 по 18 октября восемь концертов, затем его выступления происходили с 18 ноября по 18 апреля в Америке, где состоялся шестьдесят один концерт с его участием (ГЦММК, ф. 18, № 1854, л. 63). Об этих концертах подробнее см. в кн.: Рахманинов С. Литературное наследие. В 3-х т. М., 1980, т. 3, с. 452, 453.

## 5

1. Концертное выступление Н. К. Метнера в Монреале состоялось 6 декабря 1929 г. (см. дневники-письма 74 и 75).
2. Менеджером концертов Н. К. Метнера в США в 1924/25 г. был А. Джадсон.

## 6

1. Квартиру в Нью-Йорке А. М. и Н. К. Метнер сняли при содействии С. В. Рахманинова.
2. Свой дом на Риверсайд-Драйв в Нью-Йорке в 1925 г. Рахманинов продал.

<стр. 320>

## 7

1. О первом клавирабенде Метнера в Нью-Йорке см. коммент. 1 к дневнику-письму 1 и дневник-письмо 8.

1. Речь идет о концерте Н. К. Метнера, состоявшемся 13 ноября 1924 г. (см. коммент. 1 к дневнику-письму 1). Об успехе, который имел клавирабенд Н. К. Метнера, состоявшийся 13 ноября 1924 г. в Нью-Йорке, свидетельствует следующая рецензия, опубликованная в «Musical courier» (машинописная копия — ГЦММК, ф. 132, № 1298, л. 12, 13): «Так хочется найти слова, чтобы воздать должное артисту, превосходящему средний художественный уровень и выразить то наслаждение, которое критик получил как от его игры, так и от его собственных сочинений. И как пианист и как композитор Метнер почитает классиков. Его называли русским Брамсом, но более точно было бы сказать, что он просто воплощает в своем искусстве бесконечную искренность и преданность подлинным художественным идеалам, которую разделяют все поистине великие музыканты. Однако можно иметь такие идеалы, не обладая при этом врожденной музыкальностью для создания ценностей. Но не таков Метнер. Он, употребляя ходовое выражение, музыкант с головы до пят. Это стало сразу ясно при исполнении им Фантазии Шопена. Все пианисты знают, как трудно собрать это сочинение в единое целое. Метнер с его тонким чувством элементов музыкальной формы, с его живым чувством ритма, с его ясной фразировкой справился с этой задачей так, как это могут сделать только величайшие пианисты. Последовавшие затем сонаты Скарлатти, особенно Соната B-dur, были сыграны с таким мощным ритмом и ясностью, что обрели элементы сильных эмоций, которые, по-видимому, испытывал и их автор, но которые выявить при исполнении на инструменте прежнего времени было невозможно. Так же убедительно была исполнена Соната f-moll, op. 57 Бетховена. Это был подлинный Бетховен, которого слушаешь с наслаждением. Ни тени модернизации, без всякого навязывания приемов, производящих эффектное впечатление, рассчитанных на сенсацию, а следовательно, искажающих замысел Бетховена. Вторая половина программы была посвящена исполнению сочинений Метнера. И сразу стало очевидно, что перед нами подлинная величина. Среди живущих русских да и нерусских композиторов Метнер один из первых. Правда, название сказки — первой группы сочинений программы — американцы обычно связывают с представлением о легкости, таинственности, воздушности, чего как раз в сказках Метнера нет. В них гораздо больше силы, энергии, бодрости. Музыка их в высшей степени индивидуальна. Здесь нет признаков, ассоциирующихся с русскими народными песнями. Ритмы совершенно необычные, настолько, что привели бы в удивление наших бродвейских мастеров ритма. Они проявляются в таком контрапунктическом сочетании, которое вызывает изумление, но никогда не производит впечатление надуманности. Все звучит совершенно естественно. И для достижения подобных результатов Метнер владеет высочайшей техникой и в такой же мере даром вдохновения. Наряду с сказками он сыграл три пьесы из циклов «Забытые мотивы» op. 38 и 40, три характерных танца, написанных в том же мужественно блестящем стиле, как и его сказки, и еще несколько пьес на бис. Многочисленная аудитория, собравшаяся послушать Метнера, принимала его с большим энтузиазмом. Было совершенно очевидно, что публика искренне взволнована, и слышались выражения удивления, что творчество этого человека до сих пор не было известно в Америке в должной мере. Ответ на это один: искусство, которое не опускается ниже классического уровня и не имеет дело с тривиальностью, дурной легкостью, должно пройти более трудный путь, чтобы достичь популярности и

признания.

Метнер один из великих классических мастеров мира. И надо надеяться, Америка поймет это» (перевод с английского В. К. Тарасовой).

## 9

1. Речь идет о репетиции к предстоявшим 21 и 22 ноября 1924 г. симфоническим концертам в Чикаго, где под управлением Ф. Стока Метнер исполнял свой Концерт № 1 c-moll, op. 33.

<стр. 321>

## 10

1. В доме Э. Рокфеллер-Мак-Кормик в Чикаго 23 ноября 1924 г. состоялся клавирабенд Н. К. Метнера. Исполнялись: Шопен—Фантазия f-moll, op. 49, Скарлатти — Сонаты F-dur и B-dur; Лист — «Забытый вальс», «Хоровод гномов», Метнер — Сказки: e-moll из op. 14, G-dur из op. 9, Es-dur и f-moll из op. 26, «Радостный танец» из op. 40, «Сельский танец» и «Праздничный танец» из op. 38.
2. О выступлении Н. К. Метнера в концерте под управлением Ф. Стока см. коммент. 1 к дневнику-письму 9.

## 13

Основание датировки: написано на обороте дневника-письма от 12 декабря 1924 г.

1. Во время поездки Н. К. Метнера в Америку в 1924/25 г. фирмой механических роялей Duo-Art были сделаны следующие записи произведений Метнера в его исполнении: Сказки e-moll из op. 14 и a-moll из op. 34, «Праздничный танец» из op. 38, «Радостный танец» из op. 40.

## 18

1. А. М. Метнер имеет в виду участие Е. Сантагано в благотворительном концерте в пользу русских студентов, проживающих в Нью-Йорке.

## 19

1. Об участии Н. К. Метнера в смешанном концерте, состоявшемся в Чикаго 27 января 1925 г., см. дневник-письмо 40.

## 20

1. Было ли опубликовано упоминаемое интервью Н. К. Метнера в «Times», установить не удалось. Но 8 ноября 1924 г. в журнале «Musical America» опубликовано следующее его интервью (интервьюер. — Н. М.): «Вы знаете, я не модернист. Это не значит, что я не знаю музыку модернистов, что я не слушаю их. Я хожу на их концерты. Я слушаю их музыку. Но она ничего не значит для меня. Я могу понять сложность их теорий и их развитие, но мне они кажутся такими ненужными. Все эти запутанные дискуссии о политональности и атональности, о четвертитонности, занимающие молодых футуристов, последователей Хиндемита и остальных — этого я не понимаю. Все это мне кажется бесполезным.

С моей точки зрения, музыка может быть современной и вместе с тем следовать традиции. Произведение остается современным, несмотря на то, что оно полно гармонии и красоты. Вот почему, хотя я и интересуюсь модернистами, они не



вызывают у меня чувства симпатии, не трогают меня. Из всех современных композиторов я больше всего ценю Рахманинова. Его музыка — это та современная музыка, которой я восхищаюсь. Я думаю, что молодые американские композиторы должны быть [...] более традиционными, чем молодые европейские композиторы. Я очень мало слышал американской музыки... Однажды в Европе я слышал симфоническую поэму Ч. М. Лёфлера, кажется, это был ор. 7. В этом произведении чувствуется красота и сила... Я никогда не слышал ни одной ноты джазовой музыки. У меня она вызывает любопытство. Я так много слышал об этом новом американском явлении...» (перевод с английского В. Г. Рикс).

2. Письмо менеджеру А. Джадсону было написано с целью избавить Н. К. Метнера от необходимости в дальнейшем участвовать в смешанных концертах (см. дневник-письмо 19).

## 21

1. Летом 1924 г. Н. К. Метнер отправил своему издателю В. Ю. Циммерману для публикации: песни ор. 45 и 46, а также Две канцоны с танцами для скрипки и фортепиано ор. 43. О корректурах этих сочинений и идет речь в комментируемом дневнике-письме.

<стр. 322>

## 24

Основание датировки: содержание дневника-письма.

1. Титул дворянина (*англ.*), который ставится в письмах после фамилии, Н. К. Метнер употребил ради шутки.
2. Имеется в виду дневник П. И. Чайковского от 26 апреля/8 мая 1891 г. (см.: Дневники П. И. Чайковского. М., П., 1923, с. 274).

## 25

1. Н. К. Метнер репетировал с П. Коханьским свою Сонату № 1, ор. 21 в связи с предстоящим 5 января выступлением в Нью-Йорке в музыкальном клубе The Bohemians (см. дневники-письма 29 и 31).
2. В последующем дневнике-письме А. М. Метнер высказывает иное впечатление от игры П. Коханьского (см. дневник-письмо 29).
3. О концертах с участием Н. К. Метнера в Детройте см. дневник-письмо 32.
4. День рождения Н. К. Метнера — 6 января по новому стилю.

## 28

1. О концертах Н. К. Метнера в Детройте см. дневник-письмо 32.

## 29

1. См. коммент. 1 к дневнику-письму 25.
2. Проезд А. М. Метнер в Детройт был оплачен (см. дневник-письмо 32).

## 32

1. 8 и 9 января 1925 г. в Детройте состоялись симфонические концерты под управлением О. С. Габриловича и с участием Н. К. Метнера, исполнившего свой Концерт № 1 с-мoll, ор. 33.

### 33

1. См. коммент. 1 к дневнику-письму 13.
2. Речь идет о концертной поездке С. В. Рахманинова по Америке (см. коммент. 2 к дневнику-письму 4).
3. См. коммент. 1 к дневнику-письму 4.
4. А. М. и Н. К. Метнер уехали из Америки не 15, а 1 апреля 1925 г. (см. дневник-письмо 44).

### 38

1. См. коммент. 1 к дневнику-письму 25.

### 40

Основание датировки: содержание дневника-письма.

1. Программа упоминаемого А. М. Метнер концерта, состоявшегося 27 января в Чикаго, не известна.

### 41

1. О концерте Н. К. Метнера в Нью-Йорке 2 февраля 1925 г. с участием певицы Е. Сантагано см. коммент. 1 к дневнику-письму 4.
2. Имеется в виду следующая рецензия Э. Ньюмена, опубликованная в «New York Evening Post» 31 февраля 1925 г.:

«Вчера вечером Метнер с участием Елизабет Сантагано дал концерт в Aeolian Hall. Метнер похож на Брамса лишь в бескомпромиссности позиции. Однако Метнер в своих произведениях более верен себе, чем Брамс, ибо Брамс, создавая свои песни, прислушивался к вкусам публики, которая больше обладает сердцем, чем умом. Метнер же не обращает внимание на ограниченность среднего любителя музыки. Немногие из песен Метнера, с таким пониманием исполненные Сантагано, окажутся технически по силам среднему певцу и аккомпаниатору. Брамс бывает сентиментален в своих песнях, Метнер же — никогда. Как ни прекрасны были исполненные песни, нам жаль, что большинство из них написано на русские тексты. Впрочем, многие песни написаны и на немецкие тексты — на языке более доступном нам, чем русский. Например,

**<стр. 323>**

«Одиночество» — одно из немногих тончайших лирических произведений мним санных со времен Гуго Вольфа.

Метнер исполняет свою музыку очень своеобразно, технически совершенно без всякого подчеркивания трудностей ради них самих. Вчера были исполнены соната С-dur, сказки: «Русская», «Волшебная скрипка», h-moll из op. 20 и велики читки b-moll из того же опуса, «Утренняя песня», «Лесной танец» и «Дифирамбический танец». Не было ни одной пьесы, которая не явилась бы отрадой для музыканта. В то время как большинство композиторов за последнее время уклоняются в спекуляции, эксперименты, Метнер спокойно и, быть может, вызывающе ищет убежище в продолжении классической линии. Он пренебрегает легкими способами сочинения, столь характерными для нашего времени. [...] Внутреннего единства, которого Метнер достигает в своих коротких фортепианных пьесах, невозможно добиться без долгих и упорных размышлений. Его музыка не производит немедленного впечатления, на человека, не сведущего в области музыкального искусства, но она, конечно, завладевает музыкантами. Музыка Метнера столь же сильна и могуча, как и лучшие

страницы музыки Брамса. В сочинениях Метнера нет ни одного лишнего такта, ни одного случайного звука в аккордах. Она ярка, выразительна и полна внутренней силы и при ее весомости поразительно гибка, ибо Метнер — мастер комбинированных и контрастных ритмов. Мысль редко бывает на поверхности. Но если вы проникнитесь ею, то вы поймете, что она такого характера, что полюбите ее на всю жизнь.

Грустно думать, что реклама оказывает помощь посредственностям и шарлатанам, такое же замечательное явление, как Метнер, идет своим путем почти незамеченный толпой». Перевод с английского В. К. Тарасовой.

## 43

1. Н. К. Метнер начал заниматься английским языком во время второй мировой войны (см. воспоминания Э. Айлз).
2. В Нью-Хейвене клавирабенд Н. К. Метнера состоялся 2 марта 1925 г., где исполнена была программа: Бетховен — 32 вариации c-moll; Метнер — «Импровизация» из op. 31, Сказка Es-dur (№ 1) из op. 26, Соната g-moll, op. 22, «Русская скалки» на op. 42, «Сельский танец» из op. 38, «Радостный танец» из op. 40, Новеллы c-moll и G-dur из op. 17.
3. В Балтиморе 13 марта 1925 г. Н. К. Метнер исполнял в своем концерте следующую программу: Бетховен — Соната C-dur, op. 53; Лист — «Забытый вальс» и «Хоровод гномов» и затем свои сочинения: Новеллы c-moll и G-dur из op. 17, Сказка e-moll из op. 34, «Русская сказка» из op. 42, Сказки: a-moll из op. 34, e-moll из op. 14, «Сельский танец» из op. 38, «Радостный танец» из op. 40, «Праздничный танец» из op. 38.
4. Концерт Н. К. Метнера в Рочестере не состоялся.
5. Предполагавшийся концерт в Нью-Йорке не состоялся.
6. Речь идет о корректурах валиков с записями исполнения Н. К. Метнера (см. коммент. 1 к дневнику-письму 13).
7. См. коммент. 1 к дневнику-письму 21.

## 44

1. Имеется в виду концерт Н. К. Метнера с участием Е. Сантагано, состоявшийся 2 февраля 1925 г. в Нью-Йорке (см. коммент. 1 к дневнику-письму 4).
2. Об учениках Н. К. Метнера, приезжавших к нему на уроки из разных городов США, см. дневник-письмо 35.
3. См. коммент. 1 к дневнику-письму 13.

## 47

1. См. коммент. 1 к дневнику-письму 13.
2. Концерт для фортепиано и духовых инструментов И. Ф. Стравинского Н. К. Метнер впервые услышал 22 мая 1924 г. в Париже. Об этом сочинении Н. К. Метнер отозвался отрицательно в письмах к С. В. Рахманинову и к А. К. Метнеру. Оба письма написаны 28 мая 1924 г. (см.: ПМ, с. 271—273),
3. См. коммент. 2 и 3 к дневнику-письму 43.
4. Возвратившись в первой половине апреля в Париж, Н. К. и А. М. Метнер уже в конце апреля 1925 г. поселились в Фонтен д'Иветт.

<стр. 324>

## 48

1. Речь идет о певице Ф. Фортье (см. дневник-письмо 49).

2. Имеется в виду концерт Н. К. Метнера с участием Е. Сантагано (см. дневник-письмо 4 и коммент. 1 к нему).
3. См. коммент. 1 к дневнику-письму 13.

## 49

1. Исполнительское искусство Ф. Фортье произвело на Н. К. Метнера такое большое впечатление, что во время второй своей концертной поездки в Америку он привлек ее к участию в своем выступлении в Квебеке (см. коммент. 1 к дневнику-письму 76). Свою Сюиту-вокализ из ор. 41, законченную в конце 1927 г., Н. К. Метнер посвятил Ф. Фортье.

## 50

1. См. воспоминания Т. А. Макушиной. 11 февраля 1928 г. Н. К. Метнер впервые выехал в Лондон.

## 51

1. Речь идет о репетициях Н. К. Метнера с Т. А. Макушиной к предстоявшему 16 февраля 1928 г. их совместному концерту в Лондоне. Программа состояла из сочинений Метнера: «День и ночь» из ор. 24, «Бессонница» из ор. 37, «Могу ль забыть то сладкое мгновенье», «Мечтателю» из ор. 32, «Певец», «Муза» из ор. 29, «Вальс» из ор. 37, «Шепот, робкое дыханье», «Что ты клонишь над водами» из ор. 24, Соната С-dur из ор. 11, Новелла G-dur из ор. 17, Сказка e-moll из ор. 14, «Недоступная», «Обращенная», «Одиночество» из ор. 18, «Отчаяние» из ор. 19а, «Зимняя ночь», «Ручей», «Песня» из ор. 46, Сказки: h-moll из ор. 34, h-moll из ор. 20, e-moll из ор. 34, «Танец-сказка» из ор. 48 (об этом концерте см. дневник-письмо 52).
2. О концерте Н. К. Метнера, состоявшемся 27 февраля 1928 г. на радио в Лондоне, см. дневник-письмо 53.
3. Упомянув о консерватории, А. М. Метнер имеет в виду Royal Academy of Music в Лондоне, в которой 24 февраля 1928 г. состоялся концерт Н. К. Метнера при участии Т. А. Макушиной. В этом концерте исполнены сочинения Метнера: «День и ночь» из ор. 24, «Вальс» из ор. 37, «Бабочка» из ор. 28, «Певец» и «Муза» из ор. 29, «Недоступная», «Обращенная», «Одиночество» из ор. 18, «Ручей», «Песня» из ор. 46 и ряд фортепианных пьес, которые в сохранившейся программе не поименованы, а лишь указано «фортепиано соло». В этот вечер после концерта состоялось чествование Метнера и ему была поднесена грамота об избрании его почетным членом Королевской академии музыки. По сообщению А. М. Метнер, эта грамота хранится в библиотеке Конгресса США в Вашингтоне (об этом концерте см. дневники-письма 52 и 53).

