

NOVYI MIR

ISSN 0130-7673

Н О В Ы Й
М И Р

N M I R Y

3



1995

НОВЫЙ МИР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ И ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ

Издается с января 1925 г.

№ 3(839)

Март, 1995 г.

УЧРЕДИТЕЛИ:

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «НОВЫЙ МИР»,
АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО
«БАНК „САНКТ-ПЕТЕРБУРГ“»

СОДЕРЖАНИЕ

ЮРИЙ КУБЛАНОВСКИЙ — За поруганной поймой Мологи, стихи	3
Л. ПЕТРУШЕВСКАЯ — Мост Ватерлоо, рассказы	7
ГАЛИНА ЩЕРБАКОВА — Радости жизни, рассказ	27
ИРИНА ПОЛЯНСКАЯ — Тихая комната, рассказ	45
МИХАИЛ КРЕПС — Чаши маленьким богам, стихи	55
АНАТОЛИЙ КИМ — Онлирия, роман. Окончание	59

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

ВИСЛАВА ШИМБОРСКАЯ — До свиданья. До завтра. До следующей встречи, стихи. Перевела с польского Наталья Астафьева	113
ЗБИГНЕВ ХЕРБЕРТ — Дельфины и морские львы означают далекое плаванье, стихи. Перевел с польского Владимир Британишский	115

ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ

ВИТАЛИЙ ШЕНТАЛИНСКИЙ — Воскрешее слово. Главы из книги	118
--------------------------------------------------------	-----

ФИЛОСОФИЯ. ИСТОРИЯ. КУЛЬТУРА

СЕРГЕЙ ЗАЛЫГИН — Два провозвестника. Заметки	153
----------------------------------------------	-----

ВРЕМЕНА И НРАВЫ

МАРК КОСТРОВ — «Я хочу, чтоб вы знали мое мнение...»	177
Л. АЙЗЕРМАН — «Из таких крупинок складывается история...». Заметки учителя-словесника на полях школьных сочинений	192

В МИРЕ ИСКУССТВА

АЛЕКСАНДР ТУМАНОВ — Она — и музыка, и слово. Об М. А. Олейниковой-д'Альгейм	205
-----------------------------------------------------------------------------	-----

(См. на обороте)

В МИРЕ ИСКУССТВА

АЛЕКСАНДР ТУМАНОВ

*

ОНА — И МУЗЫКА, И СЛОВО

Об М. А. Олениной-д'Альгейм

Александр Туманов получил филологическое образование на русском отделении филологического факультета Харьковского университета и музыкальное — на вокальном факультете Института имени Гнесиных. С начала 60-х годов печатался в качестве внештатного корреспондента в журналах «Советская музыка» и «Музыкальная жизнь». После знакомства и встреч с М. А. Олениной-д'Альгейм опубликовал в журнале «Советская музыка» статью «У современницы Стасова» (1964, № 7). С 1965 года был одним из основателей и солистом ансамбля «Мадригал», выступал с сольными концертами и занимался вокально-педагогической деятельностью вначале в Педагогическом институте им. Ленина, а затем в Московском музыкальном училище имени Ипполитова-Иванова. После эмиграции с семьей в Канаду в 1974 году поселился в Торонто, где выступал с сольными концертами и как солист Театра современной оперы, преподавал курс камерной оперы в Сенека-колледже, сольное пение и вокальный ансамбль в Йоркском университете, а затем русский язык и литературу в Торонтском университете. С 1982 года — профессор кафедры славистики в Университете Альберты в Эдмонтоне. В 1987 году защитил в Торонтском университете докторскую диссертацию на тему «Структурно-сравнительный анализ взаимоотношений между музыкой, языком и литературой». Публикуется в европейских и североамериканских журналах, главным образом на тему о взаимоотношениях между музыкой и текстом. Параллельно с преподаванием русской литературы и языка занимается преподаванием вокала в Эдмонтонской консерватории.

Она — и музыка, и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

О. Мандельштам,
«Silentium».

В истории культуры, как и в истории вообще, бывают белые пятна, пропущенные звенья, когда подчас важное явление или яркая личность как бы исчезает из памяти людей. И тогда возникают недоуменные вопросы: как же осуществилось то или иное событие, кто сыграл роль в его осуществлении? Как, например, случилось, что музыка Мусоргского «вышла» на французского слушателя, по сути дела, раньше, чем на русского, чем стала неотъемлемой частью музыкального репертуара в России; как вообще музыка этого композитора проникла на Запад, а имя Мусоргского стало таким же олицетворением русскости для западного любителя музыки, как имена Толстого и Достоевского для любителя литературы?

Ответ на такой вопрос не может быть однозначным, не может он и сводиться к деятельности одного человека. История утверждения Мусоргского в России и на Западе, до сих пор привлекающая внимание музыковедов и историков музыки, делалась усилиями многих — и композиторов, музыкально-общественных деятелей и, конечно, усилиями музыкантов-исполнителей. Среди

Фрагменты книги, выходящей в издательстве «Музыка» в 1995 году.

