

*«А. К. Глазунов.  
Возвращенное наследие.  
Письма к А. К. Глазунову.  
Избранные страницы  
переписки (1928–1936)»*

Сост., общ. ред., ком., прилож. И. Ю. Проскурина, О. А. Великанова. СПб.: СПб.: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2013. Т. 1. — 408 с.: ил.

Долгожданный Глазунов возвращается. То, чего многие ждали от композитора в течение последних пяти-шести лет его жизни, происходит по-смертно. Несбывшаяся репатриация Александра Константиновича обращивается причудливой формой «возвращенного наследия». Последнее сочетание совсем не случайно оказалось на обложке изданной переписки Глазунова из парижского-мюнхенского архива. В нашей музеефицированной современности диковинное «возвращение наследия» давно уже дело привычное, обыденное. Если нет вопросов «кто наследники?» и «что значит возвращение?», можно легко и не задумываясь восстанавливать историческую справедливость — «возвращать» нотные автографы, письма, фотографии, личные вещи, мебель... и даже прах. Прах Глазунова, кстати сказать, оказался первым в этой долголетней очереди: его перезахоронили в Александро-Невской лавре еще в 1972 году. Событие почти рядовое для постсоветской России, но редчайшее для советской жизни: эмигрант / не-эмигрант, но вольный / невольный невозвращенец Глазунов удостоился исключительного посмертного внимания.

Со времени отъезда композитора из СССР в 1928 году до последних месяцев его парижской жизни окружающих занимал вопрос: когда Глазунов вернется, и вернется ли он вообще? Пародийным отзвуком этого невозвращения выглядит история долгого и трудного пути — и, скорее, по коммунально-бытовому, по-советски мучительного и неловкого, — пути глазуновского архива из Мюнхена в Петербург, с благополучным исходом в Музей театрального и музыкального искусства в 2004 году. С обретением недостающей части архива, кажется, один шаг до окончательного ответа на вопросы: чем были отъезд Глазунова и его жизнь за рубежом —

командировкой (в идеологически выдержанной советской версии)? или эмиграцией (в ожидаемом постсоветском толковании)?

Вопросы едва ли не первостепенной важности, по меньшей мере, для внешнего плана биографии, они затронуты в обсуждаемом томе мимоходом (и, характерно, мелким шрифтом в сноске!):

До недавнего времени в отечественной музыковедческой литературе сам факт отъезда и невозвращения Глазунова в СССР репрезентировался как неожиданно возникшая цепь обстоятельств: международная командировка, внезапное ухудшение здоровья, необходимость серьезного лечения за границей и потому невозможность возвращения на Родину. В работах советского периода исследователи творчества композитора избегали называть Глазунова эмигрантом, а его пребывание в Европе эмиграцией<sup>1</sup>.

Авторы-составители осторожны в формулировках, но их намерения не вызывают у читателя сомнений: пришло время сказать правду об *эмиграции* Глазунова. Однако очевидна ирония глазуновской истории: именно сам композитор приложил все усилия для того, чтобы его невозвращение и последнее восьмилетие за границей казались неожиданной и случайной «цепью обстоятельств»!

Опубликованные в первом томе письма (на русском, корреспонденты Глазунова в алфавитном порядке от А до М) сообщают мало нового о настроениях композитора. Эти настроения, очевидно, менялись на протяжении восьмилетней заграничной жизни Глазунова, от осторожных сомнений в надобности возвращения до возможно сознательного твердого решения остаться. Было ли решение Глазунова вынужденным или добровольным, о том новоопубликованная эпистолярная не говорит ничего определенного, но зато дополняет интересными подробностями уже известное. Известно же весьма понятное противоречивое отношение Глазунова к отечеству.

Умолчания, нерешительность и противоречия — в них надо искать разгадку финального глазуновского поворота. Всем своим существом Глазунов был сильно привязан к «малой родине» — и привязан, по всей вероятности, гипертрофированно. Родиться и провести 60 лет жизни на одном месте (в буквальном смысле: в одном и том же доме) — такое не проходит бесследно ни для человека, ни для художника. «Разрыв

---

<sup>1</sup> Предисловие. С. 6.

неразрывного» — расставание с родным домом — был болезненным, но и, как ни странно, должен был принести облегчение.

На глазах у Глазунова рушился весь уклад жизни, от мелочей быта до профессионально-цеховых отношений и социально-политического климата. Композитор болезненно переживал ослабление своего музыкантского авторитета, он не понимал новые веяния и новых людей в консерватории. Притом Глазунов отчетливо представлял себе характер новой власти:

Вы не можете представить себе, как отвратительна здесь жизнь. Все, что у вас пусть и пришло в упадок, все же дает весьма неполную картину здешней жизни, и боюсь, когда отсюда что-либо доходит [до вас], иностранец испытывает страх. Холод прекратился с наступлением весны, но голод ощущается по-прежнему. Цены сильно растут, однако денег у всех мало, так как они постоянно обесцениваются. Кто впал в немилость, того не высылают из страны, как в древней Греции,— без нужды решают на месте. <...>

P.S. Очень прошу Вас позаботиться о том, чтобы мои последние известия не стали достоянием общественности, что имело бы для меня неприятные последствия<sup>2</sup>.

Так писал Глазунов в письме 27 июня 1921 года к Роберту Каянусу, финскому дирижеру и композитору, давнему доброму другу и почитателю. Такое Глазунов мог позволить себе только в письмах оказией. Другая часть его переписки, публиковавшаяся в СССР, политически нейтральна, выдержана в рамках дозволенного, поскольку эти письма шли официальным почтовым каналом. Ни о каком искреннем и настоящем признании нового строя, о чем было принято писать в советское время, не могло быть речи. В письме к британскому коллеге Чарльзу Стэнфорду Глазунов говорил о «тоске по Западу» (1921)<sup>3</sup>. И тем сильнее была тоска, чем труднее было выехать за границу (даже Глазунову). В том же 1921 году ВЧК дважды не выпустила композитора на гастроли в Финляндию<sup>4</sup>. Поездка в Хельсинки состоялась в начале 1922 года, оттуда Глазунов направился в Германию (март — апрель 1922).