## 52

1. Подразумевается концерт Н. К. Метнера при участии Т. А. Макушиной, прошедший в Лондоне 16 февраля 1928 г. (о нем см. коммент. 1 к письму 51).
2. См. коммент. 3 к дневнику-письму 51.
3. См. дневник-письмо 53.

## 53

1. Имеются в виду программы концертов Н. К. Метнера с участием Т. А. Макушиной

(см. коммент. 1 и 3 к дневнику-письму 51).

2. Две из рецензий, появившихся в лондонской прессе в феврале 1928 г., см. в коммент. 4 к воспоминаниям Т. А. Макушиной, а третью — непосредственно в ее статье.
3. Следующая поездка Н. К. Метнера в Англию состоялась в конце октября 1928 г. (см. коммент. 1 к дневнику-письму 55).
4. Концерт Н. К. Метнера при участии Э. Ваксман и Л. Вюльнера должен был состояться в Берлине 10 октября 1928 г., но был перенесен на 24 октября (см. коммент. 1 к дневнику-письму 54).

## 54

1. Речь идет о концерте Н. К. Метнера при участии Э. Ваксман и Л. Вюльнера, который состоялся в Берлине 24 октября 1928 г. в Bachsaal. Исполнялись сочинения

**<стр. 325>**

Метнера: «Ангел» из ор. 36, «Миньон» из ор. 18, «Элегия» из ор. 45 (исп. автор и Э. Ваксман), «Бессонница» из ор. 37, «Ворон» из ор. 52, «Тоска по отчизне» из ор. 19, «Песня» из ор. 46 (исп. автор и Л. Вюльнер), «Импровизация» ор. 47 (исп. автор), «Цветок», «Лишь розы увядают» из ор. 36, «Муза» из ор. 29, «Шепот, робкое дыханье» из ор. 24 (исп. автор и Э. Ваксман), «Прелюдия» из ор. 46, «Сумерки» из ор. 24, «Серенада» из ор. 46, «Я пришел к тебе с приветом» из ор. 24 (исп. автор и Л. Вюльнер). К комментируемому дневнику-письму была приложена программа этого концерта.

## 55

1. Имеется в виду выступление Н. К. Метнера 1 ноября 1928 г. в Лондоне в Queen's Hall на открытии концертного сезона Королевского филармонического общества. С симфоническим оркестром под управлением Л. Рональда он исполнил свой Концерт № 2 c-moll, ор. 50.
2. В сезоне 1929/30 г. в Англии выступления Н. К. Метнера состоялись 6 марта — в Ливерпуле, 13 марта — в Борнмуте, 20 марта — в Лондоне. О них см. коммент. 1 и 2 к дневнику-письму 88 и коммент. 1 к дневнику-письму 90.
3. В ноябре 1928 г. состоялось пять выступлений Н. К. Метнера в Англии: 1 ноября — в Лондоне, 14 ноября — в Бангоре, 16 ноября — в Лондоне, 22 ноября — в Манчестере, 25 ноября — в Лондоне (по радио). Приехав в Лондон 20 октября 1928 г., Н. К. и А. М. Метнер 28 ноября уехали в Монморанси.
4. Упомянутая программа концерта нами не выявлена.
5. В Бангоре 14 ноября 1928 г. в авторском концерте Н. К. Метнера при участии Т. А. Макушиной исполнялась следующая программа: «День и ночь» из ор. 24, «Вальс» из ор. 37, «Шепот, робкое дыханье» из ор. 24, «Бабочка» из ор. 28, Соната-баллада Fis-dur, ор. 27, «Недоступная», «Обращенная», «Одиночество» из ор. 18, «Песенка эльфов» из ор. 6, «Муза» из ор. 29, Сказки: e-moll из ор. 14 и 34, «Танец-сказка» из ор. 48.
6. См. коммент. 1 к дневнику-письму 56.

## 56

1. В Лондоне в Aeolian Hall 16 ноября 1928 г. состоялся авторский концерт Н. К. Метнера с участием Т. А. Макушиной. Были исполнены: «Прелюдия» из ор. 46, «Мимоходом», «Песенка эльфов» из ор. 6, «Тишь на море», «Счастливое плавание» из ор. 15, Соната-баллада Fis-dur, ор. 27, «Элегия», «Телега жизни» из ор. 45, «Я вас

любил» из ор. 32, «Заклинание» из ор. 29, Сказка из ор. 51 (в программе тональность не указана), «Гимн труду» из ор. 49 (тональность в программе не указана).

2. В Манчестере, в зале концертного общества в симфоническом концерте под управлением Г. Харти 22 ноября 1928 г. Н. К. Метнер играл свой Концерт № 2 c-moll ор. 50 и затем исполнил свои фортепианные пьесы: Сказка e-moll из ор. 34, «Танец-сказка» из ор. 48.

## 57

1. Об этом концерте см. коммент. 2 к дневнику-письму 56.
2. Имеется в виду выступление Н. К. Метнера на радио 27 февраля 1928 г. (см. дневник-письмо 53).
3. В последние дни своего пребывания в Англии Н. К. Метнер показывал Т. А. Макушиной свои песни для предстоящих в сезоне 1929/30 г. выступлений (см. дневники-письма 88, 90).

## 58

1. Следующий приезд Н. К. Метнера в Англию состоялся не осенью 1929 г., а в феврале 1930 г. (см. дневник-письмо 87).
2. Согласно хронографу концертов С. В. Рахманинова, составленному С. А. Сатиной, в сезоне 1928/29 г. в Европе Рахманинов дал двадцать четыре клавирабенда и выступил в двух симфонических концертах. 2 декабря 1928 г. в Париже он играл следующую программу: Бах — Бузони — Органные прелюдии g-moll и G-dur; Лист — «По прочтении Данте»; Шопен — Фантазия f-moll, ор. 49, Рондо Es-dur, ор. 16, Ноктюрн F-dur из ор. 15, Скерцо cis-moll, ор. 39, Вальс Des-dur из ор. 70, Этюды E-dur из ор. 10 и c-moll (№ 12) из ор. 25; Рахманинов — Прелюдии: G-dur из ор. 32, g-moll из ор. 23, gis-moll из ор. 32, B-dur из ор. 23.

<стр. 326>

## 59

1. См. коммент. 12 к воспоминаниям А. М. Метнер.

## 60

1. См. дневник-письмо 59.

## 61

1. А. М. Метнер имеет в виду концерт Н. К. Метнера для студентов, состоявшийся 24 октября в Хаверфордском колледже. Были исполнены следующие его сочинения: «Три гимна труду», ор. 49, Новелла G-dur из ор. 17, Сказка e-moll из ор. 14, пять сказок из ор. 51 (какие — не установлено), Сказка h-moll из ор. 20.
2. Речь идет о репетиции Н. К. Метнера с Н. П. Кошиц к предстоявшему концерту в зале Ярноля в его загородном доме близ Филадельфии (см. коммент 1 к дневнику-письму 62).
3. А. М. Метнер подразумевает концерт Н. К. Метнера, состоявшийся 18 октября 1929 г. в Суорсморе в Collection Hall, где были исполнены следующие его сочинения: «Гимн перед работой», «Гимн "У наковальни"» из ор. 49, Новелла G-dur из ор. 17, Сказка e-moll из ор. 14, Соната-баллада Fis-dur, ор. 27, «Сказка эльфов» из ор. 48.
4. К комментируемому дневнику-письму приложена программа концерта Н. К. Метнера



от 18 октября 1929 г.

5. Имеется в виду концерт Н. К. Метнера, состоявшийся 24 октября 1929 г.

## 62

1. 27 октября 1929 г. близ Филадельфии в загородном доме Ярноля состоялся концерт Н. К. Метнера при участии Н. П. Кошиц. Были исполнены сочинения Метнера: четыре сказки из ор. 51 (какие — не установлено), «Мечтателю» из ор. 32, «Телега жизни» из ор. 45, «Серенада» из ор. 52, «Заклинание» из ор. 29, «Радостный танец», «Танец цветения» из ор. 40, «Утренняя песня» из ор. 38, «Миньон» из ор. 18, «Песенка эльфов» из ор. 6, «Испанский романс» из ор. 36, «Бабочка» из ор. 28, «Прелюдия» из ор. 46.
2. См. дневник-письмо 35.

## 63

Основание датировки: по содержанию дневник-письмо 63 связан с предыдущим дневником-письмом.

1. Речь идет о репетиции с Нью-хейвенским оркестром под управлением Д. С. Смита к концерту, состоявшемуся 3 ноября 1929 г. в Нью-Хейвене в Woolsey Hall, в котором Н. К. Метнер исполнил свой Концерт № 2 c-moll, ор. 50 (о репетиции см. дневник-письмо 64).
2. Имеются в виду предстоявшие концерты: 3 ноября — с симфоническим оркестром, 5 ноября — клавирабенд (см. дневники-письма 67 и 68).

## 64

Основание датировки: связь содержания дневника-письма 64 с дневником-письмом 63.

1. См. коммент. 1 к дневнику-письму 63.

## 65

Основание датировки: связь дневника-письма 65 с дневником-письмом 64.

## 66

Основание датировки: связь дневника-письма 66 с дневниками-письмами 63—65.

1. См. коммент. 1 к дневнику-письму 63.

## 67

1. См. коммент. 1 к дневнику-письму 63.

## 68

Основание датировки: содержание дневника-письма.

1. К этому дневнику-письму приложена программа клавирабенда Н. К. Метнера,

**<стр. 327>**

состоявшегося 5 ноября 1929 г. в Нью-Хейвене в Memorial Hall Йельского университета. Исполнялись его сочинения: «Гимн перед работой», «Гимн “У наковальни”» ор. 49, «Отрывок из трагедии» a-moll из ор. 7, Сказка e-moll из ор. 14, Соната-баллада Fis-dur, ор. 27, Шесть сказок ор. 51, «Танец-сказка» из ор. 48.

## 69

1. О концерте Н. К. Метнера в Борнмуте см. коммент. 1 к дневнику-письму 88.
2. Репетиция Н. К. Метнера с Н. П. Кошиц происходила в связи с предстоящим концертом. Он состоялся 17 января 1930 г. в Нью-Йорке (см. коммент. 2 к дневнику-письму 83).

## 70

1. Этот дневник-письмо написан на программе клавирабенда Н. К. Метнера, состоявшегося 16 ноября 1929 г. в пригороде Монреаля — в Утремоне, в музыкальном колледже при монастыре. Здесь были исполнены сочинения Н. К. Метнера: «Гимн перед работой», «Гимн „У наковальни“» из ор. 49, «Отрывок из трагедии» a-moll из ор. 7, «Весна», «Утренняя песня», «Трагическая соната» из ор. 39, «Импровизация» ор. 47, Сказки: b-moll из ор. 20, f-moll из ор. 26, «Танец-сказка» из ор. 48.

## 72

1. 26 ноября 1929 г. в городе Труа Ривьер, в Ladies Musical Club состоялся клавирабенд Н. К. Метнера, в котором исполнялись его сочинения: «Гимн перед работой», «Гимн „У наковальни“» из ор. 49, Сказка f-moll из ор. 26, «Весна», «Утренняя песня», «Трагическая соната» из ор. 39, «Импровизация» ор. 47, Сказка b-moll из ор. 20, Новелла G-dur из ор. 17, «Праздничный танец» из ор. 38.
2. «Праздничный танец» из ор. 38 был записан фирмой механических роялей Duo Art в январе 1925 г. в исполнении Метнера (см. коммент. 1 к дневнику-письму 13)

## 74

1. 6 декабря 1929 г. в Монреале в Moyse Hall состоялся клавирабенд Н. К. Метнера, где была исполнена та же программа, что и в Шербруке 4 декабря 1929 г. (см. коммент. 3 к настоящему дневнику-письму).
2. Речь идет о предстоящем 9 декабря 1929 г. клавирабенде Н. К. Метнера (см. коммент. 1 к дневнику-письму 75).
3. Этот дневник-письмо написан на программе клавирабенда Н. К. Метнера, состоявшегося 4 декабря 1929 г. в Шербруке в зале Ратуши. Исполнялись сочинения Метнера: «Гимн перед работой», «Гимн „У наковальни“» из ор. 49, «Отрывок из трагедии» a-moll из ор. 7, Сказка e-moll из ор. 14, Соната-баллада Fis-dur, ор. 27, пять сказок из ор. 51 (какие — не установлено), «Танец-сказка» из ор. 48.

## 75

Основание датировки: содержание дневника-письма.

1. Этот дневник-письмо написан на программе клавирабенда Н. К. Метнера, состоявшегося 9 декабря 1929 г. в Монреале в Ritz-Carlton Hall, где исполнялись его сочинения: Сказка c-moll (№ 1) из ор. 8, Соната g-moll, ор. 22, Новелла c-moll из ор. 17, «Праздничный танец» из ор. 38, «Импровизация» ор. 47, «Радостный танец» из ор. 40, «Русская сказка» из ор. 42, Сказки b-moll и h-moll, ор. 20.
2. О концертах Н. К. Метнера, состоявшихся 9 января 1930 г. в Торонто, см. дневник-письмо 80.
3. Концерт Н. К. Метнера в Филадельфии, назначенный на 12 января 1930 г., не состоялся.
4. О концерте Н. К. Метнера, состоявшемся 14 января 1930 г. в Бринморе, см. коммент. 5

к дневнику-письму 80.

5. О концерте Н. К. Метнера с участием Н. П. Кошиц, состоявшемся 17 января 1930 г., см. коммент. 2 к дневнику-письму 83.
6. О концерте Н. К. Метнера, состоявшемся 24 января 1930 г. в Саквилле, см. коммент. 1 к дневнику-письму 85.
7. Имеются в виду программы концертов, состоявшихся 16, 26 ноября и 9 декабря 1929 г. (см. коммент. 1 к дневникам-письмам 70, 72 и 75).

**<стр. 328>**

8. О концерте Н. К. Метнера с участием Ф. Фортъе, состоявшемся 17 декабря в Квебеке, см. коммент. 1 к дневнику-письму 76.

## 76

1. Письмо написано на программе концерта Н. К. Метнера, состоявшегося 17 декабря 1929 г. в Квебеке в Ladies Musical Club с участием Ф. Фортъе. Исполнялись следующие его сочинения: Сказка c-moll (№ 1) из ор. 8, Сказка Es-dur (№ 2) из ор. 26, «Утренняя песня», «Трагическая соната» из ор. 39, «У врат обители святой» из ор. 3, «Старушка» из ор. 19, Сказка e-moll из ор. 14, Четыре сказки из ор. 51 (какие — не установлено), «Праздничный танец» из ор. 38, «Ночь» из ор. 36, «Могу ль забыть» из ор. 32, «Бессонница» из ор. 37, «Песня» из ор. 46.
2. 13 декабря А. М. Метнер послала не две, а три программы (см. коммент. 7 к дневнику-письму 75).
3. См. коммент. 1 к дневнику-письму 80.

## 77

1. Имеется в виду программа концерта, состоявшегося 17 декабря 1929 г. (см. коммент. 1 к дневнику-письму 76).
2. Согласно хронографу концертов С. В. Рахманинова, составленному С. А. Сатиной, с 19 октября по 19 декабря 1929 г. Рахманинов концертировал в семи европейских странах: Германии, Англии, Голландии, Венгрии, Франции, Швейцарии и Австрии. За этот период он выступил в тридцати концертах, пять из которых были с симфоническим оркестром, а остальные — клавирабенды (подробнее см.: Р а х м а н и н о в С. Литературное наследие. В 3-х т. М., 1980, т. 3, с. 455, 456).

## 78

Основание датировки: содержание комментируемого дневника-письма.

## 80

Основание датировки: содержание дневника-письма.

1. В Торонто 9 января 1930 г. состоялось два выступления Н. К. Метнера. В первом из них в 3 часа дня в Ladies Musical Club при участии Ж. Дюссо исполнены его сочинения: «Импровизация», ор. 47, «Элегия» из ор. 45, «Мечтателю» из ор. 32, «Ворон» из ор. 52, «Прелюдия», «Ручей» из ор. 46, Сказка e-moll из ор. 14, Три сказки из ор. 51 (какие — не известно), «Танец-сказка» из ор. 48. Во втором концерте, состоявшемся вечером в зале консерватории, исполнялись также сочинения Метнера: Сказка c-moll (№ 1) из ор. 8, Сказка Es-dur (№ 2) из ор. 26, «Утренняя песня», «Трагическая соната» из ор. 39, «Импровизация» ор. 47, Сказка e-moll из ор. 14, Три сказки из ор. 51 (какие — не установлено), «Танец-сказка» из ор. 48.
2. Рецензиями о концертах Н. К. Метнера в Торонто не располагаем.

3. Речь идет о репетиции к предстоящему выступлению Н. К. Метнера со скрипачом Око (см. коммент. 2 к дневнику-письму 84).
4. 13 января 1930 г. Н. К. Метнер репетировал с Н. П. Кошиц к предстоящему концерту (см. коммент. 2 к дневнику-письму 83).
5. 14 января 1930 г. в Бринморском колледже Н. К. Метнер выступал с программой из своих сочинений: «Гимн перед работой», «Гимн „У наковальни“» из ор. 49 Сказки f-moll, Es-dur (№ 2) из ор. 26, c-moll (№ 1) из ор. 8, e-moll из ор. 14, «Импровизация» ор. 47.