последних есть одно забытое (или полузабытое) имя, которое, да и то лишь понаслышке, знают только специалисты по Мусоргскому, почти неизвестное широкому кругу любителей русской музыки, не всегда даже упоминающееся в учебниках по ее истории. Это имя Марии Алексеевны Олениной-д'Альгейм.

Между тем искусство этой крупнейшей представительницы русского и французского вокально-камерного исполнительства связано с определяющими явлениями общественного и музыкального развития России и Франции конца XIX — первой половины XX века и в немалой степени ответственно за судьбу музыки Мусоргского в России и за ее пределы. Современница «Могучей кучки» и борьбы за становление русской национальной школы музыки, пропагандист вокально-камерных произведений композиторов — членов «Могучей кучки», в особенности Мусоргского, Оленина-д'Альгейм оставила значительный след в области исполнения русского классического романса и была одним из первых русских вокалистов, сделавших поэтический текст важнейшим источником вокальной интерпретации. Она была практически первой русской исполнительницей, которая раскрыла художественные возможности русского романса не только для русской, но и для европейской публики. Оленина-д'Альгейм была первой русской певицей, которая определила основы самого жанра камерного пения, — она, если точно определить ее место в истории русского вокального искусства, была первой русской камерной певицей.

Искусство Олениной-д'Альгейм сегодня практически забыто. Но в том, что наследие Мусоргского стало живой частью современной мировой музыкальной культуры, немалая заслуга той, кто первая представила вокальные произведения композитора французской, бельгийской и английской публике.

* * *

Мария Алексеевна Оленина родилась в рязанской губернии, на берегах Оки, в имении Истомино близ Касимова, в семье Алексея Петровича Оленина. Корни рода Олениных уходят глубоко в историю русской культуры. Крестной матери Марии Алексеевны Анне Алексеевне Олениной, обладательнице замечательного голоса, бравшей уроки пения у Глинки, как известно, посвящено стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне». Дом Олениных был своего рода культурным центром Петербурга. Здесь звучали новые романсы и песни Глинки, читал свои стихи Пушкин, встретивший, между прочим, в доме Оленина Анну Петровну Керн, которой он посвятил «Я помню чудное мгновенье». «К Алексею Николаевичу, — писала Оленина-д'Альгейм, — съезжались все писатели, художники, поэты и дедушка Крылов, как мы его звали в детстве — то есть не его, а его бюст, который стоял в кабинете отца» (М. А. Оленина-д'Альгейм, «Сновидение и воспоминания», рукопись /в последующем цитировании — СВ/).

Слабое от рождения зрение обострило, по словам певицы, ее слух и способствовало ее музыкальному развитию.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«О моем появлении на свет. Это было осенью, в конце сентября, точнее — 19 сентября <1869 года>, как раз в самый пролет вальдшнепов. Мать и отец были на охоте часов до пяти вечера. Надо думать, что я не очень теснила мою маму, и вот после обеда она произвела на свет такое маленькое, тщедушное существо, не более полуаршина, что все сведущие люди, и во главе их — повивальная бабка, решили, что это существо не доживет до утра. Положили меня, рабу Божию, на диван перед пылающим камином, и вот, ко всеобщему изумлению, я до утра дожила. Но глаза мои закрыло египетское воспаление, и закрыло их на целые два месяца. Вот отчего мое зрение перестало развиваться, да таким и осталось на всю жизнь. Это обстоятельство и повлияло, как я думаю, на мой характер, принуждая меня жить главным образом своей внутренней жизнью, и сосредоточило впечатления из внешнего мира <на> слухе. Мне говорили, что я уже как-то распевала прежде, чем начала говорить, подражала я, наверно, птицам. Это должно было повлиять на развитие моей памяти, <ко-

торая> главным образом была удивительна по отношению к музыке, к текстам тех песен, которые я помещала в свои программы» (СВ).

Семья состояла из восьми человек: отца, матери, тетки (Екатерины Бакуниной, дальней родственницы знаменитого революционера-анархиста) и пятерых детей — трех братьев и двух сестер. Никто в семье не был обделен талантом.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«<Брат Саша> уже к девяти годам был композитор и обожал тогда Мендельсона, чей портрет висел над его роялем. С тетей Катей он играл все сочинения своего любимца, переложенные в четыре руки. Отец слушал с восхищением, но зато, когда после зимы в Москве, где Саша познакомился с «Могучей кучкой», <он> с тетей играл «Ночь на лысой горе», — отец убежал из зала, заткнув уши!!» (СВ).

«Как в сказках, над моей колыбелью склонились <две> феи добрые — Пушкин и Лермонтов. Я с маленьких лет знала «Под вечер осенью» первого и «Русалка плыла по реке голубой» второго. От первого я плакала, вторую я пела на музыку брата Саши» (М. А. Оленина-д'Альгейм, «Автобиографические материалы», рукопись).