---

<sup>2</sup> Цит по: Мищенко М. Глазунов и Сибелиус: история одной мистификации // Мищенко М. Приношение Глазунову: Очерки. СПб., 2006. С. 87.

<sup>3</sup> Томпсон П. Рукописные материалы библиотеки Королевского музыкального колледжа в Лондоне // Петербургский музыкальный архив: сб. ст. и материалов. Вып. 3. СПб., 1999. С. 258.

<sup>4</sup> Мищенко М. Глазунов и Сибелиус... С. 87–89.

История глазуновских гастролей в начале 1920-х теперь, на расстоянии без малого ста лет, выглядит «репетицией» его последней «гастроли», которая затянулась на долгие годы — несомненно, благодаря в том числе новообретенному опыту пересекать границу.

Эмигрант ли Глазунов? — Да, в своем особом и неповторимом роде. Со многими (или немногими) оговорками. Эмигрант тайный? В новом томе эпистолярной истории этот образ подтверждается и укрепляется, однако, непрямо, косвенно, как например, репликами Язепа Витола:

Получил я письмо от Максимилиана Осеевича [Штейнберга]. Он все интригует за твое возвращение «домой»? Уверяет, что Тебе там гораздо лучше будет, чем во Франции, уговаривает меня воздействовать на Тебя. Что сие исполню; разумеется, не имея ни малейших понятий о тех благах, которые Тебя в Ленинграде ожидают. Впрочем, симпатичен культ Римского-Корсакова в Ленинграде и Москве...<sup>5</sup>

В переписке ли Ты еще с Максимилианом Осеевичем? Манят ли Одиссея еще сирены берегов Невы?<sup>6</sup>

Реплики Витола примечательны: их ироничный тон выглядит естественным, единственно возможным тоном взаимопонимания и согласия в вопросе возвращения «домой» (!), как продолжение личных бесед с Глазуновым во время его гастроли в Риге в 1931 году.

Нет недостатка и в общих аргументах в пользу версии эмиграции — тех, что свидетельствуют «отвратительную» жизнь в Совдепии. От невинно-ироничной реплики М. М. Курбанова («как будто... проглотил 3 десятка моих любимых мандаринов, которых вкус, впрочем, теперь, за давностью лет, что я их ел — только представляю, но знаю и помню, что это что-то вкусное»<sup>7</sup>) до пронзительного крика о помощи со стороны Е. А. Брунс («все мы здесь нищие!»<sup>8</sup>), сестры покойного композитора А. Спендиарова, с которым дружил Глазунов.

Еще один мотив обращает на себя отдельное внимание: болезни. Конечно, старикам свойственно много говорить о своих недугах. В случае Глазунова регулярные медицинские «сводки» выглядят подозрительно нарочито. Он пишет подробно о своем нездоровье очень многим и раз-

<sup>5</sup> Из письма Я. Витола, 14 августа 1935. С. 87.

<sup>6</sup> Из письма Я. Витола, 12 сентября 1935. С. 89.

<sup>7</sup> Из письма М. М. Курбанова, февраль 1933. С. 306.

<sup>8</sup> Из письма Е. А. Брунс, 27 ноября 1933. С. 58.

ным людям, даже Н. Я. Мясковскому, с которым у него не было дружески-доверительных отношений.

Его болезни — главная официальная причина регулярных откладываний возвращения. В письмах, которые могли стать достоянием не одного только адресата, болезни упоминались отчасти демонстративно, во избежание сомнений в их реальности. Если так, возникает крамольный вопрос: болел ли Глазунов на самом деле так тяжело, что не был в состоянии пуститься в обратный путь, домой? Каков бы ни был ответ, очевидно, что с начала 1930-х болезни прогрессировали, и вскоре Глазунов уже не мог предпринять путешествие, особенно на большое расстояние. Глазуновская эпистолярная «история болезни» едва ли была старательным «сочинением» оправдания очередному продлению командировки. В последние годы Глазунов действительно болел, часто и тяжело, и был вынужден отменять запланированные концертные выступления и отказываться от новых. И тем не менее он, по-видимому, неоднократно перестраховался нарочито частыми и подробными медицинскими отчетами.

Оставаясь в Париже, композитор стремился сохранить за собой все мосты. Причины? — Они разные: от психологических до экономических. Главным, можно предположить, было соображение экзистенциального свойства — страх оказаться вдруг «белоэмигрантом» и невозвращенцем. Живые примеры Рахманинова и Метнера, музыку которых в начале 1930-х в одночасье отлучили от родной аудитории, не обещали ничего хорошего и заставляли тщательно избегать неосторожных слов и жестов. Глазунов хорошо понимал, что подозрительность советских властей и без того питает сам факт затянувшейся на годы «командировки». Как многие, композитор с недоумением и болью наблюдал результаты гражданской войны и большевистской политики, раскол Отчизны на «своих» и «чужих». Сама мысль о том, что надо быть «здесь» или «там», «с нами» или «с ними», невозможна в глазуновской этике. «Он не желал стать мишенью для двух враждующих сторон»<sup>9</sup>. Нельзя было допустить даже малейший повод к официальному разрыву с Россией. Десять лет в советской России он каким-то чудом провел в состоянии относительного нейтралитета. Стремление оставаться и впредь поверх насильственно возведенных границ — главная, пожалуй, причина его не-эмиграции. Певец Александр Давыдов, который «настойчиво подчеркивает принадлежность Глазунова к музыкальному миру России и опровергает его причастность к эми-

---

<sup>9</sup> Глазунова-Гюнтер Е. А. Мой отец — Александр Глазунов // Советская музыка. 1990, № 10. С. 49.