## 81

1. См. коммент. 2 к дневнику-письму 83.

## 82

1. См. коммент. 2 к дневнику-письму 83.

## 83

1. См. коммент. 12 к воспоминаниям А. М. Метнер.
2. В концерте Н. К. Метнера при участии Н. П. Кошиц, состоявшемся 17 января 1930 г. в Нью-Йорке в Carnegie Hall, исполнялась программа из сочинений Метнера: «Гимн перед работой», «Гимн „У наковальни“» из ор. 49, Сказки: a-moll, A-dur из

**<стр. 329>**

- ор. 51, «Танец-сказка» из ор. 48, «Мечтателю» из ор. 32, «Ворон» из ор. 52, «Бессонница» и «Вальс» из ор. 37, «Серенада» из ор. 52, «Заклинание» из ор. 29, Соната-баллада Fis-dur, ор. 27, «Миньон» из ор. 18, «Песенка эльфов» из ор. 6, «Иси манс» из ор. 36, «Бабочка» из ор. 28, «Прелюдия» из ор. 46.
3. С. В. Рахманинов уехал из Москвы за границу 23 декабря 1917 г. и с тех пор действительно не слышал Н. К. Метнера выступающим на эстраде. Но в домашней обстановке Метнер неоднократно со времени начала своей жизни за рубежом (то есть после 10 сентября 1921 г.) играл в присутствии Рахманинова. Напомним хотя бы об их встречах во Флоренции весной 1924 г. В письме к Е. И. Сомову Рахманинов пишет 12 мая 1924 г.: «Слышал его [Метнера] много и часто играющим, и не могу сказать, какое искреннее удовольствие и удовлетворение получал и от его сочинений и [от] его игры» (Рахманинов С. Литературное наследие. В 3-х т. М., 1979, т. 2, с. 154).
4. См. коммент. 2 к дневнику-письму 84.

## 84

1. См. коммент. 2 к дневнику-письму 83.
2. Вся программа концерта Н. К. Метнера с участием Око, состоявшегося 20 января в Нью-Йорке в Бетховенском обществе, не известна.

## 85

1. В концерте Н. К. Метнера, состоявшемся 24 января 1930 г. в Саквиллском колледже, были исполнены его сочинения: «Гимн перед работой», «Гимн „У наковальни“» из ор. 49, «Отрывок из трагедии» a-moll из ор. 7, «Утренняя песня», «Трагическая соната» из ор. 39, «Импровизация» ор. 47, Три сказки из ор. 51 (какие — не известно), «Танец-сказка» из ор. 48.

## 86

1. Н. К. и А. М. Метнер выехали из Америки в Англию, где должны были состояться концерты Н. К. Метнера, о которых см. коммент. 1 и 2 к дневнику-письму 88 и коммент. 1 к дневнику-письму 90.

## 87

1. Согласно хронографу концертов С. В. Рахманинова, составленному С. А. Сатиной, с 21 января по 5 апреля 1930 г. он выступал в Америке.

## 88

1. Речь идет о репетиции к предстоявшему симфоническому концерту, состоявшемуся 13 марта 1930 г. в Борнмуте под управлением Д. Годфрея и при участии Н. К. Метнера, который исполнил свой Концерт № 2 c-moll, op. 50 (см. об этом выступлении дневник-письмо 89).
2. 6 марта 1930 г. в Ливерпуле состоялся концерт Метнера при участии Т. А. Макушиной. Исполнялись сочинения Метнера: «Бессонница» из op. 37, «Телега жизни» из op. 45, Соната e-moll из op. 25, «Одиночество» из op. 18, «Песенка эльфов» из op. 6, «Вальс» из op. 37, «Бабочка» из op. 28, «Муза» из op. 29, Новелла G-dur из op. 17, Сказка e-moll из op. 14, «Танец-сказка» из op. 48.
3. Речь идет о репетиции к концерту Н. К. Метнера при участии Т. А. Макушиной и М. Харрисон (см. коммент. 1 к дневнику-письму 90).

## 89

1. См. коммент. 1 к дневнику-письму 90.
2. Имеются в виду программы концертов, состоявшихся 6 и 13 марта (см. коммент. 1 и 2 к дневнику-письму 88).
3. Указанная книжка в архиве Н. К. Метнера не сохранилась.
4. Беспокойство Н. К. и А. М. Метнер оказалось не напрасным. Деньги, с большим трудом заработанные Н. К. Метнером концертными выступлениями в Америке в сезоне 1929/30 г., он так и не получил из банка из-за жульничества некоего А. Гудмана. Эта история освещена в двух изданиях (см.: ПМ, с. 398, 399, 422, 556; Рахманинов С. Литературное наследие. В 3-х т. М., 1979, т. 2, с. 511, 512).

### <стр. 330>

5. Возвратившись во Францию в марте 1930 г., Н. К. и А. М. Метнер поселились в том же доме в Монморанси, где жили до своей поездки в Америку в сезоне 1929/30 г.

## 90

1. 20 марта 1930 г. в Лондоне в Aeolian Hall состоялся концерт Н. К. Метнера при участии Т. А. Макушиной и М. Харрисон, где были исполнены следующие сочинения Метнера: Соната № 2 G-dur, op. 44 (исп. автор и М. Харрисон), «Импровизация» op. 47 (исп. автор), «Окно», «Ворон», «Элегия», «Приметы», «Испанский романс», «Серенада», «Узник», op. 52 (исп. автор и Т. А. Макушина).

## 91

1. Речь идет о дирижере Р. Хегере, который пришел к Н. К. Метнеру знакомиться перед предстоящим совместным выступлением в симфоническом концерте (см. дневник-

письмо 92).

## 92

1. Имеется в виду концерт, состоявшийся 3 февраля в Глазго, где с симфоническим оркестром под управлением Р. Хегера Н. К. Метнер играл свой Концерт № 2 c-moll, op. 50.
2. См. коммент. 2 к дневнику-письму 93.

## 93

1. См. коммент. 1 к дневнику-письму 92.
2. 5 февраля 1931 г. в Глазго состоялся клавирабенд Н. К. Метнера. Программа концерта нам не известна.
3. Имеется в виду «Романтическая соната» из op. 53.
4. Отклики прессы на концерты Н. К. Метнера в Глазго нам не известны.
5. Подразумевается Сказка e-moll из op. 14.
6. Речь идет об одной из сказок, входящей в op. 51.
7. В концерте Н. К. Метнера, состоявшемся в Оксфорде 8 февраля 1931 г., были исполнены следующие его сочинения: «Гимн перед работой», «Гимн „У наковальни"» из op. 49, Сказки: a-moll и A-dur из op. 51, e-moll из op. 14, «Утренняя песня», «Трагическая соната» из op. 39, Сказка e-moll из op. 34, «Русская сказка» из op. 42, «Танец-сказка» из op. 48.
8. 11, 12, 25 и 26 февраля 1931 г. фирмой «Колумбия» была сделана грамзапись следующих сочинений Н. К. Метнера в исполнении автора: Сказки: c-moll (№ 1) из op. 8, e-moll из op. 14, b-moll из op. 20, f-moll и Es-dur (№ 2) из op. 26, a-moll, A-dur и fis-moll (№ 5) из op. 51, Новелла G-dur из op. 17, «Праздничный танец» из op. 38, «Утренняя песня» из op. 39, «Радостный танец» из op. 40, «Гимн перед работой» из op. 49, а также песни (при участии Т. А. Макушиной): «Песенка эльфов» из op. 6, «Бабочка» из op. 28, «Телега жизни» из op. 45. Эти записи фирмой рассматривались лишь как пробные и не были выпущены.

## 94

1. 19 февраля 1931 г. в Лондоне в Grottrian Hall состоялся концерт Метнера при участии Е. А. Фрей (Карницкой), в котором были исполнены его сочинения: Сюита-вокализ из op. 41, «Утренняя песня», «Трагическая соната» из op. 39, «Романтическая соната» из op. 53, «Ангел», «Цветок», из op. 36, «Роза» из op. 29, «Элегия» из op. 45, «Миньон» из op. 18, «Прелюдия» из op. 46.
2. Имеется в виду клавирабенд Н. К. Метнера, состоявшийся в Глазго 5 февраля 1931 г. (см. дневник-письмо 93).

## 95

1. См. коммент. 8 к дневнику-письму 93.
2. Из Лондона Н. К. и А. М. Метнер уехали в Монморанси.

<стр. 331>

## Письмо Э. К. Метнера — П. Д. Эттингеру

Публикуется по автографу-черновику.



1. Искусствовед П. Д. Эттингер, занимаясь исследованием истории искусства художественной миниатюры, обнаружил в фондах музеев миниатюры работы М. Ф. Гебхард. Е. М. Метнер, любя живопись, часто бывала на художественных выставках и была лично знакома с Эттингером. Он спросил ее однажды, известно ли ей что-нибудь об этой художнице и ее родителях. Е. М. Метнер посоветовала ему обратиться по этому поводу к Э. К. Метнеру. 2 августа 1921 г. Эттингер послал Э. К. Метнеру следующее письмо:

«Милостивый государь Эмилий Карлович, пишу Вам [по совету] Вашей belle soeur Елены Михайловны. Заинтересовавшись несколькими миниатюрами Минны Федоровны Гебхард, мне хотелось бы собрать о ней кое-какие сведения и восстановить образ этой даровитой художницы, о которой в русской литературе пока нет никаких данных. При помощи Елены Михайловны я познакомился с миниатюрами М[инны] Ф[едоровны], хранящимися в Вашей семье. — Портреты стариков Гебхард прямо прелестны, а кроме того, и в других местах удалось разыскать еще несколько миниатюр. Равным образом я перелистал драматические сочинения Вашего деда. Но в итоге всего этого мало, чтобы создать цельную картину творчества М[инны] Ф[едоровны]. Главным образом хотелось бы узнать, где она получила свое художественное образование. Потом, крайне интересен ее роман с кн[язем] Демидовым-Сан-Донато. Странно, что нигде не появился и не был репродуцирован ни один из многочисленных ее портретов Д[емидова], а ведь последний был видным лицом и о нем писалось немало. Хотелось бы для полноты картины узнать кое-что об отношениях Вашего деда к кругу Гете, о которых традиция хранится в Вашей семье. Ни историй, ни отдельных статей о придворном немецком театре в Петербурге ведь нет, и пока я в русской литературе ничего не мог найти о Фед[оре] Федоровиче]. По словам Елены Михайловны, Вы на все интересующие меня вопросы, наверное, сможете кое-что ответить, и я, конечно, буду Вам бесконечно обязан за все, что любезно захотите мне сообщить. Почта теперь функционирует недурно, в особенности, когда дело идет о заказных письмах.

В ожидании Вашего ответа остаюсь всегда к услугам готовый *Павел Эттингер*» (ГЦММК, ф. 132, № 2523). На это письмо и последовал отклик в виде письма-очерка. Попутно заметим, что в своем письме Эттингер допустил неточность: драматические произведения, с которыми Эттингер знакомился, принадлежали не деду, а прадеду Э. К. Метнера (см. коммент. 7 к письму Э. К. Метнера).

2. Э. К. Метнер 5 июля 1914 г. после отдыха в Симеизе уехал в Вену, а оттуда в Мюнхен. Первая мировая война застала его в Германии, где он, как русский подданный, был интернирован и затем поселился в Цюрихе. Здесь он и обосновался до конца своих дней, но умер в Дрездене в больнице, так как смертельная болезнь застала его в Пильнице-на-Эльбе, где он находился в гостях у Я. Фридрих.
3. Архив Э. К. Метнера частично хранится в Рукописном отделе Библиотеки СССР имени В. И. Ленина (Москва), частично у В. К. Тарасовой. Его дневники и другие материалы находятся у В. К. Тарасовой.
4. Миниатюра находится у В. К. Тарасовой. Однако, к сожалению, эта миниатюра очень повреждена. Кроме указанной миниатюры, В. К. Тарасовой принадлежат портреты прадедов Н. К. и Э. К. Метнеров — Ф. А. и М. Гебхард.
5. Из нотной библиотеки матери Э. К. и Н. К. Метнеров — Александры Карловны — сохранилась нотная тетрадь с записями музыкальных произведений, созданных ее дядей со стороны матери — Федором Федоровичем Гебхардом. В оглавлении упомянуто шесть песен для голоса с фортепиано на стихи И. В. Гете, Ф. А. Гебхарда и др. В действительности же тетрадь содержит девять песен, в том числе и для четырех

голосов с фортепиано. Они свидетельствуют о подлинном профессионализме их автора, но носят следы влияния классиков немецкой песни — Шумана и Шуберта (ГЦММК, ф. 132, № 4683).

6. Упоминаемая книжка стихов Ф. А. Гебхарда, находившаяся в архиве Э. К. Метнера, сохранилась и является собственностью В. К. Тарасовой.
7. В архиве Н. К. Метнера имеются две книги в прекрасном черном переплете с тиснением и с золотым обрезом (ГЦММК, ф. 132, № 2898). На титульном листе первой из них напечатано:

<стр. 332>

### Kleiner Beitrag für die Bühne

Enthält:

1. Die Rückkunft der Sohne. Lustspiel in einem Aufzuge
2. Der Sturm, oder: Die Geretteten. Ein Operette in einem Aufzuge, nach einer wahren Geschichte bearbeitet
3. Der Leibkosak. Ein Lustspiel in zwei Aufzügen
4. Anton und Klärchen. Ein landliche Scene mit Gesang in einem Aufzuge
5. Der Avanturier. Ein Lustspiel in einem Aufzuge
6. Die Fuchsprelle. Ein komische Oper in zwei Aufzügen, mit Musik
7. Die heirathslustige Familie. Ein Lustspiel in einem Aufzuge

Von  
Friedrich Albert Gebhard  
Mitglied des Russisch Kaiserl. Hoftheaters  
in St. Petersburg  
Leipzig, 1809, bei Wilhelm Rein

Как видим, тексты всех семи представлений, включенных в эту книгу, принадлежат перу Ф. А. Гебхарда. На обороте шмуцтитула с названием отдельной пьесы напечатан перечень действующих лиц и исполнителей, среди которых часто упоминаются Ф. А. Гебхард и его жена. По этому изданию можно пополнить представление о содержании репертуара немецкого придворного театра в Петербурге начала XIX века и о составе актеров, участвовавших в тех или иных спектаклях.

Вторая книга также включает три пьесы Ф. А. Гебхарда, написанные им для Ревельского театра. Титульный лист второй книги гласит:

Schauspiele von F. A. Gebhard  
Direktor der Bühne zu Reval

1. Die Helden der neuen Welt
  2. Der stumme Berräther
  3. Die Geisterhallen und das Strafgericht
- Braunschweig  
bei Friedrich Beiweg  
1821

Кроме того, сохранились три рукописные тетради — автографы Ф. А. Гебхарда. В двух тетрадях приведены стихотворения самого Гебхарда.

На титульном листе первой тетради, посвященной его дочери Полине (по мужу Гедике) и содержащей 11 страниц, написано:

«Pauline von der Wart»  
Widmung an Madame Pauline Goedike  
Moscau 1-ten Mai 1839

В этой тетради содержатся стихотворения Ф. А. Гебхарда на немецком языке Вторая тетрадь озаглавлена:

Ein Tag auf den Sperlingsbergen  
Ein Maynkranz  
von  
Fried. Alb. Gebhard

На обороте титула:

Zweiten Mai 1854 in Moskau

Эта тетрадь стихотворений Ф. А. Гебхарда посвящена различным членам его семьи и относится к 1854 году. В ней 47 названий и, в частности, стихотворение 47 представляет собой собрание тостов в честь отдельных членов семьи Гебхарда.

В третьей тетради на 24 страницах содержатся стихотворения разных поэтов и в том числе Гете, Гердера. Они также написаны рукой Гебхарда. (Все три тетради хранятся в архиве Н. К. Метнера, ГЦММК, ф. 132, № 4983—4985.)

8. Это издание «Фауста» Гете (Тюбинген, 1808) с пометками Ф. А. Гебхарда в настоящее время является собственностью В. К. Тарасовой.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- А**бендрот Герман (1883—1956), немецкий дирижер 38, 303  
Авьерино Николай Константинович (1872— 1948), скрипач, альтист, дирижер, педагог 214, 223  
Айвимей Элла (?—1952), английская пианистка, педагог 160  
Айлз Гарри, отец Эдны Айлз 9, 169  
Айлз Эдна, английская пианистка, ученица Н. К. Метнера 7, 9, 13, 149, 150, 165—175, 305, 312, 314, 315, 323  
Айлз Эми, мать Эдны Айлз 9, 165, 166, 169  
Айрленд Джон (1879—1962), английский композитор 235  
Айхенвальд Недда, пианистка, ученица Н. К. Метнера 228  
Алвин Уильям (р. 1905), английский пианист, педагог, композитор 267  
Александр Артур, английский пианист, композитор, педагог 181, 289  
Александр I (1777—1825), российский император 18, 293, 294  
Александров Анатолий Николаевич (р. 1888), композитор, пианист, преподаватель, затем профессор (с 1926) Московской консерватории (1923— 1964) 7, 10, 11, 33, 94—104, 310, 311  
Александрова (рожд. Гейман) Нина Георгиевна (1885—1964), профессор Московской консерватории по классу сценического движения (1924—1960) 97, 98  
Алексеев 237  
Алексей, священнослужитель 151  
Алкан (наст. фам. Моранж) Шарль Анри Валентин (1813—1888), французский композитор и пианист 235  
Алчевский Иван Алексеевич (1876—1917), певец (драматический тенор) 310  
Альбер Эжен д' (1864—1932), пианист, композитор и педагог 75  
Аля, см. Сван А. А.  
Андерсен Ганс Христиан (1805—1875) 44, 82, 247  
Андреа дель Сарто (1486—1530), итальянский художник, представитель флорентийской школы 152  
Анна Михайловна, см. Метнер А. М.  
Арабажи, виноторговец 299  
Армин Георг (наст. имя Герман), певец, педагог, издатель журнала «Stimmwart», где опубликована его статья в форме писем о песнях ор. 46 Н. К. Метнера 3  
Арси Томсон Рут д', пианистка 283, 281  
Асафьев (лит. псевдоним *Игорь Глебов*) Борис Владимирович (1884—1949), музыковед, композитор, профессор, академик 112  
Асланов Александр Петрович (1874—1960) дирижер 228  
Афониная Александра Александровна (р. 1914), переводчица 313, 318  
Ахрон Иосиф Юльевич (1886—1943) скрипач и композитор 237
- Б**айи Паула, пианистка 150  
Бакс Арнольд Эдуард Тревор (1883—1953), английский композитор 243, 279  
Бакхауз Вильгельм (1884—1969), немецкий пианист 279  
Балакирев Милий Алексеевич (1837—1910) 6, 23, 88, 204  
Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942), поэт 97, 98

Барбиролли Джон (1899—1970), английский виолончелист и дирижер 414  
 Баринова Мария Николаевна (1878—1956), пианистка, профессор Петербургской —  
 Ленинградской консерватории (1907—1929) 85  
 Барри Джеймс (1860—1937), шотландский писатель 168  
**<стр. 334>**  
 Бас Н., рецензент газеты «Руль» и журнала «Рампа и жизнь» 4  
 Бах Иоганн Себастьян (1685—1750) 11, 23, 36, 58, 84, 90, 91, 126, 127, 166, 174, 193, 200,  
 209, 281, 314, 325  
 Бейвег Фридрих, брауншвейгский издатель 332  
 Беккер-Грендаль, норвежский пианист 243  
 Белинский Виссарион Григорьевич (1811— 1848), литературный критик 70  
 Белоусов Евсей Яковлевич (1882—1945), виолончелист, преподаватель Джульярдской  
 музыкальной школы (Нью-Йорк, с 1930) 264  
 Белый Андрей (лит. псевдоним Бориса Николаевича Бугаева, 1880—1934), поэт, писатель,  
 автор статей о Н. К. Метнере 31, 83—85, 118, 120, 123  
 Беляев Митрофан Петрович (1836—1904), лесопромышленник, музыкально-  
 общественный деятель, основатель издательства, «русских симфонических  
 концертов», «русских квартетных вечеров», учредитель Глинкинских премий 318  
 Бенедиктус, композитор 317  
 Бенкендорф 243  
 Берг Альбан (1885—1935), австрийский композитор 117, 313  
 Берлиоз Гектор (1803—1869) 99  
 Бернгард Август Рудольфович (1852— 1908), музыкальный теоретик, директор  
 Петербургской консерватории (1897—1905), преподаватель, затем профессор (с 1886)  
 той же консерватории (1878—1905) 308  
 Бернгард Изольда 230  
 Берне Людвиг (1786—1837), немецкий публицист и литературный критик 295  
 Бетховен Людвиг ван (1770—1827) 4, 11, 12, 23, 26, 32—34, 36, 38, 54, 58, 59, 72—76, 80,  
 85, 91, 92, 102—104, 108, 112, 119, 126—128, 138, 141, 144, 153, 156, 166, 174, 180,  
 181, 191, 193, 200, 201, 209, 229, 258, 271, 279, 301, 303, 304, 310, 312, 314, 316, 318,  
 320, 323  
 Бехштейн, представитель английского отделения акционерного общества, возникшего на  
 базе фортепианной фирмы «К. Бехштейн» 243, 283, 287  
 Бёумер, немецкая певица 242  
 Би Оскар (1864—1938), немецкий музыкальный критик, историк искусства 3  
 Бизе Жорж Александр Сезар Леопольд (1838—1875) 11, 153  
 Бичем Томас (1879—1961), английский дирижер, оперный и балетный импресарио,  
 музыкально-общественный деятель 186  
 Блок Александр Александрович (1880— 1921) 31, 35, 44, 218, 301, 306  
 Блок Владимир Михайлович (р. 1932), композитор 310  
 Блондель Альберт, дирижер 303  
 Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870—1905), художник 118  
 Боркус Александр, пианист, соученик Н. К. Метнера по классу П. А. Пабста и В. И.  
 Сафонова 82  
 Боровский Александр Кириллович (1889— 1968), пианист, профессор Московской  
 консерватории (1915—1920) 221, 222  
 Бородин Александр Порфирьевич (1833— 1887) 6, 182  
 Боске Эмиль (1880—1958), бельгийский пианист 61, 309  
 Боттичелли Сандро Филиппеи (ок. 1445— 1510) 85, 137

Боулт Адриан Седрик (р. 1889), английский дирижер 149, 172, 186  
 Брайкевич Михаил Васильевич (1874— 1940), архитектор 314  
 Брайкевич Татьяна Михайловна, дочь М. В. Брайкевича 314  
 Браль Рут, певица 150  
 Брамс Иоганнес (1833—1897) 4, 33, 76, 108, 115, 127, 200, 202, 209, 256, 273, 320, 322  
 Брат А. А. Сабурова, см. Сабуров Л. А.  
 Братенши (рожд. Фильштинская) Александра Всеволодовна (1855—1937), мать А. М. Метнер, бабушка В. К. Тарасовой (со стороны матери) 54  
 Братенши Михаил Матвеевич (?—1930), врач-стоматолог, отец А. М. и Е. М. Метнер, дедушка В. К. Тарасовой (со стороны матери) 54  
 Братья А. К. Метнер, см. Гедике В. К., Гедике И. К., Гедике Ф. К.  
 Братья Н. К. Метнера, см. Метнер А. К., Метнер К. К., Метнер Э. К.  
 Братья Циммерманы, см. Циммерман А. Ю., Циммерман В. Ю.  
 Браунштейн 242  
 Брейсуейт Сэм (1883—1947), английский композитор 274, 275, 277, 278  
 Брентон, жена руководителя музыкального отдела Саквиллского колледжа 271, 272  
 Брентон, руководитель музыкального отдела Саквиллского колледжа 271— 273  
 Бреслау, врач 213, 216, 228, 235  
 Броззо Антонио, скрипач 167  
 Бронте Анна (1820—1849), английская писательница 168  
 Бронте Шарлотта (1816—1855), английская писательница 168

### <стр. 335>

Бронте Эмили (1818—1848), английская писательница 168  
 Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924), поэт, литературовед, переводчик 31, 84  
 Бугаев, см. Белый Андрей  
 Бугаева Александра Дмитриевна (?—1922), мать Андрея Белого 118  
 Бузони Ферруччо (1866—1924), итальянский пианист, дирижер, композитор 325  
 Буфф Шарлотта (1753—1828), жена И. Х. Кестнера 295

**В**аале, сотрудник архива В. И. Гете и Ф. Шиллера 296  
 Вагнер Рихард (1813—1883) 11, 18, 28, 51, 137, 138, 157, 195, 200, 296, 297, 317, 318  
 Ваксман Э., немецкая певица 242, 324, 325  
 Васильев Л. С, хормейстер 310  
 Васильев Пантелеймон Иванович (1891— 1976), композитор, пианист, педагог. Ученик Н. К. Метнера и один из близких его друзей 7, 10, 11, 13, 71—79, 137, 305, 309  
 Веберн Антон (1883—1945), австрийский композитор и дирижер 11, 117  
 Вендель Эрнест (1876—1938), немецкий скрипач и дирижер 92, 310  
 Верди Джузеппе (1813—1901) 318  
 Вернадская, жена профессора Иельского университета в Нью-Хейвене 257  
 Вернадский, историк, профессор Иельского университета в Нью-Хейвене 257  
 Верочка, см. В. К. Тарасова  
 Виардо-Гарсиа Мишель Полина (1821— 1910), певица (меццо-сопрано), педагог 110  
 Виноградов Павел Гаврилович (1854— 1925), историк, профессор Московского и Оксфордского университетов 142, 143  
 Винтер Луиза, американская певица, дочь директора Чикагской консерватории 219, 231, 232, 304



Винтер, директор Чикагской консерватории 232  
 Владимирова Василий Васильевич, художник 118  
 Владимирова (по мужу Сизова) Анна Васильевна (1880—1940), певица (сопрано), первая жена Н. И. Сизова 118, 121  
 Воан-Уильямс Ралф (наст. имя и фам. Ралф Воан Уильяме, 1872—1958), английский композитор, органист, музыкально-общественный деятель 158  
 Волконская (рожд. Рахманинова) Ирина Сергеевна (1903—1969), дочь С. В. Рахманинова 237, 264  
 Волконская (по мужу Ванамекер) Софья Петровна (1925—1968), внучка С. В. Рахманинова 264  
 Вольф Гуго (1860—1903), австрийский композитор и критик 202, 323  
 Вонсович, муж М. Ф. Вонсович 291  
 Вонсович Мария Федоровна (рожд. Гебхард), сестра бабушки Н. К. Метнера (со стороны матери) 291, 294  
 Вуд, жена Дж. Г. Вуда 163, 185  
 Вуд Джозеф Генри (1869—1944), английский дирижер, основатель (в 1895) и руководитель общедоступных симфонических концертов «Promenade Concerts», профессор Королевской академии музыки (с 1923) 163, 185, 246, 279, 316  
 Вульф (рожд. Якунчикова) Вера Васильевна (1871—1923), сестра жены В. Д. Поленова 96, 97  
 Вюльнер Людвиг (1858—1938), немецкий певец (баритон), драматический актер и педагог 242, 324, 325

**Г**абрилович Осип Соломонович (1878—1936), пианист, дирижер, руководитель Детройтского симфонического оркестра (1918—1935) 16, 227, 303,  
 Гаврилова Елена Михайловна, пианистка, падчерица А. К. Глазунова 263  
 Гагарина, княгиня 251  
 Гайдн Франц Иозеф (1732—1809) 258  
 Галли Анатолий Иванович (1853—1915), пианист, преподаватель, затем профессор Московской консерватории (1879—1909), учитель Н. К. Метнера (1892—1894) 36  
 Ганзен Цецилия (р. 1897), скрипачка, педагог 185, 317  
 Ганц Рудольф (1877—?), пианист и дирижер 235  
 Гартунг (рожд. Гебхард) Александра Федоровна, сестра бабушки Н. К. Метнера (со стороны матери) 291  
 Гартунг (рожд. Третьякова) Надежда Васильевна, жена Я. Ф. Гартунга 291  
 Гартунг Яков Федорович, сын сестры бабушки Н. К. Метнера (со стороны матери), Александры Федоровны Гартунг (рожд. Гебхард) 290  
 Гаук Александр Васильевич (1893—1963), дирижер, композитор, профессор Ленинградской (до 1934) и Московской (1939—1963) консерваторий 304  
 Гафиз (ок. 1300—1389), персидский поэт 97  
 Гач, настройщик фортепиано 227  
 Гебхард, прапрадед Н. К. Метнера 293  
 Гебхард (рожд. фон Штейн) Мария, певица, артистка Немецкого  
**<стр. 336>**  
 придворного театра в Петербурге, прабабушка Н. К. Метнера (со стороны матери) 18, 290—294, 297, 331, 432  
 Гебхард Минна (Вильгельмина) Федоровна, художница-миниатюристка, сестра бабушки Н. К. Метнера (со стороны матери) 18, 290—295, 298, 331

- Гебхард Федор Федорович (ум. 1855), врач, композитор, брат бабушки Н. К. Метнера (со стороны матери) 18, 291, 292
- Гебхард Фридрих Альберт (Федор Федорович, 1769—?), актер, певец, драматург, поэт, артист Немецкого придворного театра в Петербурге, прадед Н. К. Метнера (со стороны матери) 18, 290—297, 331, 332
- Гедике Александр Федорович (1877—1957), композитор, пианист, органист, профессор Московской консерватории по классу фортепиано (с 1909), камерного ансамбля (с 1919), органа (с 1920), двоюродный брат Н. К. Метнера 9, 10, 18, 49, 51, 59—62, 96, 298, 306, 308, 309
- Гедике Владимир Карлович, преподаватель немецкого языка, сын П. Ф. Гедике, дядя Н. К. Метнера (со стороны матери) 36, 290, 295, 298
- Гедике (рожд. Лёкампон) Жюстина Адель Августина (1854—1920), гувернантка, жена Ф. К. Гедике, мать А. Ф. Гедике 298
- Гедике Иоганн Карлович, брат матери Н. К. Метнера 290
- Гедике Карл Андреевич, органист, регент, композитор, педагог. Органист французской церкви св. Людовика (Москва), преподаватель хорового пения в Сиротском Николаевском институте (Москва) и в частной гимназии мадам Каспари, муж П. Ф. Гедике, дедушка А. Ф. Гедике (со стороны отца) и Н. К. Метнера (со стороны матери) 18, 290, 291, 298, 332
- Гедике Мария Карловна (1841?—1928), классная дама, затем инспектриса Николаевского института (Москва), сестра матери Н. К. Метнера и отца А. Ф. Гедике 290
- Гедике Мария Федоровна, дочь Ф. К. Гедике, двоюродная сестра Н. К. Метнера 298
- Гедике (по первому мужу Битт, по второму мужу Метнер) Ольга Федоровна (1880—1965), певица (меццо-сопрано), сестра А. Ф. Гедике и двоюродная сестра Н. К. и А. К. Метнеров, жена А. К. Метнера 10, 123, 298, 312 Гедике Павел Федорович, сын Ф. К. Гедике, двоюродный брат Н. К. Метнера 298
- Гедике Полина Карловна (?—1918), педагог начальной школы, сестра матери Н. К. Метнера 18, 290 Гедике (рожд. Гебхард) Полина Федоровна, певица (колоратурное сопрано), педагог, дочь Ф. А. Гебхарда, бабушка Н. К. Метнера (со стороны матери) и А. Ф. Гедике (со стороны отца) 290, 291, 295—298, 332 Гедике Федор Карлович (по метрикам Фридрих Александр Пауль, 1839—1916), органист, пианист, преподаватель, затем профессор Московской консерватории (1880—1916), брат матери Н. К. Метнера, отец А. Ф. Гедике 36, 290, 291, 295, 298
- Гедике Фромгольд Иванович, двоюродный брат дедушки Н. К. Метнера (со стороны матери), преподаватель русского языка 298
- Гейне Генрих (1797—1856) 202
- Гендель Георг Фридрих (1685—1759) 238
- Гендерсон, жена А. М. Гендерсона 280, 283
- Гендерсон Арчибальд Мартин (1879—?), английский органист 280—283
- Гердер Иоганн Готфрид (1744—1803), немецкий философ, поэт, литературовед, критик 332
- Гете Иоганн Вольфганг фон (1749—1832) 18, 34, 85, 88, 95, 121, 151, 190, 196, 202, 238, 292—297, 311, 331, 332
- Гильгендорф (рожд. Гедике) Каролина Карловна, сестра матери Н. К. Метнера 290
- Глазунов Александр Константинович (1865—1936) 23—26, 31, 79, 112, 115, 143, 144, 263—265, 279, 318
- Глазунова (рожд. Гаврилова) Ольга Николаевна (1892—?), жена А. К. Глазунова 263
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857) 11, 34, 103, 209, 318
- Гловер С. 160

Гога, см. Сатин Г. В.  
 Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) 98  
 Годовский Леопольд (1870—1938), польский пианист, композитор, педагог 92, 214, 219, 231, 232, 257, 258  
 Годфрей Дан (1868—1939), английский дирижер 16, 275, 277, 329  
 Голсуорси Джон (1867—1933) 168  
 Гольденберг Смит, американский критик 319  
 Гольденвейзер Александр Борисович (1875—1961), пианист, композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Автор ряда статей о  
**<стр. 337>**  
 Н. К. Метнере 3, 7, 10, 12, 51, 58—63, 303, 307—309  
 Гольденвейзер (рожд. Софиано) Анна Алексеевна (1881—1929), пианистка, первая жена А. Б. Гольденвейзера 62  
 Гораций Флакк Квинт (65—08 до н. э.), римский поэт 295  
 Горовиц Владимир Самойлович (р. 1904), пианист 188  
 Готье Теофил (1811—1872), французский поэт, романист, критик 317  
 Готье Юдифь, дочь Т. Готье 317, 318  
 Гофман Иосиф (Юзеф) Казимир (1876— 1957), польский пианист, педагог, композитор, директор Музыкального института Кёртис (Филадельфия, 1926— 1938) 228, 234, 235  
 Гоцци Карло (1720—1806), итальянский драматург 124  
 Грейнджер, композитор 235  
 Грейнер Александр Васильевич (?—1958), директор концертного отдела фирмы «Стейнвей и сыновья» 147, 248, 258, 265  
 Грейнер Александра Феоктистовна, жена А. В. Грейнера 248, 265  
 Грейнеры, см. Грейнер А. В., Грейнер А. Ф.  
 Грёман, жена Э. Грёмана 252—254, 269  
 Грёман Элсуорс, пианист, профессор Иельского университета в Нью-Хейвене 13, 229, 237, 252—257, 269, 270  
 Гречанинов Александр Тихонович (1864— 1956), композитор, пианист, дирижер 161  
 Григ Эдвард (1843—1907) 76, 118, 156  
 Грин Жюльен (р. 1900), французский писатель 157  
 Гудмаи Александр 147, 329, 330  
 Гуно Шарль (1818—1893) 86  
 Гунст Евгений Оттович (1877—1938), юрист по образованию, композитор, музыкальный критик 4  
 Гурвич (рожд. Розенблюм) Мария Александровна (1897—1981), пианистка, преподаватель Музыкального училища им. Гнесиных (1927—1973), доцент Музыкально-педагогического института им. Гнесиных (1945—1973) 7, 13, 125—128, 305  
 Гурмон Реми де (1858—1915), французский писатель и критик 97  
 Гуссенс Юджин (1893—1962), английский скрипач, дирижер и композитор 235  
 Гэлох, композитор 235

**Д**авиденко Александр Александрович (1899—1934), композитор 100  
 Давыдов (Давидов) Карл Юльевич (1838—1889), виолончелист, композитор, педагог, дирижер 291  
 Дадингтон Н., переводчица 314  
 Дайт Леонард, английский альтист, участник Эолиан-квартета (Лондон), впервые

исполнившего Квинтет Н. К. Метнера 305

Дамрош Вальтер Иоганнес (1862—1950), американский дирижер и композитор, руководитель немецкой труппы «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк, 1891), возглавлял в Нью-Йорке ораториальное (1885—1898) и симфоническое (1885—1903) общество, дирижер оркестра Нью-Йоркской филармонии (1903—1927), сын Л. Дамроша 221

Дамрош Леопольд (1832—1885), американский дирижер, скрипач, композитор, музыкальный деятель, в Нью-Йорке основатель ораториального (1873) и симфонического (1878) обществ 221

Дамрош Франк Хейно (1859—1937), американский дирижер, композитор, педагог, органист, хормейстер «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк, 1885—1891), руководитель ораториального общества (Нью-Йорк, 1898—1912), основатель (Нью-Йорк, 1905) Института музыкального искусства, слившегося в 1926 г. с Джульярдской музыкальной школой, и его директор (до 1933), брат В. И. Дамроша 230, 231

Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918) 22, 76, 99, 142, 235

Дельвиг Антон Антонович (1798—1831), поэт 317

Демидов (Сан-Донато) Анатолий Николаевич (1812—1870), князь 292, 331

Держановский Владимир Владимирович (1881—1942), музыкальный критик, издатель и редактор журнала «Музыка» (1910—1916), автор статей о Н. К. Метнере 3, 12, 113

Дети Ф. К. Гедике, см. Гедике А. Ф., Гедике М. Ф., Гедике П. Ф., Гедике О. Ф.