грантским кругам»<sup>10</sup>, не так уж был неправ; его взгляд на Глазунова — тоже часть правды.

Можно наверняка утверждать, что остаться навсегда в Европе не было намерением Глазунова, по меньшей мере, в самом начале его европейского периода. Вообще, жизнь непременно за границей не была целью Глазунова, несмотря ни на что. Напротив, его жена и приемная дочь явно стремились покинуть Россию, что налагало на него дополнительные обязательства. У него уже были возможности уехать и не вернуться, и он не воспользовался ими. В 1922 году Глазунов отказался от поездки в Америку. В том же году, находясь в Берлине, он писал: «У меня большое желание уехать на мою родину и снова повидать своих»<sup>11</sup>. Сообщение о концерте, устроенном в Берлине в пользу нуждающихся профессоров Петроградской консерватории, композитор заключал словами: «Тороплюсь и всячески стремлюсь в Россию, так как очень мало знаю как о своих, так и о Консерватории»<sup>12</sup>. Вот он, ключевой пункт, связывавший композитора с Россией, — консерватория. Если не единственное, то главное, что удерживало Глазунова дома и что держало его в поздние годы.

Однако консерватория начала 1920-х, времен разрухи и лишений, и конца 1920-х, относительного благополучия, — это разные учебные заведения, что Глазунов понимал как никто другой. Дело не только в личных обидах и противостоянии с асафьевской партией, но и в том, что в консерваторию пришло много новых во всех смыслах людей, она все больше «советизировалась». Дирижер Николай Малько в письме Глазунову подробно описывал свои непростые отношения с консерваторией, которая чинила препятствия его успешной карьере на Западе, и просил совета. Характеристика тогдашней Ленинградской консерватории в письме Малько убийственно откровенна:

В Конс[ерватории] преподают в большинстве либо те, кто никогда не умел сочинять, дирижировать, петь, играть, либо те, кот[орые] уже не умеют этого делать. Редкое исключение педагога по существу и призванию. Я принадлежу к тем немногим, которые «состоят на рынке». Отсюда зависть и все ее последствия, обостренные экономич[ескими] условиями. Голубовскую мучают, когда ей надо поехать на конц[ерты] с Лодий, мне вынесли что-то вроде порицания, когда я ездил в апреле с.г. в Харьков, пропустил фактически один уч[ебный] день, возместил его вде-

<sup>10</sup> Примечание 2 к письму А. М. Давыдова, 10 декабря 1935. С. 108.

<sup>11</sup> Из письма к Лилли Каянус-Бленнер, 18 марта 1922, Берлин (ВМОМК. Ф. 48, № 112).

<sup>12</sup> Из письма Глазунова, 6 апреля 1922 (там же, № 108).

сятеро <...> На мое разъяснение Правление ответило подтверждением упрека, точно там глухие или сознательно нечестные люди<sup>13</sup>.

Очевидно, Малько писал так небеспричинно, ожидая встретить понимание и поддержку: «Вы сами были приблизительно в таком же положении, наверно, много думали по этому поводу, и Ваше слово было бы мне очень дорого»<sup>14</sup>. История Малько как в зеркале отражала глазуновскую историю, обостряя и резко очерчивая то, о чем умалчивал и что ретушировал его адресат.

В какой-то момент Глазунов не мог не почувствовать, что консерваторская жизнь более не увлекает его, как прежде, остались только инерция и привычка. Тем не менее даже в самом начале заграничной жизни его не оставляет беспокойство за оставленную консерваторию: «Из Питера получаю скудные, но безотрадные вести, которые заставляют меня призадумываться о возвращении на родину в среду консерватории, которая, по-видимому ждет этого. Таким образом душевного спокойствия я не имею»<sup>15</sup>. «Призадумываться о возвращении» — звучит так по-глазуновски, многозначно и неопределенно.

Поначалу Глазунов стоял перед трудным выбором. Он отчетливо понимал, что ангажементы на Западе даются ему с трудом, и после катастрофического итога гастролей в США (1929–1930) с отменой выступлений и финансового краха вследствие болезни становилось труднее с каждым годом.

Время глазуновской музыки если не прошло, то... остановилось. Композитор не мог не замечать отсутствие интереса:

Вряд ли удастся послушать свое произведение [Эпическую поэму для оркестра] в настоящем сезоне, ведь нам далеко до Страв[инских], у которых каждая нота с нетерпением ожидается в исполнении и в издании. Впрочем, я далек от желания этому завидовать<sup>16</sup>.

Редкие исполнения с участием Глазунова обязаны европейской провинции — Португалии, Испании, британскому Истборну, Риге. Неслыханная удача — исполнение Четвертой симфонии амстердамским Concertgebouw

<sup>13</sup> Из письма Н. А. Малько, 1 сентября 1929. С. 231.

<sup>14</sup> Там же. С. 232.

<sup>15</sup> Из письма Н. К. Метнеру, 4 января 1929. С. 324.

<sup>16</sup> Из письма Н. К. Метнеру, 14 марта 1934. С. 349.

под управлением великого Менгельберга (1931) в одном концерте с самим Глазуновым, который дирижировал поэму «Весна». Глазуновская музыка все больше оставалась в стороне от магистральной европейской концертной жизни. Напротив, в СССР Глазунов в то время и на многие годы вперед оставался среди самых исполняемых композиторов. Действительно, «призадуматься» было над чем...

Жизнь на Западе, как и должно было случиться, очень скоро потеряла свою идеализированную привлекательность и повернулась своей реальной стороной. В Париже Глазунов столкнулся со свободной критикой. Первый авторский концерт Глазунова в Париже (19 декабря 1928) получил резко отрицательную рецензию Бориса Шлёцера<sup>17</sup>. Композитор старался не подавать виду, но раздражение скрывал с трудом:

Не уверен я и в том, в достаточной ли мере я пришелся по вкусу парижанам — русским и французам, в особенности после грубой заметки в эмигрантской газете «Последние новости», возглавляемой Милюковым, [и написанной] ее сотрудником Шлецером. Меня мало интересует мнение последнего, но удивляет, как Милюков допустил подобную гадость в своей газете, зная меня лично с первой революции 1905 года и встречаясь со мной в протестовавших кругах<sup>18</sup>.

Реакция Глазунова поразительная и — обыкновенная. Слишком человеческая, помноженная на русско-азиатскую привычность кумовства. Тут же выступил коллектив защитников, в числе которых были Ф. Акименко, Т. Лешетицкая, Н. Метнер, М. Славина, Н. Черепнин. В их письме к редактору сказано, что Шлёцер «в крайне резкой форме выразил лишь свое личное мнение и позволил себе в решительном тоне определить историческое место композитора, причем явно с точки зрения узкопартийной»<sup>19</sup>. И один, и другой отклики друг друга стоят. Читай: нельзя определять «историческое место» ни с какой иной точки зрения, кроме общепартийной, и не дело критика высказывать свое личное мнение. Умиляться «высокому кредиту доверия и престижа» и «высочайшему авторитету» Глазунова в русской колонии в Париже<sup>20</sup>, как то делают составители тома, сегодня уже непозволительная, даже самоубийственная, узко-цеховая бесчувственность. Эстетический консерватизм, так или

<sup>17</sup> Примечание 6 к письму А. К. Глазунова, 4 января 1929. С. 325.

<sup>18</sup> Из письма Н. К. Метнеру, 4 января 1929. С. 324.

<sup>19</sup> Примечание 6 к письму А. К. Глазунова, 4 января 1929. С. 325.

<sup>20</sup> Предисловие. С. 13.

иначе, имеет своим продолжением застой во всех сферах жизни. Можно сколько угодно изобличать в Глазунове, по примеру Л. Сабанеева, самого «не-русского» композитора, но и не было у нас другого такого композитора с сильно выраженным, и архетипично русским, застоявшимся эстетико-техническим порядком, который вырождался в академизм. Нервная реакция на Шлёцера не столько казус Глазунова, сколько вспышка родовой русской болезни в перспективе недавних и сегодняшних ее рецидивов, как то «единый учебник по истории» или высокое собрание, объявленное «не-местом-для-дискуссий», или все та же истерическая реакция на музыкальную критику, которая «беспардонно» обращается со «святынями» национального достояния вроде Большого и Мариинского театров.

Вместе с «письмом возмущения» в номере «Последних новостей» были опубликованы ответные извинения главного редактора П. Н. Милюкова. Извинения, однако, сдержанные. Отдадим должное Милюкову: в его словах сквозит упрек в суетности и мелочности защитников Глазунова. Ведь тот «настолько большой человек и его заслуги в истории русской музыки настолько бесспорны, что относительно него всякая критика свободна и никакая не может умалить его значения»<sup>21</sup>.

В отзыве Шлёцера не было ничего нового, разве что неделикатное удовлетворение от того, что Глазунов более не оказывает «вредного» влияния на молодежь. Критик помянул «громадное трудолюбие» и «художественную честность», «большие технические знания» и «нейтральное отвлеченное мастерство из формул и школьных рецептов». Были здесь «эклектизм» и «академизм», «абсолютно автономные звуковые системы» и «карикатура классицизма». Давняя реплика Римского-Корсакова, который учил когда-то Глазунова, исчерпывает целый отзыв Шлёцера: «La donna e mobile» — это красота, а вся музыка Глазунова — только техника. И уж подавно критика Шлёцера не была исключительно его личным мнением. Отторжение глазуновской музыки делалось общим. И раздражение композитора было тем сильнее оттого, что интерес и очарование его музыки иссякали не дома, а в «обители дальней», где он нашел приют. Через пару лет Николай Малько дал неутешительный отзыв о месте Глазунова в музыкальной современности: «Глазунова не играют, трудно поместить его в программу, да я и не стремлюсь к этому. Его личные концерты носят такой характер, что одним все сказано — больше не хотят»<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Н. Малько — Н. Мясковскому, 20 февраля 1931 // Н. Малько. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1972. С. 211.

Надо ли говорить, что для композитора такое положение подобно полужизни! И относительное благополучие заграничной жизни теряет смысл. Скорее всего, так и было: преимущества западной жизни в глазах композитора перевешивали советскую реальность незначительно, несущественно, как бы дико это ни звучало сегодня. К тому же примеры эмигрантов Рахманинова и Метнера тревожили, но пример Ипполитова-Иванова, который благополучно и весьма деятельно доживал свои дни в СССР, внушал оптимизм. Оставаться «в разрешенном отпуску» в течение многих лет (на всякий случай) не могло не устраивать Глазунова.

Редакторы-составители при всей видимости нейтрального тона (столь желанного ныне в науке вообще и музыкальной в частности!) твердо внушают читателю версию эмиграции. Редкие комментарии без лишних аргументов построены так, будто бы эмиграция Глазунова — аксиома. Однако содержимое первого тома не дает тому оснований. Возможно, весомые аргументы находятся в эпистолярной второй томе, над которым сейчас идет работа, но составители о них умалчивают.