Дети А. К. Метнера, см. Метнер А. А., Метнер Б. А., Метнер И. А.

Дети С. К. Сабуровой, см. Сабуров А. А., Сабуров Л. А.

Дети В. К. Штембера, см. Уоррен Н. В., Штембер Над. В., Штембер Ник. В., Штембер С. В.

Джадсон А., американский импресарио 220, 319, 321

Джотто ди Бондоне (1266—1337), итальянский художник 152, 157

Дидерихс Андрей Андреевич (?—1933) организатор концертов 92

Диккенс Чарлз (1812—1870) 168, 191, 238, 283

**<стр. 338>**

Доберт Полина Жильбертовна (1879—1968), певица (меццо-сопрано). Профессор Московской консерватории (1919—1922) 121

Добровейн (наст. фам. Барабейчик) Исай Александрович (1894—1953), пианист, дирижер, режиссер, композитор, профессор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества (1917—1921) 7, 8, 21, 301, 312

Добужинская Елизавета Осиповна (1875—1965), жена М. В. Добужинского 181

Добужинский Мстислав Валерианович (1875—1957), живописец, график, театральный художник 44

Долгорукова, владелица дачи в Крыму 62

Доливо-Соботницкий Анатолий Леонидович (1893—1965), певец (бас), преподаватель, затем профессор (с 1932) Московской консерватории (1930—1965) 304

Дольчи Карло (1616—1686), итальянский художник 291

Домбровский Мариан Павлович, пианист 61

Донаньи (Дохнаньи) Эрнэ (Эрнест) (1877—1960), венгерский композитор, пианист, дирижер, педагог 236

Доницетти Гаэтано (1797—1848), итальянский композитор 318

Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) 157

Дринкер Генрих, юрист, любитель музыки 149, 150

Дроздов Анатолий Николаевич (1883—1950), пианист, композитор, музыковед, профессор Саратовской (1918—1920) и Московской (1920—1924) консерваторий 3

Дроздов Владимир Николаевич (1882—1960), пианист, композитор, преподаватель, затем

профессор (с 1914) Петербургской — Петроградской консерватории (1907—1917)  
143, 216, 217, 220, 224, 234, 263, 264, 273  
Дунаев, геолог и астроном 262, 273  
Дунаева, жена Дунаева 262, 273  
Дурылин Сергей Николаевич (1877— 1954), историк литературы, искусствовед 3  
Дюбюк Александр Иванович (1812—1897), пианист, композитор, профессор Московской консерватории (1866—1872) 291, 298  
Дюпре Маргарита, пианистка, дочь Марселя Дюпре, ученица Н. К. Метнера 13, 149  
Дюпре Марсель (1886—1971), французский органист, композитор, профессор Парижской консерватории (с 1926), один из близких друзей Н. К. Метнера 13, 148, 149, 317  
Дюрер Альберт (1471—1528), немецкий живописец и гравёр 27  
Дюссо, муж Ж. Дюссо 267  
Дюссо Жанна, канадская певица 265— 267, 305, 316, 328  
Дядя Миля, см. Метнер Э. К.

**Е**лена Михайловна, см. Метнер Е. М.

Есенин Сергей Александрович (1895—1925) 99  
Есипова Анна Николаевна (1851—1914), пианистка, профессор Петербургской консерватории (1893—1914) 13, 61, 85, 86, 90, 110  
Ефременков Алексей Александрович (1888—1961), пианист, переводчик 13, 129—133, 312

**Ж**ена А. К. Глазунова, см. Глазунова О. Н.

Жена А. Б. Гольденвейзера, см. Гольденвейзер А. А.

Жена Л. Э. Конюса, см. Конюс О. Н.

Жена П. И. Стасевича, см. Сомме М.

Жена И. Л. Толстого, см. Толстая Н. К.

Жозефина (Мария Роза, 1763—1814), французская императрица, первая жена Наполеона I 257

Жорж, см. Окуп Г. А.

**З**бруев Павел Петрович (наст. имя и фам. Адольф Карлович Штембер), двоюродный брат Н. К. Метнера и родной брат В. К. Штембера 92

Збруева Евгения Ивановна (1868—1936). певица (контральто), артистка Большого (Москва, 1894—1905) и Мариинского (Петербург — Петроград, 1905—1917) театров, жена двоюродного брата Н. К. Метнера А. К. Штембера 91, 92, 310

Зилоти Александр Ильич (1863—1945), пианист, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель, двоюродный брат С. В. Рахманинова 258, 264, 273

Золотарев Василий Андреевич (1872— 1964), композитор и педагог 96

**И**ван IV Васильевич, Грозный (1530— 1584), первый русский царь 207

Игумнов Константин Николаевич (1873— 1948), пианист, профессор (1899—1948) и ректор (1924—1929) Московской консерватории 13, 119, 138

Ильин Иван Александрович (1882—1954), философ-неогегельянец, профессор Московского университета 6

Ипполитов-Иванов (наст. фам. Иванов)

**<стр. 339>**

Михаил Михайлович (1859—1935), композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель, педагог 119

Ирина, см. Волконская И. С.

Исерлис, жена Ю. Д. Исерлиса 189

Исерлис Юлий Давидович (1888—1968), пианист, профессор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества (1913—1918) 7, 8, 185, 188, 189, 317

Истомин Федор Михайлович (1856—1920), этнограф 207

**К**аблуков Иван Алексеевич (1857—1942). физико-химик 118

Калинников Василий Сергеевич (1866—1901), композитор 209

Кант Иммануил (1724—1804) 85

Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925), музыкальный критик, композитор, один из организаторов «Вечеров современной музыки» (Петербург, 1901—1911), профессор Петроградской — Ленинградской консерватории (1916—1925) 3, 5, 6, 112, 301

Касторский Владимир Иванович (1871—1948), певец (бас) 310

Каттерал Артур (1883—1943), английский скрипач, первый исполнитель Эпической сонаты, ор. 57 Н. К. Метнера совместно с автором 170, 184—186, 317

Кашкин Николай Дмитриевич (1839—1920), музыкальный критик, преподаватель, затем профессор (с 1875) Московской консерватории (1866—1906) 3, 4

Кедров Николай Николаевич (1871—1940), певец (баритон), педагог, организатор и глава мужского вокального квартета, концертировавшего во многих странах мира 43, 264

Кейв Альфред, скрипач, участник Эолиан-квартета (Лондон), впервые исполнившего Квинтет Н. К. Метнера 305

Кёклен (Кёхлин) Шарль (1867—1950), французский композитор, музыкальный теоретик и писатель, общественный деятель 145

Кестнер Август (1777—1853), ганноверский резидент в Риме, сын III. Буфф 295, 296

Кестнер Иоганн Христиан, друг Гете, муж III. Буфф 295

Кипп Карл Августович (1865—1925), пианист, преподаватель, затем профессор (с 1909) Московской консерватории (1892—1925) 78

Кларк, пианист 260, 261

Климов Константин Евгеньевич (1896—1974), пианист, профессор Университета Лаваль (Квебек, 1950—1965) 6, 7

Коваленко, астроном 250, 251

Коваленко, жена астронома Коваленко 251

Колер, представитель фортепианной фирмы «К. Бехштейн» 258

Коллингвуд Анна Алексеевна, жена Л. Коллингвуда 160, 161, 163, 181, 280, 287

Коллингвуд Лоренс Артур (р. 1887), английский композитор, пианист и дирижер. Один из близких друзей Н. К. Метнера 6, 7, 143, 145, 160, 161, 163, 170, 181, 185, 190—192, 242, 280, 287

Коломийцев Виктор Павлович (1868—1936) критик и переводчик 3

Конюс Георгий Эдуардович (1862—1933), музыкальный теоретик, композитор и педагог. Преподаватель, затем профессор Московской консерватории (1891—1899, 1920—1933) и ряда других учебных заведений 3, 95

Конюс Лев Эдуардович (1871—1954), пианист, композитор, основатель музыкальной школы в Москве, где на протяжении ряда лет работал Н. К. Метнер, профессор Московской консерватории (1912—1920), основатель вместе с Н. Н. Черепным и В. Н. Полем Русской консерватории в Париже и ее профессор (до 1935), преподаватель



Музыкального колледжа в Цинциннати (штат Огайо, с 1935), один из многолетних и ближайших друзей Н. К. Метнера 51, 54, 56, 119, 145, 157, 186, 227, 233

Конюс (рожд. Ковалевская) Ольга Николаевна (р. 1890), пианистка, педагог, вторая жена Л. Э. Конюса 51, 54, 56, 145, 157

Конюс Юлий Эдуардович (1869—1942), скрипач, альтист, композитор, преподаватель Московской консерватории (1893—1901), артист оркестра Большого театра (Москва, 1906—1909), профессор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества (с 1906), преподаватель Центрального заочного музыкально-педагогического института (Москва, с 1939) 158

Корещенко Арсений Николаевич (1870—1921), композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик, педагог, друг семьи Метнер 119

Кох 59, 60

Коханьский Павел (1887—1934), польский скрипач, профессор Петроградской (1916—1918), Киевской (1919—1920) консерваторий, Музыкальной школы им. О. Джульярда (Нью-Йорк, с 1924) 16, 17, 222, 223, 225, 303, 322

**<стр. 340>**

Кошиц (наст. фам. Порай-Кошиц) Нина Павловна (1894—1965), певица (сопрано), артистка Оперного театра С. И. Зимина (Москва, 1913—1917), Мариинского театра (Петроград, 1917—1918) 16, 121, 146, 248, 250, 251, 259, 262, 267—269, 305, 306, 326—328

Крамер Иоганн Баптист (1771—1858) немецкий пианист, композитор, педагог 80, 103

Красин Борис Борисович (1884—1936), музыкальный деятель, композитор, этнограф, дирижер хора, педагог 57

Крейслер Фриц (1875—1962), австрийский скрипач и композитор 228

Кругликов Семен Николаевич (1851—1910), музыкальный критик 3

Кузмин Михаил Алексеевич (1875—1936), поэт, драматург, переводчик, композитор, музыкальный критик 97, 98

Куренко Мария, певица 150, 264

Кусевицкий Сергей Александрович (1874—1951), контрабасист, дирижер, музыкальный деятель, артист оркестра Большого театра (1894—1905), основатель Российского музыкального издательства (1909), организатор «Концертов С. Кусевицкого», дирижер Бостонского симфонического оркестра (1924—1949) 34, 91, 92, 223, 225, 301, 306, 307, 310

Кшенок (Кршенек) Эрнст (р. 1900), австрийский композитор, музыкальный писатель, педагог 117

**Ла**берж Б., импресарио 150

Лалиберте Альфред Жозеф Франсуа (1882—1952), канадский пианист, композитор, активный пропагандист творчества Н. К. Метнера в Канаде, один из близких друзей Метнера 41, 145, 146, 149, 248, 257, 259, 260, 262—264, 267, 270, 273

Ламберт Александер (1862—1929), пианист, композитор, педагог 229, 230

Ламонд Фредерик Арчибалд (1868—1948), шотландский пианист и композитор 226

Ландовская, Ландовска Ванда (1879—1959), польская клавесинистка, пианистка, композитор, музыковед, педагог 214, 223

Ланселот, критик 313

Лев Эдуардович, см. Конюс Л. Э.

Левушка, см. Сабуров Л. А.

Лёля, см. Фрей Е. А.

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) 42, 44, 45, 88, 120, 196, 202, 303  
Лесков Николай Семенович (1831—1895) 88  
Лёфлер Чарлз Мартин (1861—1935), американский композитор 321  
Липпи Филиппино (ок. 1457—1504), итальянский художник 152  
Лист Ференц (Франц, 1811—1886) 31, 54, 60, 74, 77, 81, 86, 90, 91, 108, 126, 182, 304, 321, 323, 325  
Лукомский Леопольд Генрихович (1898—1959), пианист, преподаватель, затем профессор (с 1939) Московской консерватории (1924—1942), ученик Н. К. Метнера 305  
Любошиц Петр Саулович (1891—1971), пианист 247  
Лядов Анатолий Константинович (1855— 1914) 156  
Лялевич Юрий Станиславович (1875— 1951), пианист, композитор, педагог 61

**Мак**-Миллан Эрнест Кэмпбелл (р. 1893), дирижер, композитор, директор консерватории (Торонто, 1926—1952) 266, 267

Мак-Юэн 163

Макушин Петр Алексеевич, муж Т. А. Макушиной 161, 163, 164, 241—245

Макушина Татьяна Александровна (?— 1961), певица (сопрано), первая исполнительница многих песен Н. К. Метнера 7, 16, 145, 160—165, 180, 181, 238— 246, 273, 276, 279, 280, 287—289, 305, 307, 312—316, 324, 325, 329, 330

Малер Густав (1860—1911) 33, 34

Малер Эльза 206

Маркс Йозеф (1882—1964), австрийский композитор, музыкальный критик, преподаватель Венской музыкальной академии (1914—1924), ректор Высшей музыкальной школы (Вена, 1925— 1927) 188

Матильда, принцесса 292

Маттей Тобайес Август (1858—1945), английский пианист, теоретик фортепианной игры, педагог и композитор, организатор фортепианной школы (в 1900), преподаватель, затем профессор (с 1880) Королевской академии музыки (1876—1925) 157, 181, 239, 240, 279

Мать А. А. Сабурова, см. Сабурова С. К.