Можно сослаться на еще одно свидетельство, пусть косвенное, но общего свойства, на статью Леонида Сабанеева «Музыкальное творчество в эмиграции»<sup>23</sup>. Лучше, чем в его статье, не найти аргументов в пользу по-своему уникального не-эмигрантского пути Глазунова: там исчерпывающе описан психотип русского композитора за границей, в том числе Глазунова. (Он сам, кстати говоря, в статье ни разу не упоминается. Надо полагать, по причине не только формальной — в 1937-м, когда Сабанеев писал свою статью, Глазунова уже не было в живых, — но и содержательной: Сабанеев, судя по его статье, определенно различал эмигрантов и тех, что живут за границей, и, скорее всего, не видел оснований причислить Глазунова к композиторам эмиграции.) Скажем начистоту: советская версия заграничного периода Глазунова, командировка-лечение-гастроли (она же, в силу обстоятельств, идеологически надежная) ближе к настоящей причине его невозвращения, чем новомодно прямолинейная версия эмиграции.

В остальном первый том имеет интерес, общий для любой эмигрантской или околоэмигрантской эпистолярной. Атмосфера заграничной жизни русских узнаваема. Выразительно и лаконично ее схватывают прозаичные реплики Терезы Лешетицкой: «Ну, довольно ныть — всем тяжело»<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. М., 2004. С. 203–218.

<sup>24</sup> Из письма Т. Лешетицкой, 4 декабря 1932. С. 211.

и «Русских в Вене около 150 чел[овек], а разделились на 3 Церкви!»<sup>25</sup>. В дополнение к ним трагичный портрет соотечественника в Европе из письма пианистки Надежды Берестневой-Падлевской, еще один в нескончаемой череде вариаций на темы «русских варваров», «загадочной русской души» и тому подобного:

Поляки здешние [в Познани] совершенно не знают русских людей, и это объясняется двумя причинами: живя в немецкой провинции, они почти не имели соприкосновения с русскими, а свое личное воображение о них освещали отрицательной исторической точкой зрения; немцы старались поддержать это отрицательное отношение, усугубляя его баснями о диком крае, где ходят в городах медведи и где есть полное отсутствие культурной жизни<sup>26</sup>.

Мотив незнания и непонимания — существенный для эмигрантской истории вообще и для полуэмигрантской жизни Глазунова в частности. Как раз именами неизвестными и полузабытыми держится картина «русско-зарубежного» и любого прочего безвременья. Их достаточно и в глазуновском томе. Что значит извлекать имена многих и многих из небытия? Страшно сказать, это занятие кажется противным промыслу истории. Источниковедческая точность и археологическая пытливость оказываются суетными, никчемными. Но то, возможно, на весах истории, беспристрастной и безжалостной, а в современной практике источниковедения — единственно возможными и приемлемыми. Здесь находим настоящую проблему обсуждаемого издания: чем категоричнее заявлена академическая полнота (пусть и в «избранных страницах»), тем сильнее бросаются в глаза неизбежные пробелы и просчеты.

При всей основательности справочного корпуса в глазуновском томе случаются странные, труднообъяснимые сбои в части полноты и точности. О них не стоило бы говорить, если бы современный модус эпистолярного издания предполагал действительное «право на забвение» (а не то, что породили немислимые — и немислящие — бюрократические извилины в современном мире). Сегодняшняя наша культура не готова расстаться с верностью букве во всех проявлениях (и часто в вульгарной версии счета и учета) в пользу смысла исторического свершения. Всякое отступление от академических оснований равносильно системному де-

---

<sup>25</sup> Из письма Т. Лешетицкой, 24 января 1935. С. 216.

<sup>26</sup> Из письма Н. Берестневой-Падлевской, 8 (15) июля 1934. С. 49–50.

фекту. Вот почему обсуждать формальные стороны аккуратности, точности в воспроизведении текстов и обрисовке всех персонажей оказывается более актуальным и адекватным глазуновскому эпистолярному тому, чем обсуждать вопрос об эмиграции Глазунова.

Дефекты разного характера, от странностей транслитерации до умолчаний, на месте которых ожидаемы комментарии. Почему композитор Александр Спендиаров превратился в Спендиаряна? — Такова новоармянская (и постсоветская) мода. Латышский классик Язеп Витол в заглавии раздела с его письмами обозначен по-старому, Иосиф Иванович Витоль, как звали его в бытность в Петербурге и как он сам подписывался по-русски. В биографической справке на той же странице 76 находим все варианты — Витол, Витолс. Вероятно, согласно логике «Витоль — Витол» появляется и «Спендиаров — Спендиарян». Однако параллель эта чисто формальная и лишённая серьёзных оснований: если у Витола было и есть историческое основание, то у Спендиаряна его нет. История музыки знает все же композитора *Спендиарова*. (Кстати говоря, такой же анахронизм *Ференц* Лист, появившийся в XX веке в угоду национальной гордости венгров вместо *Франца* (и Франсуа) Листа.)

Другой разряд просчетов — «личность не установлена» (вариант — «сведений обнаружить не удалось»). В некоторых случаях, однако, явно не хватило поискового усердия и прилежания. Так, Атис Тейхманис, о котором сведения не обнаружены<sup>27</sup>, — известный латышский виолончелист, впоследствии эмигрировал в Германию, преподавал во Фрайбурге, учил многих известных музыкантов, в том числе композитора Бертольда Гуммеля, современного виолончелиста Юриса Тейхманиса.

Требует комментария реплика пианиста Леонида Крейцера: «Зовут меня играть в Петербург. Очень разнообразные чувства у меня, понятно на этот счет. С одной стороны и тянет, а с другой стороны очень как-то жутко. Хочется сына повидать»<sup>28</sup>. Кто сын? почему он расстался с отцом? Сын Виктор родился в браке Л. Крейцера и Юлии Вейсберг, известного композитора<sup>29</sup>; и сын, и бывшая жена остались жить в Ленинграде. Вторично Ю. Вейсберг была замужем за Андреем Николаевичем Римским-Корсаковым. Виктор Леонидович Крейцер (1908–1966) был в числе первых и ведущих в СССР специалистов в области телевизионной техники.