Мейербер Джакомо (наст. имя и фам. Якоб Либман Бер) (1791—1864) 235

Мекк Надежда Филаретовна фон (1831— 1894), миллионерша-меценатка 194, 317

Менгельберг Биллем йозеф (1871—1951), нидерландский дирижер 91, 92, 310

Мендельсон, Мендельсон-Бартольди Якоб Людвиг Феликс (1809—1847) 84

Метерлинк Морис (1862—1949) 98

Метнер Александр Александрович (1896— 1917), сын А. К. Метнера, племянник Н. К. Метнера 46, 47

**<стр. 341>**

Метнер Александр Карлович (1877—1961), скрипач, альтист, дирижер, композитор, преподаватель Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества (1902—1906), Народной консерватории (Москва, 1906—1917), Московской консерватории (1932—1935), заведующий музыкальной частью и главный дирижер Камерного театра (ныне театр имени А. С. Пушкина, 1919—1953), первый исполнитель ряда сочинений Н. К. Метнера 14, 36, 46, 49, 51, 54—56, 82, 304, 305, 312, 316, 323

Метнер (рожд. Гедике) Александра Карловна (1843—1918), певица (меццо-сопрано), мать Н. К. Метнера 18, 36, 37, 46, 47, 49, 54, 64, 66, 69, 290—292, 294—298, 307, 309, 331

Метнер (рожд. Братенши) Анна Михайловна (1877—1965), по образованию скрипачка,

- жена Н. К. Метнера 6—11, 14—18, 36—45, 49, 51, 53—57, 62, 63, 66, 69, 70, 75, 85, 92, 101, 108, 111, 114, 117, 120, 121, 131, 134—137, 139, 141, 144—151, 153—158, 161—163, 165, 170, 176—187, 191, 213—289, 301, 303—307, 309—319, 321—326, 328—330
- Метнер Борис Александрович (1898—1977), птицевод, сын А. К. Метнера, племянник Н. К. Метнера 46, 47
- Метнер (рожд. Братенши) Елена Михайловна (1876—1945), сестра А. М. Метнер, жена К. К. Метнера 15, 46, 47, 52, 243, 290, 291, 306, 331
- Метнер (по первому мужу Захарова, но второму мужу Димитриева) Ирина Александровна (1899—1968), пианистка, педагог, дочь А. К. Метнера, племянница Н. К. Метнера 47
- Метнер Карл Карлович (1874—1919), доверенный правления акционерной компании «Московская кружевная фабрика», брат Н. К. Метнера 14, 46—48, 51, 52, 54, 64, 136
- Метнер Карл Петрович (1846—1921), один из директоров акционерной компании «Московская кружевная фабрика», отец Н. К. Метнера 18, 36, 37, 46, 49, 51, 60, 62, 64, 299, 307—309
- Метнер (рожд. Мориан) Мария Петровна, бабушка Н. К. Метнера (по отцу) 299
- Метнер Петр, художник по вывескам, дедушка Н. К. Метнера (по отцу) 299
- Метнер (литературный псевдоним Вольфинг) Эмилий Карлович (1872—1936), юрист по образованию, литератор, философ, основатель издательства «Мусагет» и журнала «Труды и дни» и их редактор, брат и ближайший друг Н. К. Метнера 8, 14, 15, 18, 36, 37, 49—52, 54, 66, 82, 85, 118, 120, 121, 123, 154, 156, 159, 183, 223, 232, 243, 246, 290—300, 307, 308, 311, 316, 331
- Миля, см. Метнер Э. К.
- Митчисон Василий, фабрикант спичечной фабрики в Москве, муж Э. П. Мориан, затем С. П. Мориан 300
- Митчисон (рожд. Мориан) Сузанна Петровна, сестра бабушки Н. К. Метнера (по отцу) 299
- Митчисон (рожд. Метнер) Элеонора Петровна, сестра отца Н. К. Метнера 299
- Млынарский Эмиль (1870—1935), польский скрипач, композитор, дирижер, педагог 38, 303
- Моисеевич Бенно (Беньюма, 1890—1963), английский пианист 149, 150, 185
- Мориан Петр, прадед Н. К. Метнера (по отцу), винодел 299, 300
- Мориан Юлия Петровна, сестра бабушки Н. К. Метнера (по отцу) 299
- Морозов Никита Семенович (1864—1925), музыкальный теоретик, профессор Московской консерватории (1893—1924) 61, 309
- Морозова (рожд. Мамонтова) Маргарита Кирилловна (1873—1958), общественная деятельница, ученица Н. К. Метнера, жена крупного фабриканта 95, 96
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) 11, 36, 54, 80, 83, 109, 191, 27:1. 297, 307
- Муж Н. В. Уоррен, см. Уоррен К. А
- Мур Джон, виолончелист, участник Эолиан-квартета, впервые исполнившего Квintет Н. К. Метнера 305
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) 6, 24, 205
- Мяковский Николай Яковлевич (1881—1950), композитор, музыкальный критик, музыкально-общественный деятель, профессор Московской консерватории (1921—1950) 3, 5—8, 22—28, 301

Наполеон I (Наполеон Бонапарт, 1769—1821), французский император 257  
 Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт, 1808—1873), французский император, племянник Наполеона I 292  
 Направник Эдуард Францевич (1839—1916), дирижер, композитор, органист, музыкальный деятель 228  
 Наталья Александровна, см. Рахманинова Н. А.  
 Наташа, см. Уоррен Н. В.  
 Нежданова Антонина Васильевна (1873—  
**<стр. 342>**  
 1950), певица (лирико-колоратурное сопрано), артистка Большого театра (Москва, с 1902), профессор Московской консерватории (1943—1950) 307, 310  
 Ней Элли (р. 1882), немецкая пианистка 234  
 Нейгауз Генрих Густавович (1888—1964), пианист, преподаватель, затем профессор (с 1919) Киевской (1918—1922) и Московской (1922—1964) консерваторий 7, 8, 31—35, 301  
 Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943) 306  
 Неф, близкий друг Ф. А. Гебхарда 295  
 Нечаев Василий Васильевич (1895—1956), пианист, композитор, преподаватель, затем профессор (с 1933) Московской консерватории (1925—1956) 264  
 Нечаева (рожд. Михайловская) Вера Николаевна (1899—1981), певица, педагог, жена В. В. Нечаева 264  
 Нечаевы, см. Нечаев В. В., Нечаева В. Н.  
 Никиш Артур (1855—1922) 223  
 Николаша, см. Тарасов Н. П.  
 Ницше Фридрих (1844—1900) 37  
 Нольде Борис Эммануилович (1876—1948), барон, юрист, теоретик права, педагог 223  
 Нольде, сын Б. Э. Нольде 223  
 Ньюмен Эрнест (наст. имя и фам. Уильям Роберте. 1868—1959), английский музыкальный критик, многократно выступавший в прессе с положительной оценкой творчества Н. К. Метнера 3 144 157, 232, 233, 313, 314, 322

**Обон**, спутница А. М. и Н. К. Метнер 260

Обухов Николай (1892—1954), французский композитор 97, 98

Око, скрипач 16, 267, 271, 305, 328, 329

Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна (1869—1970), певица (меццо-сопрано), учредитель вместе со своим мужем П. д'Альгеймом и А. В. Тарасевич общества «Дом песни», первая исполнительница ряда песен Н. К. Метнера 51, 66, 118, 121, 139, 311

Осипов Константин Викторович, владелец имения в Траханеове 49

Оссовский Александр Вячеславович (1871—1957), музыковед, музыкально-общественный деятель, член дирекции «Концертов А. Зилоти» (1905—1917), член совета РМИ (1910—1918), профессор Петроградской — Ленинградской консерватории (1915—1918, 1921—1952) 11, 306

Оцул Георгий Андреевич, поэт 237

**Пабст** Павел Августович (1854—1897), пианист, профессор Московской консерватории (1878—1897), учитель Н. К. Метнера (1894—1897) 36, 74

Павловский, пианист 247

Паганини Николо (1782—1840) 81, 182  
 Пёрселл Генри (ок. 1659—1695) 11, 153, 256  
 Петри Эгон (1881 —1962), немецкий пианист и педагог 185  
 Петровский Алексей Сергеевич (1881— 1958), филолог, переводчик 118  
 Платонов (Платон), кавалергард 292  
 Племянник К. А. Сомова, см. Сомов Е. И.  
 Позер, настройщик фирмы «К. Бехштейн» 288  
 Поль Владимир Иванович (1875—1962), композитор, пианист, педагог, музыкально-общественный деятель, один из основателей русской консерватории в Париже, ее директор и профессор, член Беляевского попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, обосновавшегося после 1917 г. в Париже, там же стоял во главе издательских дел фирмы М. П. Беляева 3, 6—8, 193—195, 317, 318  
 Прадед Н. К. и Э. К. Метнеров, см. Гебхард Ф. А. (Ф. Ф.)  
 Прен Ирина Эдуардовна, жена Э. Д. Прена 176  
 Прен Эрик Дмитриевич, художник, искусствовед, преподаватель Эдинбургского художественного училища (1943— 1960) 7, 176—178  
 Прокофьев Григорий Петрович (1884— 1962), пианист, педагог, методист, музыкальный критик 3, 4  
 Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) 11, 63, ПО, 112, 113, 117, 144, 156, 221, 235, 309, 311  
 Профессор Иельского университета, см. Грёман Э.  
 Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) 34, 42, 45, 67, 70, 74, 85, 88, 98, 120, 121, 139, 152, 159, 174, 183, 184, 190, 196, 202, 207, 238, 311, 316, 317  
 Пятницкий Митрофан Ефимович (1864— 1927), собиратель и исполнитель русских народных песен, основатель (в 1910) и руководитель Русского народного хора (его имени с 1927) 122

**Р**авель Морис Жозеф (1875—1937) 22, 235

Разумовская Вера Харитоновна (1904— 1967), пианистка, профессор Ленинградской консерватории (1946—1967) 117

Райский Назарий Григорьевич (1876—1958), певец (тенор), музыкальный деятель,

**<стр. 343>**

профессор Московской консерватории (1919—1929, 1933—1949). Первый исполнитель ряда песен Н. К. Метнера 121, 125, 304

Рамо Жан Филипп (1683—1764) 80, 109

Раух, скульптор 294

Рахманинов Сергей Васильевич (1873— 1943) 3, 5, 11, 17, 23, 28, 31, 34, 41, 44, 54 56, 57, 59, 77, 89, 90, 92, 95, 96, 98, 100 108, 111, 115, 129, 130, 132, 138, 144, 145, 148, 149, 155, 157, 163, 164, 181, 182, 191, 193, 203, 208, 209, 213, 217—223, 225, 228, 233, 235, 303, 307, 309, 310, 316, 319, 321, 322, 325, 328, 329

Рахманинова (рожд. Сатина) Наталья Александровна (1877—1951), пианистка по образованию, двоюродная сестра С. В. Рахманинова, его жена 57, 145, 155, 157, 181, 182, 213, 214, 218, 223, 225, 235, 263, 264, 268, 269, 273, 274, 303

Рахманинова (по мужу Конюс) Татьяна Сергеевна (1907—1961), дочь С. В. Рахманинова 218, 225, 233, 264

Рачинский Григорий Алексеевич (1859— 1939), философ 96

Регер Макс Иоганн Баптист- (1873—1916), немецкий композитор, пианист, органист, дирижер, профессор Лейпцигской консерватории (1907—1916) 11

Рейн Вильгельм, лейпцигский издатель, печатавший драматические произведения Ф А (Ф. Ф.) Гебхарда 332  
 Рейнер Фридьем (Фриц, 1888—1963), американский дирижер 303  
 Рейно Поль (1878—1966), премьер-министр Франции (март — июнь 1940) 315  
 Рембрандт Рейн ван (1606—1669) 27  
 Риземан Бернхард Оскар фон (1880—1934), немецкий музыкальный критик, дирижер, композитор 3  
 Рикс Вера Георгиевна (р. 1944), старший редактор научно-справочной библиотеки ГЦММК 321  
 Римская-Корсакова (рожд. Пургольд) Надежда Николаевна (1848—1919), пианистка, композитор, жена Н. А. Римского-Корсакова 318  
 Римский-Корсаков Андрей Николаевич (1878—1940), музыковед, сын Н. А. Римского-Корсакова 318  
 Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) 6, 11, 23—25, 76, 141, 158, 191, 193, 195, 209, 317, 318  
 Римм Маргарет, певица (сопрано) 312  
 Родители Э. Айлз, см. Айлз Э., Айлз Г.  
 Родители А. К. Метнер, см. Гедике К. А., Гедике П. Ф.  
 Родители А. М. Метнер, см. Братенши А. В., Братенши М. М.  
 Родители В. К. Тарасовой, см. Метнер Е. М., Метнер К. К.  
 Родители А. А. Свана 142  
 Розенблит Э., скрипач 151  
 Рокфеллер-Мак-Кормик Эдит, дочь миллионера, близкая приятельница Э. К. Метнера 216, 321  
 Рональд (наст. фам. Рассел) Лэндон (1873—1938), английский дирижер 325  
 Россини Джоаккино Антонио (1792—1868) 293, 297  
 Ростовцев Михаил Иванович (1870—1952), историк античности и археолог, профессор Иельского университет в Нью-Хейвене 257  
 Рубакин В., пианист 151  
 Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894) 37, 59, 88, 139, 188, 291, 308  
 Руся, см. Фейн Р. Г.  
**С**абанеев Леонид Леонидович (1881—1968), музыкальный критик, композитор 6, 113  
 Сабуров Андрей Александрович (1903—1959), литературовед, доцент Московского университета, племянник Н. К. Метнера 7, 9, 46, 47, 48, 64—70, 309  
 Сабуров Леонид Александрович, младший сын С. К. Сабуровой, племянник Н. К. Метнера 65, 66  
 Сабурова (рожд. Метнер) Софья Карловна (1878—1943), сестра Н. К. Метнера 14, 46, 51, 54, 56, 65, 66, 69, 82, 316  
 Саминский Лазарь Семенович (1882—1959), композитор, дирижер, музыкальный критик 3  
 Сантагано Елизабет, американская певица (драматическое сопрано) 144, 214, 219, 228, 237, 303, 304, 319, 321—324  
 Санто Тивадар (1877—1934), венг. пианист и композитор 61  
 Сапожникова Наталия Владимировна (1883—1950?), художница, преподаватель английского языка 137  
 Сараджев Константин Соломонович (1877—1954), скрипач, дирижер, профессор Московской (1923—1935) и Ереванской (1935—1954) консерватории, соученик Н. К. и А. К. Метнеров по Московской консерватории, друг их дома 113



Сарджент Малкольм (1895—1967), английский дирижер и музыкальный деятель 182, 316  
Сатин Георгий Владимирович, сын В. А. Сатина, племянник П. А. Рахманинова 264

**<стр. 265>**

Сатина (рожд. Рахманинова) Варвара Аркадьевна (1852—1941), сестра отца С. В. Рахманинова, мать Н. А. Рахманиновой 264  
Сатина Софья Александровна (1879—1975), ботаник, двоюродная сестра С. В. Рахманинова, родная сестра его жены 220, 221, 225, 263, 269, 319, 325, 328, 329  
Сафонов Василий Ильич (1852—1918), пианист, дирижер, музыкально-общественный деятель, профессор (1885—1905) и директор (1889—1905) Московской консерватории, учитель Н. К. Метнера (1898—1900) 37, 88, 89, 188, 303, 307—309  
Сван Алексей Альфредович, сын А. А. Свана 151, 152  
Сван Альфред Джулиус (Альфред Альфредович, 1890—1970), музыковед, композитор, лектор, профессор колледжей в Суорсморе и Хаверфорде, один из близких друзей Н. К. Метнера 7—9, 142—158, 160, 162, 214, 215, 218, 220, 222, 225, 226, 228, 229, 237, 248—251, 267, 268, 305, 312, 319  
Сван Джен, вторая жена А. А. Свана 151, 152  
Сван (Резвая) Екатерина Владимировна (1890—1944), филолог, педагог, первая жена А. А. Свана 7, 9, 145, 146, 151, 154—159, 162, 214, 215, 218, 220, 225, 226, 228, 229, 237, 248—251, 267, 268, 312, 313  
Сваны (лондонские) 288  
Северянин (наст. фам. Лотарев) Игорь Владимирович (1887—1941), поэт 97, 98  
Сен-Санс Шарль Камилл (1835—1921) 87  
Сергей Васильевич, см. Рахманинов С. В.  
Серчингер, американский критик 3  
Сестра Н. К. Метнера, см. Сабурова С. К.  
Сестры М. Ф. Гебхард, см. Вонсович М. Ф., Гартунг А. Ф., Гедике П. Ф.  
Сестры А. К. Метнер, см. Гедике М. К., Гедике П. К., Гильгендорф К. К.  
Сизов Михаил Иванович, биолог, брат Н. И. Сизова 118  
Сизов Николай Иванович (1886—1962), композитор, пианист, педагог, дирижер, ученик Н. К. Метнера 7, 9, 13, 118—124, 130, 311, 312  
Симор, сестра В. Дамроша 221  
Скарлатти Доменико (1685—1757) 11, 36, 54, 76, 108, 109, 304, 314, 318, 320, 321  
Скотт Сирил Мейр (1879—1970), английский композитор, пианист и писатель 235  
Скрябин Александр Николаевич (1872—1915) 11, 22—24, 26, 31, 33, 51, 77, 85, 96, 99, 101, 129, 130, 132, 142, 143, 145, 198, 200, 217, 235, 306, 309, 310  
Скрябина (рожд. Шлецер) Татьяна Федоровна (1883—1922), вторая жена А. Н. Скрябина 51, 111, 113, 213  
Слободская Ода Абрамовна, певица (сопрано) 7, 170, 172, 173, 196, 197, 312, 318, 319  
Смирнов, портной 55  
Смит Дэвид Стэнли (1877—1949), американский композитор, дирижер, педагог 16, 254—256, 305, 326  
Соболев Алексей Алексеевич (1905—1977), инженер 7, 9, 179—187, 315, 317  
Соколов Михаил Георгиевич (р. 1908), пианист, преподаватель, затем профессор (с 1964) Московской консерватории (с 1934) 13, 310  
Соколов Николай Александрович (1859—1922), композитор, преподаватель, затем профессор (с 1908) Петербургской — Петроградской консерватории (1896—1922) 318  
Соловьев Сергей Михайлович (1885—1943), поэт, философ, переводчик 118  
Сологуб (наст. фам. Тетерников) Федор Кузьмич (1863—1927), писатель 221  
Сомме Маргарита (?—1931), норвежская пианистка, жена П. И. Стасевича 273

Сомов Евгений Иванович (1881—1962), инженер, секретарь и друг С. В. Рахманинова, племянник К. А. Сомова 213, 218, 237, 248, 263, 329

Сомов Константин Андреевич (1869—1939), художник и график 144, 213, 218, 223, 224, 233, 237, 264

Сомова Елена Константиновна (1889— 1969), жена Е. И. Сомова 218, 237, 263

Сомовы, см. Сомов Е. И., Сомова Е. К.

Софинька, см. Волконская С. П.

Софья Александровна, см. Сатина С. А.

Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938) 223, 306

Станчинский Алексей Владимирович (1888— 1915), композитор 96

Стасевич Павел Ильич (1894—1968), скрипач, пианист, дирижер, педагог 273

Стейнвей Теодор, глава фирмы «Стейнвей и сыновья» после смерти Ф. Стейнвея 248, 262

Стейнвей, 236

Стенбок Анна, см. Стенбок-Тарасевич А. В.

Стенбок-Тарасевич (наст. фам. Стенбок-Феромор, по мужу Тарасевич) Анна Васильевна (1872—1921), певица, одна из учредителей общества «Дом песни», первая исполнительница ряда песен Н. К. Метнера 51, 121

Стенхауз 274, 278

**<стр. 345>**

Стенхаузы 278

Сток Фредерик Август (1872—1942), американский дирижер и композитор 16, 303, 320, 321

Стоковский Леопольд (1882—1977), дирижер Филадельфийского симфонического оркестра (1912—1936) 143, 181, 182, 236, 318, 319

Стравинский Игорь Федорович (1882—1971) 11, 99, 117, 143, 156, 221—223, 228, 230, 232, 235, 236, 279, 282, 323

Струве Николай Густавович (?—1920), композитор, секретарь и член совета Российского музыкального издательства 306

Стюард, устроитель концертов Н. К. Метнера 283, 284

Сухотин Михаил Сергеевич (1850—1914), муж Т. Л. Толстой 59

**Т**анеев Сергей Иванович (1856—1915) 31, 34, 37, 40, 71, 89, 94—96

Таня, см. Рахманинова Т. С.

Тарасов Николай Петрович (р. 1897), математик, педагог, муж В. К. Тарасовой 54, 264

Тарасова (рожд. Метнер) Вера Карловна (р. 1897), старший преподаватель немецкого языка в Московском университете (1934—1945) и в Институте международных отношений (1944—1957), племянница Н. К. Метнера 7, 9, 15, 46—57, 229, 241, 264, 303, 306, 307, 309 310, 314—316, 318—320, 323, 331, 332

Тарасовы, см. Тарасов Н. П., Тарасова В. К.

Татьяна Александровна, см. Макушина Т. А.

Таубе Валентина Михайловна, жена Г. Р. Таубе 18, 216, 219, 228, 268, 270, 273

Таубе Гарри Романович 216, 228, 268, 270, 273

Таузиг Карл (Кароль, 1841—1871), польский пианист 76

Толстая (рожд. Катульская, по первому мужу Паршина) Надежда Клементьевна, вторая жена И. Л. Толстого 254

Толстая (по мужу Сухотина) Татьяна Львовна (1864—1950), художница, старшая дочь Л. Н. Толстого 59, 60

Толстой Илья Львович (1866—1933), сын Л. Н. Толстого 264

Толстой Лев Николаевич (1828—1910) 34, 88, 94, 147, 220, 264  
Томас, слуга в пансионе 285, 287  
Томашевская Камилла Ивановна, владелица Томского музыкального училища 94  
Тосканини Артуро (1867—1957), итальянский дирижер 258

Три дамы, см. Волконская И. С., Рахманинова Н. А., Рахманинова Т. С.

Трояновская Анна Ивановна (1855—1977), певица, художница, педагог общеобразовательных школ, дочь И. И. Трояновского 7, 9, 15, 53, 94, 134—141, 307, 312

Трояновские, см. Трояновская А. И., Трояновский И. И.

Трояновский Иван Иванович (1850—1928), врач-терапевт и хирург Московской городской рабочей больницы (до 1917) и Парка городских трамваев, а также Московского коммунального хозяйства, отец А. И. Трояновской 94, 134

Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) 88

Тюлин Юрий Николаевич (1893 композитор, музыковед, преподаватель (с 1925), затем доцент (с 1927), профессор (с 1935) Ленинградский консерватории (1925—1948, 1950—1970) и Музыкально-педагогического института им. Гнесиных (1970—1978) 4, 7, 11, 12, 110—117, 311

Тюркот, аббат, профессор семинарии в Квебеке 259, 260

Тютчев Федор Иванович (1803—1873) 4, 45, 66, 77, 88, 121, 136, 196, 202, 207, 238, 311

**У**адиар Джайя Гамараджа, магараджа 38, 150, 151, 305, 312

Уильямс, см. Воан-Уильямс Р.

Уоррен Карл Абрамович, муж Н. В. Уоррен 258

Уоррен (рожд. Штембер) Наталья Викторовна (р. 1890), дочь двоюродного брата Н. К. Метнера — В. К. Штембера, сестра Н. В. Штембера 83, 230, 257, 258, 262, 263, 273

Урбан Эрих, немецкий музыкальный критик 3

Уркс, жена Э. Уркса 235

Уркс Эрнест, представитель фирмы «Стейнвей и сыновья» 213, 221, 222

Уэлдон Джордж (1906—1963), английский дирижер 172, 173, 312, 315

**Ф**едотов Александр Филиппович (1841—1895), драматург, актер, режиссер, педагог 194, 317

Фейербах Людвиг (1804—1872) 295

Фейн (по первому мужу Оцуп, по второму мужу Тагер) Раиса Григорьевна (1900—1941), пианистка, ученица Н. К. Метнера 237

Фет (наст. фам. Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1821—1892) 7, 44, 66, 88, 97, 121, 196

**<стр. 346>**

Филиппов, владелец булочной в Москве 258

Филиппе (наст. фам. Филиппов), сын владельца булочной в Москве 258

Философова Валентина Дмитриевна, певица (меццо-сопрано), первая исполнительница ряда песен Н. К. Метнера 121

Фнльд Джон (1782—1837), ирландский композитор, пианист, педагог 298

Фокина (рожд. Антонова) Вера Петровна (1886—1958), балерина, педагог, жена М. М. Фокина 223

Форбз Уостон, скрипач, участник Эолиан-квартета, первого исполнителя Квинтета Н. К. Метнера 305

Форе Габриель (1845—1924), французский композитор, органист, профессор (с 1896) и директор (1905—1919) Парижской консерватории 235

Фортье Леопольд, муж Ф. Фортье 16, 238, 260, 262

Фортъе Флорестина. канадская певица 237, 238, 260—262, 305, 324, 328

Франк Сезар (1822—1890) 142, 143, 235

Фрей (рожд. Карницкая) Елена Александровна, пианистка и певица, ученица Н. К. Метнера, первая исполнительница его Сюиты-вокализа из ор. 41 285, 288, 289, 316, 330

Фридрих Ядвига, обладательница большого состояния, субсидировала издательство «Мусагет», друг Э. К. Метнера 331

Фуртвенглер Вильгельм (1886—1954), немецкий дирижер, возглавлял оркестр «Гевандхауз» (Лейпциг, 1922—1928) и параллельно также оркестр Берлинской филармонии 226

**Х**ай Эндрю, пианист 229

Хайэт, администратор, сопровождавший Н. К. Метнера во время его концертной поездки по городам Англии 286

Харри, профессор Оксфордского университета 286

Харрисон Мэй (1891—1959), английская скрипачка 165, 276, 279, 280, 314, 329, 330

Харти Гамильтон (1879—1941), английский дирижер 245, 325

Хатчесон, жена Э. Хатчесона 235

Хатчесон Эрнест (1871 —1951), пианист и композитор 235, 236

Хегер Роберт (р. 1886), австрийский дирижер и композитор 16, 281, 282, 330

Хейфец Яша (наст. имя Иосиф Робертович, D. 1901), скрипач 213, 222

Хесс Майра (р. 1890), английская пианистка 172

Хиндемит Пауль (1895—1963), немецкий композитор и альтист, профессор Высшей музыкальной школы (Берлин, 1927—1935) 117, 321

Хлебников Велимир (наст. имя Виктор Владимирович, 1885—1922), поэт 47, 306

Хогстратен Биллем ван (р. 1884), датский дирижер и скрипач 303

Холт Ричард, английский музыковед 6, 191

**Ц**имбалист, жена Е. Цимбалиста 234

Цимбалист Ефрем Александрович (р. 1889), скрипач, педагог, композитор 234

Циммерман Август Юльевич (1877—1952), один из сыновей Ю. Г. Циммермана 242

Циммерман Вильгельм Юльевич (1891— 1946), один из сыновей Ю. Г. Циммермана, возглавивший после смерти отца его издательское дело; большинство сочинений Н. К. Метнера, начиная с ор. 41, впервые издано Циммерманами 148, 158, 161, 233, 242, 321

Цыганов Дмитрий Михайлович (р. 1903), скрипач, преподаватель (с 1930), затем профессор (с 1935) Московской консерватории, глава Квартета им. Бетховена (с 1923), первый исполнитель пьес «Две канцоны с танцами», ор. 43 Н. К. Метнера 304

**Ч**айковский Петр Ильич (1840—1893) 5, 6, 11, 24, 25, 34, 76, 108, 141, 153, 159, 191, 194, 204, 209, 236, 317, 322

Черни Карл (1791—1857), австрийский пианист, педагог, композитор 56, 80

Чехов Антон Павлович (1860—1904) 85, 88

Чехова Ксения Карловна, жена актера и режиссера М. А. Чехова 181

Чехова Мария Павловна (1863—1957), сестра А. П. Чехова 62

**Ш**агииян Мариэтта Сергеевна (р. 1888), писательница, критик-публицист 3, 16, 28, 51

Шаляпин Борис Федорович (1904—1978), художник, сын Ф. И. Шаляпина 264

Шаляпин Федор Иванович (1873—1938) 138, 139, 213

Шамбинаго Сергей Константинович (1871— 1948), литературовед 118

Шацкес Абрам Владимирович (1900—1961), пианист, преподаватель, затем профессор (с

1931) Московской консерватории (1930—1961), ученик Н. К. Метнера, активный пропагандист его музыки 7, 13, 105—109, 310  
Шварцкопф Элизабет (р. 1915), немецкая певица (сопрано) 39, 151, 152, 305  
**<стр. 347>**  
Шекспир Вильям (1564—1616) 45, 74, 168, 169, 192, 240, 244, 293, 294, 297  
Шёнберг Арнольд (1874—1951), австрийский композитор, теоретик, педагог 11, 100, 117, 313  
Шереметьев, граф 74  
Шиллер Фридрих (1759—1805) 292, 296, 297  
Ширмер Г., издатель 150  
Шкодина Ада Александровна (р. 1901), филолог 317  
Шнеерсон Григорий Михайлович (р. 1901), музыковед 6, 32, 301  
Шопен Фридерик (1810—1849) 11, 31, 33, 53, 54, 58—60, 76, 80, 90, 107, 108, 112, 122, 126, 127, 131, 132, 166, 174, 189, 193, 210, 304, 318, 320, 321, 325  
Шоу Джордж Бернард (1856—1950), английский писатель 168  
Шрекер Франц (1878—1934), австрийский композитор, педагог, дирижер, директор Высшей музыкальной школы (Берлин, 1920—1932) 282  
Штейн фон, см. Гебхард М. фон  
Штейн фон, остзейский барон, отец М. Гебхард, прапрадед Н. К. Метнера (со стороны матери) 293  
Штембер Виктор Карлович (1863—1920), художник, отец Н. В. Штембера, двоюродный брат Н. К. Метнера (мать В. К. Штембера — Эмилия Петровна — родная сестра отца Н. К. Метнера) 7, 82, 92, 110, 114  
Штембер (по мужу Литвинова) Надежда Викторовна (р. 1893), художница, дочь двоюродного брата Н. К. Метнера — В. К. Штембера 83  
Штембер (рожд. Георгиевская) Надежда Дмитриевна (1861—1959), певица (ученица М. П. Виардо-Гарсиа), жена В. К. Штембера, мать Н. В. Штембера 92, 110, 248, 258  
Штембер Н. В., см. Уоррен Н. В.  
Штембер Николай Викторович (р. 1892), пианист, ученик Н. К. Метнера, сын его двоюродного брата — В. К. Штембера 9, 13, 82—93, 110, 113, 230, 248, 310  
Штембер (по мужу Тюлина) Софья Викторовна (1895—1946), певица (меццо-сопрано), дочь двоюродного брата Н. К. Метнера — В. К. Штембера, первая жена Ю. Н. Тюлина 83, 84, 114  
Штембер (рожд. Метнер) Эмилия Петровна (1840—1893), сестра отца Н. К. Метнера, мать В. К. Штембера 82  
Штилер, художник 294  
Штраус Иоганн (1825—1899) 60, 61, 318  
Штраус Рихард (1864—1949) 11, 22, 258, 279, 282  
Шуберт Франц (1797—1828) 11, 34, 76, 108, 109, 139—141, 202, 271, 277, 331  
Шуман Элизабет (1885—1952), нем. певица (сопрано) 238  
Шуман Роберт (1810—1856) 4, 11, 33, 34, 65, 76, 80, 84, 103, 108, 131, 138—140, 142, 200, 202, 209, 236, 271, 331  
**Щ**ербачев Владимир Владимирович (1887—1952), композитор, пианист, профессор Ленинградской консерватории (1926—1948) 117  
Щукин Сергей Иванович (1854—1936), купец-миллионер, меценат, коллекционер произведений новой французской живописи 88  
**Э**дисон Томас Альва (1847—1931) 251  
Эйхендорф Иозеф (1788—1857), поэт и прозаик 192

Эмилий Карлович, см. Метнер Э. К.

Энгель Юлий Дмитриевич (1868—1927), музыкальный критик, композитор, педагог, лектор, один из основателей Народной консерватории (в 1908) многочисленных статей о Н. К. Метнере 3, 4, 307

Эттингер Павел Давидович (1866—1948), историк искусства и художественный критик 8, 18, 290—300, 331

**Ю**ровский Александр Наумович (1882—1952), пианист, педагог, заведующий и главный редактор Музсектора Госиздата, Музгиза (1922—1944) 306

**Я**н-Рубан Анна Михайловна (?—1955), певица (сопрано), первая исполнительница ряда песен Н. К. Метнера 121

Ярноль, член Филадельфийского музыкального общества 251, 304, 326

Ярноль, жена Ярноля, члена Филадельфийского музыкального общества 251

Яссер Иосиф Самойлович (р. 1893), пианист, органист, дирижер, музыковед 4, 6, 7, 43, 198—210, 248, 263, 267, 273, 301, 318

**<стр. 348>**

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. К. МЕТНЕРА

Ор. 1. «Восемь картин настроений» («Acht Stimmungsbilder») для фортепиано 27, 58, 112, 116, 120, 181, 303, 307

№ 2. gis-moll 303

№ 3. es-moll 303

№ 5. b-moll (эпиграф из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Метель шумит и снег валит») 120

№ 7. fis-moll 181

Ор. 1. bis. «Ангел» на слова М. Ю. Лермонтова, для голоса с фортепиано 190

Ор. 3. Три романса для голоса с фортепиано 27, 317, 328

№ 1. «У врат обители святой» на слова М. Ю. Лермонтова 328

№ 2. «Я пережил свои желанья» на слова А. С. Пушкина 317

№ 3. «На озере» на слова А. А. Фета (из В. Гете) 27

Ор. 5. Соната для фортепиано f-moll 25, 26, 59, 94, 115, 116, 123, 304

Ор. 6. «Девять песен В. Гете» для голоса с фортепиано 151, 152, 160, 181, 190, 196, 252, 325, 326, 329, 330

№ 3. «Песенка эльфов» («Elfenliedchen») 151, 160, 181, 196, 252, 325, 326, 329, 330

№ 4. «Мимоходом» («Im Vorübergehn») 151, 325

Ор. 7. Три арабески для фортепиано 10, 11, 45, 72, 129, 165, 174, 181, 304, 312, 315, 317, 319, 327, 329

№ 1. «Идиллия» h-moll 165

№ 2. «Отрывок из трагедии» («Tragoedie-fragment») a-moll 304, 312, 317, 319, 327, 329

№ 3. «Отрывок из трагедии» («Tragoedie-fragment», «Предчувствие революции»), g-moll 10, 11, 45, 72, 174, 181, 315

Ор. 8. Две сказки для фортепиано 95, 117, 130, 304, 314, 327, 328, 330

№ 1. c-moll 304, 327, 328, 330

№ 2. c-moll 117, 130

Ор. 9. Три сказки для фортепиано 304, 314, 318, 321

№ 3. G-dur 304, 314, 318, 321



- Ор. 10. Три дифирамба для фортепиано 95, 129, 181, 314  
№ 2. Es-dur 95, 314
- Ор. 11. «Сонатная триада» для фортепиано 95, 96, 103, 121, 131, 163, 229, 304, 310, 311, 319, 323, 324  
№ 1. Соната As-dur 95, 121, 229  
№ 2. Соната-элегия d-moll 95, 121  
№ 3. Соната C-dur 96, 103, 121, 131, 163, 304, 310, 311, 319, 323, 324
- Ор. 13. «Два стихотворения» для голоса с фортепиано 27, 84, 120, 304  
№ 1. «Зимний вечер» на слова А. С. Пушкина 27, 120  
№ 2. «Эпитафия» на слова Андрея Белого 84, 304
- Ор. 14. Две сказки для фортепиано 26, 112, 116, 163, 245, 251, 284, 304, 317, 318, 321, 323—330  
№ 1. Сказка f-moll («Песня Офелии») 116  
№ 2. Сказка e-moll («Шествие рыцарей») 26, 112, 163, 245, 251, 284, 304, 317, 318, 321, 323—330
- Ор. 15. «Двенадцать песен В. Гете» для голоса с фортепиано 27, 115, 151, 152, 190, 239, 304, 316, 325  
№ 1. «Ночная песнь странника» I («Wandrer's Nachtlied» I) 304  
№ 3. «Самообман» («Selbstbetrug») 115, 316  
№ 4. «Да, любит она» («Aus «Erwin und Elmire», «Sie liebt mich») 151, 239  
№ 5. «Из «Лилы»: «И танцы и игры» («Aus «Lila»: «So tanzt») 151, 239  
№ 7. «Тишь на море» («Meeresstille») 27, 151, 316, 325  
№ 8 «Счастливое плавание» («Glückliche Fahrt») 151, 316, 325  
№ 10. «Неверный юноша» («Der untreue Knabe») 316
- Ор. 16. Три ноктюрна для скрипки с фортепиано 142, 190, 314  
№ 2. g-moll 314
- Ор. 17. Три новеллы для фортепиано 27, 45, 92, 142, 143, 163, 190, 261, 304, 323, 324, 326, 327, 329, 330  
№ 1. G-dur («Дафнис и Хлоя») 45, 163, 261, 304, 323, 324, 326, 327, 329, 330  
№ 2. c-moll 190, 304, 323, 327  
№ 3. E-dur 27, 92
- Ор. 18. «Шесть стихотворений В. Гете» для голоса с фортепиано 95, 151, 152, 181, 238, 242, 304, 323—326, 329, 330  
№ 1. «Недоступная» («Die Spröde») 324, 325  
№ 2. «Обращенная» («Die Bekehrte») 324, 325  
№ 3. «Одиночество» («Einsamkeit») 95, 151, 304, 323—325, 329  
№ 4. «Миньон» («Mignon») 242, 325, 326, 329, 330  
№ 5. «Фиалка» («Das Veilchen») 181, 238  
№ 6. «Вечерняя песнь охотника» («Jäger's Abendlied»)
- Ор. 19. «Три стихотворения Ф. Ницше»  
**<стр. 349>**  
для голоса с фортепиано 37, 242, 325, 328  
№ 2. «Старушка» («Alt Mütterlein») 328  
№ 3. «Тоска по отчизне» («Heimweh») 242, 325
- Ор. 19а. «Два стихотворения Ф. Ницше» для голоса с фортепиано 37, 324  
№ 2. «Отчаяние» («Verzweiflung») 324
- Ор. 20. Две сказки для фортепиано 26, 27, 131, 142, 174, 261, 304, 314, 318, 319, 323, 324, 327, 330, 336