Также подробнее можно было изложить историю пианиста Александра Либермана (1896–1978/1977) и его жены Стефании (1899–1983), в том

<sup>27</sup> Примечание 1 к письму Я. Витола, 8 апреля 1934. С. 80.

<sup>28</sup> Из письма Л. Д. Крейцера, 8 января 1932. С. 198.

<sup>29</sup> См.: Мазур М. М. Композитор Юлия Вейсберг: личность и творческое наследие (по материалам архивов Санкт-Петербурга): дис. ... канд. иск. СПб.: СПбГК, 2002.

числе указать приводимые здесь годы жизни. А. Либерман запрашивал Глазунова о работе в Русской консерватории в Париже по очень понятной причине (настолько понятной, что составители сочли излишним комментировать «план о переселении в Париж»<sup>30</sup>): будучи евреями, Либерманы естественно стремились уехать из Берлина в 1933 году. С 1934 (или 1935) по 1946 годы они жили во Франции. В 1942 году их спас писатель Иван Бунин, спрятав на своей вилле во время массовых арестов и депортации евреев. В 1946 году Либерманы перебрались в США.

Трудно поверить, что не удалось установить личность князя Ливена<sup>31</sup>! Речь идет скорее всего о князе Анатолии Павловиче Ливене (1873–1937). Примечательная личность среди остзейских немцев: полковник, отличился на фронтах Первой мировой и гражданской, немало способствовал освобождению Латвии от большевиков в 1919 году, впоследствии кирпичный фабрикант и издатель. Именно с ним Жак Гандшин мог связывать надежды на издание глазуновской биографии, над которой работал скоростно скончавшийся Оскар фон Риземан: «...надеюсь, что со стороны кн[язя] Ливена будет сделано все, дабы эта существенная книга скоро вышла в свет»<sup>32</sup>.

И совсем поразительно оставленное без комментариев имя Цецилии Ганзен (1897–1989)<sup>33</sup>! Известная скрипачка, ученица Леопольда Ауэра, жена пианиста Бориса Захарова (1888–1943). Ее имя встречается в глазуновском томе неоднократно, в том числе в пространный пассаже из дневника Прокофьева о чествовании Глазунова по случаю 50-летия творческой деятельности в 1932 году: «Я сидел рядом с Цецилией, с которой мы все время вспоминали консерваторские времена»<sup>34</sup>. С четой Ганзен–Захаров Глазунов одно время был тесно связан. Именно они должны были стать спутниками композитора во время гастрол в Хельсинки в 1921 году, но всех троих не выпустили из страны без объяснения причин. Глазунов сообщал Каянусу:

Вам, должно быть, неизвестно, что я намеревался в течение этого сезона направиться в Ревель и оттуда в Гельсингфорс. Я долго ждал решения. Все было уже готово, но в последний момент я, как и мои спутники С. Н. и В. С. (скрипачка и пианист), получил отказ без каких-либо объяснений от высоких инстанций. Недавно получил телеграмму из Москвы от Луначарского

<sup>30</sup> Письмо А. Б. Либермана, [б. д., 1933]. С. 227.

<sup>31</sup> Примечание 8 к письму Я. Я. Гандшина, 15 июля 1935. С. 99.

<sup>32</sup> Из письма Я. Я. Гандшина, 15 июля 1935. С. 97.

<sup>33</sup> Письмо Т. Ф. Лешетицкой, 15 апреля 1935. С. 218.

<sup>34</sup> Примечание 2 к письму А. К. Глазунова, 11 мая 1932. С. 250.

с обещанием разрешить поездку осенью. Пожалуй, даже если бы такое разрешение последовало, ни в чем нельзя быть уверенным и вступать в новые переговоры за пределами России невозможно<sup>35</sup>.

Несколько месяцев спустя, в том же 1921-м, Ганзен и Захаров навсегда покинули Россию (опять же через Финляндию). Их отъезд стал причиной очередного отказа Глазунову в поездке в Хельсинки и срыве его концерта, намеченного в финской столице на ноябрь 1921 года:

Все уже было приготовлено для моего отъезда, также был готов уже и паспорт, как вдруг из-за отмены разрешения я вынужден буду остаться. Московская комиссия (ВЧК) в данный момент отменила мой отъезд, потому что они совершенно намеренно не хотят, чтобы я выехал. Причина этого стремительного отказа — неожиданный отъезд Захаровых. Однако Луначарский и другие дали мне слово помочь в этом деле. Когда же это произойдет, не знаю. Во всяком случае, мой концерт в Гельсингфорсе, к сожалению, не может состояться ни 11, ни 14 ноября. Пишу Вам все весьма открыто. Однако прошу Вас немного из этого письма предавать огласке, так как это причинит мне вред<sup>36</sup>.

(Справедливости ради надо сказать, что автор этих строк в свое время, когда издавал переписку Глазунова и Каянуса, не смог расшифровать инициалы С. Н. и В. S., то есть Цецилии Ганзен и Бориса Захарова (см. выше), и оставил без комментариев их историю.)

Остается пожелать определенной ясности в комментировании сочинений Глазунова. Если не считать мелких дефектов (вроде тональности d-moll вместо D-dur для Медитации op. 32<sup>37</sup>), более всего недосказанностей и просто небрежностей встречается в обсуждении органной части глазуновского творчества.

История с изданием у Ширмера Прелюдии и фуги e-moll для фортепиано в переложении для органа подается как совершенно неизвестная<sup>38</sup>. Конечно, новый глазуновский том дополняет эту историю новыми подробностями. Публикаторы справедливо обращают внимание на то, что в хронографе сочинений из глазуновского двухтомника 1959–1960 годов

---

<sup>35</sup> Из письма Глазунова Каянусу, 27 июня 1921 // Мищенко М. Глазунов и Сибелиус... С. 87.

<sup>36</sup> Из письма Глазунова Каянусу, 7 ноября 1921 // Там же. С. 89.