- № 1. b-moll 26, 131, 174, 261, 304, 314, 318, 319, 323, 327, 336  
№ 2. h-moll («Campanella») 27, 174, 261, 304, 314, 319, 323, 324, 327
- Ор. 21. Соната для скрипки и фортепиано h-moll 167, 190, 222, 223, 225, 304, 322
- Ор. 22. Соната для фортепиано g-moll 25, 32, 117, 143, 181, 188, 190, 192, 206, 229, 243, 304, 318, 323, 327
- Ор. 24. «Восемь стихотворений А. Фета и Ф. Тютчева» для голоса с фортепиано 4, 161, 192, 196, 304, 315, 324, 325
- № 1. «День и ночь» 161, 324, 325  
№ 2. «Что ты клонишь над водами» 196, 324  
№ 4 «Сумерки» 192, 325  
№ 7. «Шепот, робкое дыханье» 196, 304, 315, 324, 325  
№ 8. «Я пришел к тебе с приветом» 325
- Ор. 25, № 1. Соната-сказка для фортепиано c-moll 26, 39, 96, 192, 245
- Ор. 25, № 2. Соната для фортепиано e-moll (эпиграф из стихотворения Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной») 5, 25, 26, 39, 40, 59, 76, 77, 122, 174, 191, 192, 267, 275, 329
- Ор. 26. Четыре сказки для фортепиано 174, 288, 304, 312, 314, 316, 318, 321, 323, 327, 328, 330
- № 1. Es-dur 323  
№ 2. Es-dur 314, 328, 330  
№ 3. f-moll 304, 312, 314, 318, 321, 327, 328, 330
- Ор. 27. Соната-баллада для фортепиано Fis-dur 33, 42, 44, 59, 87, 112, 146, 166, 167, 192, 244, 245, 257, 304, 325—327, 329
- Ор. 28. «Семь стихотворений А. Фета, В. Брюсова и Ф. Тютчева» для голоса с фортепиано 84, 239, 252, 312, 315, 316, 324—326, 329, 330
- № 2. «Не могу я слышать этой птички» 312, 315  
№ 3. «Бабочка» 239, 252, 312, 324—326, 329, 330  
№ 4. «Тяжела, бесцветна и пуста» 84  
№ 5. «Весеннее успокоение» 316
- Ор. 29. «Семь стихотворений А. Пушкина» для голоса с фортепиано 42, 121, 151, 152, 174, 181, 190, 196, 207, 208, 242, 252, 304, 315, 316, 319, 324—326, 329, 330
- № 1. «Муза» 42, 151, 152, 208, 242, 304, 316, 319, 324, 325, 329  
№ 2. «Певец» 181, 196, 304, 315, 316, 319, 324  
№ 4. «Конь» 207, 208, 304, 318, 316  
№ 6. «Роза» 151, 316, 330  
№ 7. «Заклинание» 121, 174, 252, 304, 315, 316, 319, 325, 326
- Ор. 30. Соната для фортепиано 11, 71
- Ор. 31. Три пьесы для фортепиано 90, 202, 304, 305, 310, 312, 323
- № 1. Импровизация b-moll 90, 202, 304, 310, 312, 323  
№ 2. Траурный марш h-moll 32, 33, 305
- Ор. 32. «Шесть стихотворений» для голоса с фортепиано 151, 160, 174, 190, 196, 214, 304, 312, 315—317, 319, 324—326, 328, 329
- № 1. «Эхо» 315  
№ 2. «Воспоминание» 174, 304, 316, 319  
№ 4. «Я вас любил» 214, 304, 315, 316, 319, 325  
№ 5. «Могу ль забыть то сладкое мгновенье» («Вальс») 151, 160, 304, 315—317, 319, 324, 328  
№ 6. «Мечтателю» 174, 196, 214, 304, 312, 315, 324, 326, 328, 329
- Ор. 33. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром c-moll 4, 5, 12, 16, 38, 59, 62, 75, 114,

- 144, 165, 171—174, 183, 209, 226, 227, 303—305, 312, 315, 318
- Ор. 34. Четыре сказки для фортепиано 45, 74, 181, 245, 251, 284, 304, 314, 316, 318, 319, 321, 323—325, 330
- № 1. h-moll («Волшебная скрипка») 304, 319, 323, 324
- № 2. e-moll (эпиграф из стихотворения Ф. И. Тютчева «Когда, что звали мы своим») 45, 181, 245, 251, 284, 304, 314, 316, 323—325, 330
- № 3. a-moll («Леший») 181, 304, 318, 321, 323
- № 4. d-moll (эпиграф из стихотворения А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный») 45, 74
- Ор. 35. Четыре сказки для фортепиано 45
- № 4. cis-moll (эпиграф из «Короля Лира» В. Шекспира «Дуй, ветер, злись») 45
- Ор. 36. «Шесть стихотворений А. Пушкина для голоса с фортепиано 42, 139, 140, 151, 190, 238, 304, 315, 316, 319, 325, 326, 328—330
- № 1. «Ангел» 42, 304, 315, 316, 325 330
- № 2. «Цветок» 304, 315, 316, 319, 325, 330
- № 3. «Лишь розы увядают» 140, 151, 304, 315, 316, 319, 325
- № 4. «Испанский романс» 326, 329
- <стр. 350>**
- № 5. «Ночь» 139, 238, 316, 328
- № 6. «Арион» 140
- Ор. 37. «Пять стихотворений Ф. Тютчева и А. Фета» для голоса с фортепиано 136, 174, 207, 238, 242, 304, 318, 319, 324, 325, 328, 329
- № 1. «Бессонница» 136, 174, 207, 238, 242, 304, 318, 319, 324, 325, 328, 329
- № 2. «Слезы» 136
- № 3. «Экспромт» 304, 319
- № 4. «Вальс» 304, 319, 324, 325, 329
- № 5. «О чем ты воешь, ветр ночной» 136
- Ор. 38. «Забытые мотивы» («Vergessene Weisen»). Цикл I для фортепиано 33 44, 92, 102, 109, 135, 136, 138, 181, 252, 261, 304, 310, 312, 315, 318—321, 323, 327, 328, 330
- № 1. «Соната-воспоминание» («Sonata Reminiscenza») 33, 92, 109, 135, 136
- № 3. «Праздничный танец» («Danza festiva») 138, 181, 252, 261, 304, 318, 321, 323, 327, 328, 330
- № 5. «Сельский танец» («Danza rustica») 304, 310, 318, 321, 323
- № 6. «Вечерняя песня» («Canzona serenata») 109, 315
- № 7. «Лесной танец» («Danza silvestra») 304, 319, 323
- Ор. 39. «Забытые мотивы» («Vergessene Weisen»). Цикл II — «Лирические мотивы» для фортепиано 44, 102, 109, 138, 174 284, 304, 310, 312, 315, 319, 323, 326—330
- № 3. «Весна» («Primavera») 327
- № 4. «Утренняя песня» («Canzona matinata») 174, 252, 284, 304, 312, 315, 319, 326—330
- № 5. «Трагическая сопата» («Sonata tragica») c-moll 109, 174, 284, 312, 315, 327—330
- Ор. 40. «Забытые мотивы» («Vergessene Weisen»). Цикл III — «Танцевальные мотивы» для фортепиано 44, 102, 109, 138, 167, 252, 261, 304, 305, 310, 312, 318—321, 323, 326, 327, 330
- № 2. «Симфонический танец» («Danza sinfonica») 167, 305
- № 3. «Танец, цветения» («Danza florata») 252, 304, 326
- № 4. «Радостный танец» («Danza jubilosa») 252, 261, 304, 318, 321, 323, 326, 327, 330

- № 6. «Дифирамбический танец» («Danza ditirambica») 304, 305, 319, 323
- Ор. 41. № 1. «Соната-вокализ» для голоса с фортепиано C-dur 170, 202, 203, 312
- Ор. 41. № 2. «Сюита-вокализ» для голоса с фортепиано f-moll 202, 203, 237, 288, 324, 330
- Ор. 42. Три сказки для фортепиано 43, 167, 204, 261, 304, 314, 316, 319, 323, 327, 330
- № 1. f-moll («Русская сказка») 43, 167, 204, 261, 304, 314, 316, 319, 323, 327, 330
- № 2. c-moll 304
- № 3. gis-moll 304
- Ор. 43. Две канцоны с танцами для скрипки с фортепиано C-dur и h-moll 233, 304, 321
- Ор. 44. Соната № 2 для скрипки с фортепиано G-dur 144, 165, 167, 202, 208, 267, 269, 270, 304, 314, 317, 330
- Ор. 45. «Четыре песни на слова Пушкина и Тютчева» для голоса с фортепиано 174, 192, 220, 233, 242, 252, 265, 304, 315, 316, 321, 325, 326, 328—330
- № 1. «Элегия» 174, 192, 265, 304, 316, 325, 328, 330
- № 2. «Телега жизни» 220, 242, 252, 265, 304, 315, 316, 325, 326, 329, 330
- № 3. «Песнь ночи» 304
- № 4. «Наш век» 304
- Ор. 46. «Семь стихотворений» для голоса с фортепиано 151, 192, 220, 304, 321, 324—326, 328—330
- № 1. «Прелюдия» («Praeludium») на слова В. Гете 151, 325, 326, 328—330
- № 2. «Священное место» («Geweiheter Platz») на слова В. Гете 304
- № 3. «Серенада» («Serenade») на слова И. Эйхендорфа 304, 325
- № 4. «В лесу» («Im Walde») на слова И. Эйхендорфа 304
- № 5. «Зимняя ночь» («Winternacht») на слова И. Эйхендорфа 151, 192, 220, 304, 324
- № 6. «Ручей» («Die Quelle») на слова А. Шамиссо 151, 220, 304, 324, 328
- № 7. «Песня» («Frisch gesungen») на слова А. Шамиссо 220, 304, 324, 325, 328
- Ор. 47. Вторая импровизация (в форме вариаций) для фортепиано 92, 165, 167, 202, 243, 266, 304, 325, 327—330
- Ор. 48. Две сказки для фортепиано 144, 245, 284, 304, 305, 314, 317, 324—330
- № 1. «Танец-сказка» («Tanzmärchen») 144, 245, 284, 304, 305, 314, 324, 325, 327—330
- № 2. «Сказка эльфов» («Elfenmärchen») 144, 304, 317, 326
- Ор. 49. «Три гимна труду» для фортепиано 149, 315, 325—330
- № 1. «Гимн перед работой» 327—330
- № 2. «Гимн „У наковальни”» 327—330
- Ор. 50. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром c-moll 49, 59, 123, 144, 158, 166, 172, 183, 241, 245, 246, 254, 256, 275, 282, 304, 305, 312, 313, 315, 316, 325, 326, 329, 330
- Ор. 51. Шесть сказок для фортепиано 166, 167, 174, 204—206, 252, 284, 312, 314—317, 325—330

**<стр. 351>**

- № 1. d-moll 205, 312
- № 2. a-moll 205, 329, 330
- № 3. A-dur 205, 252, 314, 316, 317, 329, 330
- № 4. fis-moll 205, 206
- № 5. fis-moll 205, 330
- № 6. G-dur 205
- Ор. 52. «Семь песен на стихотворения А. Пушкина» для голоса с фортепиано 165, 252, 276, 312, 316, 325, 326, 328—330
- № 1. «Окно» 330

- № 2. «Ворон» 312, 316, 325, 328—330
- № 3. «Элегия» 316, 330
- № 4. «Приметы», 316, 330
- № 5. «Испанский романс» 312, 316, 330
- № 6. «Серенада» 252, 276, 316, 326, 329, 330
- № 7. «Узник» 330
- Ор. 53, № 1. «Романтическая соната» для фортепиано b-moll 39, 72, 167, 170, 282—284, 288, 330
- Ор. 53, № 2. «Грозовая соната» («Sonate orageuse») для фортепиано f-moll 11, 39, 71, 72, 314
- Ор. 54. «Романтические эскизы для юношества» для фортепиано 148, 314
- Ор. 55. Тема с вариациями для фортепиано cis-moll 174, 202
- Ор. 56. «Соната-идиллия» для фортепиано C-dur 185, 317
- Ор. 57. «Эпическая соната» для фортепиано e-moll 40, 43, 151, 184, 185, 191, 305, 317
- Ор. 58. Две пьесы для двух фортепиано 45, 150, 168, 170, 172, 192, 315
  - № 1. «Русский хоровод» («Русская хороводная», Сказка) 45, 150, 168, 170, 172, 192, 315
  - № 2. «Странствующий рыцарь» 45, 171
- Ор. 59. Две элегии для фортепиано 168
- Ор. 60. Концерт № 3 (Баллада) для фортепиано с оркестром e-moll 38, 30, 41, 44, 59, 70, 149, 151, 169—174, 186, 312, 315
- Ор. 61. «Восемь песен» для голоса с фортепиано 42, 45, 316, 317
  - № 3. «Что в имени тебе моем» на слова А. С. Пушкина 316, 317
  - № 4. «Если жизнь тебя обманет» на слова А. С. Пушкина 317
  - № 5. «Молитва» на слова М. Ю. Лермонтова 42
  - № 6. «Полдень» на слова Ф. И. Тютчева 317
  - № 8. «Когда, что звали мы своим» на слова Ф. И. Тютчева 45

## **Произведения, не обозначенные опусами**

- Две каденции к Концерту № 4 для фортепиано с оркестром G-dur ор. 58 Бетховена 73, 74, 91, 128, 138, 310
- Квintет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели C-dur 38—40, 42 187, 202, 305
- Марш для двух фортепиано C-dur (незавершенное сочинение) 303
- «Молитва» на слова М. Ю. Лермонтова, для голоса с фортепиано 303
- Пьеса (условное название) для фортепиано E-dur 303
- Соната I (Fantaisie quasi una Sonata) fis-moll 303
- Сонатина для фортепиано g-moll 303
- Шесть прелюдий для фортепиано 303
- Экспромт для фортепиано b-moll (незавершенный замысел) 303
- Юмореска для фортепиано fis-moll 303

## **Литературные сочинения**

- «Муза и мода», книга 11, 72, 74, 148, 149, 152, 153, 177, 193

«Повседневная работа пианиста и композитора», избранные страницы из записных книжек, книга 305  
«Russian Composer Disclaims Modernism», интервью 321  
«С. В. Рахманинов», статья 77, 300



З. А. Апетян. Вступительная статья.....	3
-----------------------------------------	---

## ВОСПОМИНАНИЯ. СТАТЬИ

И. А. Добровейн. О совести.....	21
Н. Я. Мясковский. Н. К. Метнер. Впечатления от его творческого облика .....	22
Г. Г. Нейгауз. Современник Скрябина и Рахманинова.....	31
А. М. Метнер. О Николае Карловиче Метнере.....	36
В. К. Тарасова. Страницы из жизни Н. К. Метнера .....	46
А. Б. Гольденвейзер. Воспоминания о Н. К. Метнере .....	58
А. А. Сабуров. О Н. К. Метнере .....	64
П. И. Васильев. О моем учителе и друге.....	71
Н. В. Штембер. Из воспоминаний о Н. К. Метнере .....	82
А. Н. Александров. Незабываемые встречи.....	94
А. В. Шацкес. Памяти учителя.....	105
Ю. Н. Тюлин. Встречи с Н. К. Метнером.....	110
Н. И. Сизов. Воспоминания о Н. К. Метнере .....	118
М. А. Гурвич. В классе Н. К. Метнера .....	125
А. А. Ефременков. Н. К. Метнер.....	129
А. И. Трояновская. Жизнь Н. К. Метнера в Буграх .....	134
А. А. Сван. Мои встречи с истинным художником .....	142
Е. В. Сван. Н. К. и А. М. Метнер в Нормандии .....	154
Т. А. Макушина. Воспоминания о совместных с Н. К. Метнером концертах ....	160
Эдна Айлз. Н. К. Метнер — друг и учитель .....	165
Э. Д. Прен. Встречи с Н. К. Метнером .....	176
А. А. Соболев. Из дневника.....	179
Ю. Д. Исерлис. Памяти Николая Метнера.....	188
Л. Коллингвуд. Мои мысли о музыке Метнера.....	190
В. И. Поль. Фрагменты воспоминаний.....	193
О. А. Слободская. Я исполняла песни Метнера с его участием .....	196
И. С. Яссер. Искусство Николая Метнера.....	198

## МАТЕРИАЛЫ

А. М. Метнер. Дневники-письма .....	213
Э. К. Метнер. Письмо к П. Д. Эттингеру .....	290
Комментарии .....	301
Указатель имен.....	333
Указатель произведений Н. К. Метнера .....	348