<sup>37</sup> Примечание 1 к письму Я. А. Вольфмана, 4 февраля 1933. С. 259.

<sup>38</sup> Предисловие. С. 18; Примечание 3 к письму А. К Глазунова, 3 января 1933. С. 372.

авторство самого композитора для этого переложения указано ошибочно. Однако они умалчивают о том, что уже в «Письмах, статьях, воспоминаниях», изданных в 1958 году, приводятся два письма Глазунова к пианисту Леониду Николаеву, адресату посвящения, с упоминаниями Прелюдии и фуги (21 февраля 1930 и 24 января 1931)<sup>39</sup>. Во втором из писем композитор выражает недоумение по случаю того, что Ширмер без всякого разрешения и уведомления выпустил его фортепианный опус в органном переложении. Так что сам по себе казус позднего (и последнего) цикла прелюдии и фуги был обнародован уже полвека назад.

Требует исправления и комментариев к одной из органных прелюдий и фуг<sup>40</sup>. Глазунов упоминает свой органный опус 99, в то время как его ре-мажорный и ре-минорный циклы имеют соответственно опусы 93 и 98. Авторы комментария воздерживаются от точного исправления номера, осторожно предполагая одно из двух сочинений. Здесь не может быть сомнений: Прелюдия и фуга «ор. 99» — это, конечно, opus 98! Глазунов ясно говорит: «В Беляевском складе не хватает моей Прелюдии и фуги для органа <...>, напечатанной во время войны у Юргенсона в Москве»<sup>41</sup>. Речь идет о первом издании Прелюдии и фуги d-moll op. 98, изданной в 1916 году. Op. 93 был издан в 1913 году, то есть до войны. Кроме того, есть подсказка в этом же собрании писем (и на соседней странице): «В период войны были изданы фирмой Беляев и напечатаны в б[ывшей] нотопечатне Юргенсона в Москве мои „Карельская легенда“ op. 96 и Прелюдия и фуга № 2 d-moll op. 99 для органа»<sup>42</sup>.

Можно было бы воздержаться от буквоедства, если бы дело было просто в ошибках и небрежности. В них обратная сторона исследовательского формализма, для которого существует почти исключительно только буква истории, то есть сами по себе тексты. Где необходимо взглянуть поверх номинальностей текста, комментатор пасует — то ли из страха перед гипотезой (она же спекуляция), то ли из банальной органической неспособности видеть там, где заканчивается текст документа. Доходит до курьеза: «Автор письма полагает, что при работе над тематизмом финальной части сюиты Глазунов использовал названную фольклорную тему. В существующих на сегодняшний день исследованиях творчества Глазунова, а также в высказываниях самого композитора, упоминание о включении какого-либо конкретного фольклорного источника в последнюю

---

<sup>39</sup> Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания / сост. М. А. Ганина. М., 1958. С. 399, 402.

<sup>40</sup> Примечание 3 к письму А. К. Глазунова, 20 февраля 1933. С. 262.

<sup>41</sup> Из письма Я. А. Вольфману, 20 февраля 1933. С. 262.

<sup>42</sup> Из письма Н. Я. Мясковскому, 3 апреля 1932. С. 364.

часть сюиты не обнаружено»<sup>43</sup>. Это комментарий к письму музыканта-любителя Вацлава Вондрака (23 января 1936). Речь идет о финальной пьесе (All'ungherese) из Пяти новеллет для струнного квартета op. 15. Автор письма опознал в сочинении подлинную народную тему; такой же ее знал сам Глазунов. Однако приведенный комментарий заставляет читателя споткнуться на ровном месте: логика «нет документа — нет человека» (то есть фольклорной темы) отрицает реальность всего, что не имеет удостоверения за подписью композитора и что будто бы не визировано академическим музыкознанием.

Логика абсурдная и опасная, она всерьез грозит вырождением знания в набор примитивных реакций на самые внешние, самые грубые ярлыки. Если что и заслуживает комментария в письме Вондрака, так это казус венгерского–словацкого. Корреспондент Глазунова обратил внимание на словацкое происхождение его «венгерской» Новеллеты. Случай не исключительный, напротив, весьма показательный для фольклорного мелоса, который унаследовал от XIX века условные национальные границы.

Номинализм современной практики комментирования оставляет без внимания даже очевидные и важные факты. Так случилось с «кооперацией» Жака-Самуэля Гандшина и Марселя Дюпре на почве органного творчества Глазунова. Участие обоих органистов в создании и издании глазуновских опусов общеизвестно: Гандшин выступил редактором «русских» опусов 93 и 98, Дюпре издал последний (или один из последних), Фантазию op. 110. Притом Дюпре впервые издал Фантазию (заодно переиздал под одной обложкой предыдущие органные сочинения) много позднее, только в 1960 году. Пути Гандшина и Дюпре как будто не пересекались. Но вот Гандшин явно указывает на одновременную вовлеченность его самого, Дюпре и Глазунова в некую общую работу:

Рад был также узнать, что я имевшийся у меня лишний экземпляр дал Dupré, т. е. употребил его как нельзя лучше; я своей копией вполне доволен. Спасибо за Ваши ценные указания. Самое лучшее было бы, если бы это можно было раз с Вами просмотреть за органом. Французские органисты как настоящие классики, а не романтики, едва ли будут что-либо выделять в фуге<sup>44</sup>.

О чем идет речь? Возможно, ответы есть в переписке Глазунова и Дюпре, которая пока еще не издана. Может, Гандшин поделился с Дюпре экземп-

<sup>43</sup> Примечание 4 к письму В. Вондрака, 23 января 1936. С. 91.

<sup>44</sup> Из письма Я. Я. Гандшина, 23 августа 1934. С. 95.

ляром изданных под его редакцией опусов 93 и 98 для предполагавшегося уже тогда, при жизни композитора, переиздания в новой редакции Дюпре? Скорее всего, так и было. Речь шла явно о готовом сочинении, которое Гандшин обсуждал в отношении специфических различий немецкой и французской регистровок.

Кстати сказать, в гандшиновском разделе случилось лингвистическое происшествие. В письме от 23 июля 1934 года Гандшин упоминает «*monne belle soeur*» без дальнейшей ее идентификации, замечая только, что она проживает в Париже и, кажется, немного знает Глазунова<sup>45</sup>. Комментарий ограничивается репликой «сведений обнаружить не удалось» и переводом французского выражения: «дорогая сестра» (?!). Действительно, у Гандшина была сестра Эмилия. Отношения брата и сестры были навсегда испорчены со времени юношеского конфликта Гандшина с родителями. Поэтому он едва ли мог сказать беззаботно-дружественным тоном «*monne belle soeur*». Он и не говорил! Французское выражение «*belle soeur*» — это устойчивое обозначение невестки, свояченицы. Речь идет о ком-то из трудно идентифицируемых парижских родственников Гандшина со стороны матери, Эмилии Бони, или жены, Елены Агриколы<sup>46</sup>. Но... «дорогая сестра» внушает некоторую тревогу за уровень будущих переводов: впереди издание писем иностранных корреспондентов Глазунова!

Разумеется, любая эпистолярная подобна предложению с купюрами и многоточием. Собрание писем по определению собрание неполное, и многое в письмах остается (должно остаться!) непонятным стороннему читателю. Обретение ясности и полноты здесь дело случая. Вот, например, письмо скрипача и композитора Юлия Конюса с загадочной репликой:

Прелестную парафразу телефона получил. Я набрал на этот же мотив начало фортепианного этюда <...>, но некогда заняться окончанием. Не зная Вашего телефона, пришлось воспользоваться числами улицы и дома Transvaal, 11, Mut[ualiste], 14.

Интерпретация вышла, как видите, довольно шаловливая и легкомысленная<sup>47</sup>.

Судя по содержанию, в письме есть нотный пример на месте обозначенной издателями купюры. Речь идет явно о сочинениях Глазунова и Ко-

---

<sup>45</sup> Из письма Я. Я. Гандшина, 23 июля 1934. С. 94.

<sup>46</sup> Выражаю искреннюю признательность за исчерпывающие разъяснения коллеге Жанне Князевой, специалисту по жизни и творчеству Ж. С. Гандшина, автору книги "Jacques Handschin in Russland" (Basel, 2011).

<sup>47</sup> Из письма Ю. Э. Конюса, [б. д.]. С. 187.

нюса на монограммы, это излюбленное в кругу беляевцев и для самого Глазунова развлечение alla Schumann. Прояснить случай можно было бы с «парафразой телефона» перед глазами. Глазуновское письмо с «парафразой» сохранилось. Нотный автограф «Парафразы на „телефон“» и сопроводительную записку композитора на обороте нотного листа, как и аудиозапись исполнения этого небольшого фрагмента, приводит пользователь YouTube под именем “missingdigits101” (!):

Дорогой Юлий Эдуардович, хотел вчера Вам сыграть шутку на Ваш «телефон», но забыл, и потому посылаю ее Вам записанной. Вышло немного alla «Romeo» Чайковского! Большое спасибо Вам за вчерашний урок. Все сегодня исправлю. Решил высидеть дома сегодняшний день. Всего Вам лучшего. Душевно преданный, А. Глазунов<sup>48</sup>.

Телефонные номера, по обычаю того времени, были четырехзначными (поэтому Конюс смог заменить неизвестный номер парой двузначных чисел — 11 и 14). Стало быть, телефонный номер Конюса в глазуновской «Парафразе» выражен первыми четырьмя нотами *e-f-h-c*, что в переводе с букв латинского алфавита на их порядковые номера означает 56–83. Четыре ноты дают начало гармонической лигатуре в 4-голосии (14 тактов, 3 строки двустрочной записи в альтовом и скрипичном ключах). Согласно аннотации missingdigits101, этот автограф был несколько лет назад выставлен на продажу на сайте некоего аукциона.

Записка Глазунова датирована 9 марта 1934 года, благодаря чему можно установить предположительно дату недатированного ответа Конюса. В нем указан только день недели, понедельник; ближайшие к 9 марта понедельники — 12, 19 и 26 марта 1934.

Сколько ни расследуй случай, подобный телефонной парафразе, все одно — курьез, которого могло не быть. Место его в истории глазуновского творчества кажется ничтожным. И местонахождение курьеза не серьезно: на полях виртуально-фантомной «текстологии», на просторах YouTube! Но поучительный урок из этого случая извлечь можно и нужно. «Телефон» лишний раз напоминает: есть творчество, как говорили раньше, процесс заполнения досуга и есть — долг длительного искуса.

---

<sup>48</sup> Glazunov: Paraphrase on “Telephone” (sketch, 1934) / опубли. 29 июля 2014 года пользователем missingdigits101. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rRtIagng0Ws> (дата обращения: 21.08.2015). В настоящее время видео недоступно.

На весах истории они весят по-разному. Парафраза на «телефон» — заполнение досуга; к этому полюсу тяготеет многое в творчестве Глазунова, несмотря ни на какие «серьезные» симфонии, сонаты и прелюдии с фугами. Заполнение досуга — там, где страсть к «содержательной технике», которую исчерпывается творчество, где упоение бесконечно инерционным движением голосов и монотонией подобия; никакие идеи и порывы не смогли пробить глазуновскую броню техники.

Остаются вопросы: что делать исследователю и комментатору с эпистолярной композитора «досужей» и декороподобной музыки? Есть ли в его письмах место настоящим вопросам творчества и жизни, вопросам не праздным и не примышленным?

Михаил Мищенко