«К Рождеству часто приезжала бабушка и другие гости. На праздниках Саша устраивал концерты, в них и мы участвовали. <Помню>, я пела поэму Пети с музыкой Саши о какой-то прекрасной русалке и молитву Дездемоны из «Отелло» Россини. Я ее пела по-итальянски, с большим чувством, как говорили, хотя мне было лишь лет шесть. Я тоже пела часто деревенские песни и старалась петь их, как поют крестьянки, — а слышать их приходилось часто, особенно летом. Их было слышно издали, и казалось, что это сама земля поет. Голоса в нашей стороне были некрикливые, низкие и звучные» (СВ).

Желание стать певицей у маленькой Марии уже в раннем детстве было необычайное, почти фанатичное. Окружающим оно иногда казалось ненормальным.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«Я была, да и теперь, конечно, какая-то юродивая, с постоянной идеей фикс о моей будущей карьере. О ней я мечтала очень давно. Я, конечно, не о сцене и опере думала, а только о пении. Это желание быть певицей было во мне всепоглощающее. По правде сказать, не такое ли желание владеет всем существом тех, кто добивается его исполнения: все ученые, поэты, художники и тем паче музыканты, особенно композиторы, живут под игом такого упорного желания. Недаром их считают не совсем нормальными» (СВ).

В 1880 году семья Олениных переезжает в Москву, где Алексей Петрович Оленин получил место директора Строгановского училища живописи и ваяния. Пора было подумать об образовании детей, хотя совсем расставаться с Истомином пока не хотелось. Одиннадцатилетняя Мария впервые уезжала из дома, где она родилась.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«На следующую зиму (1881 года) мы уже жили в Строгановском училище живописи и ваяния, которого отец наш был назначен директором.

Мы, конечно, жили в Москве только зимой и уже в начале июня возвращались в Истомино. Братья поступили <учиться>: Петя в реальное училище Фидлера, Саша в консерваторию. Варю и меня мама отвела к княжнам Мещерским, у них было что-то вроде гимназии. Нас приняли без вступительных экзаменов, и это было плохо — я, например, была по некоторым предметам впереди других учеников, а в других была с опозданием. На вторую зиму я с самого начала занятий отказалась ходить в пансион Мещерских, находя, что я там только даром время трачу. Мама не восстала против моего решения, а мне ведь тогда было только 13 лет, что доказывает, какое свободное было наше воспитание.

Первая опера, которую я слышала, <была> «Травиата». Певицу, итальянку, звали Саджини. Она умерла очень молодой. Я ее только и слышала, лучше сказать, слышала. Мой непривыкший слух не вполне усваивал все остальное... Затем <последовали> «Фауст» Гуно, «Гугеноты» Мейснера, «Аида» Верди и «Дон Жуан» Моцарта — все это за три года, да еще «Сомнамбула» <Беллини>, «Лакме» <Делиба> и «Миньон» <Тома>. Из русских опер слышала «Жизнь за Царя» <Глинки>, как она тогда называлась, «Русалку» <Даргомыжского> с прекрасной исполнительницей Павловской и, наконец, «Снегурочку» <Римского-Корсакова> в ее первой оркестровке...» (СВ).

В Москве, в Строгановском училище, Оленины прожили четыре года. Как пишет Мария Алексеевна, отец внезапно отказался от этой должности, потому что «оказался недостаточно серьезным директором школы».

Отъезд из Москвы и переселение в Петербург (где-то в мае 1887 года) связали судьбу Марии Алексеевны с деятельностью композиторов «Новой русской школы» — «Могучей кучки», о творчестве которой она знала мало. Отсюда начались ее личные связи с «кучкистами», и в первую очередь — с М. А. Балакиревым и В. В. Стасовым. А первой ступенькой на этом пути стали для нее уроки пения с Юлией Федоровной Платоновой, первой Марини Мнишек в «Борисе Годунове», работавшей над этой ролью под руководством самого Мусоргского. Платонова была не только прекрасной певицей и пропагандистом музыки «Новой русской школы», но и тесно общалась с членами «Могучей кучки». Вот как описывает этот эпизод в жизни Олениной ее брат Александр.

А. А. Оленин:

«Я не знал, кто в Петербурге считался тогда лучшим преподавателем пения, да и не стремился это узнать. По мне, лучшим должен был быть тот, кто признавал Балакирева, Мусоргского, — вот и все. Став на такую позицию, я настаивал, чтобы сестра начала занятия с Ю. Ф. Платоновой <...>. Родители, да и сестра предоставляли мне в этом деле в некотором смысле решающий голос, и вот мы отправились к ней втроем — я, сестра и тетушка Ек<атерина> Ал<ександровна>, жившая с нами <...>. Забрали много нот для пения. Звоним. Нас принимают очень радушно. Узнав, что мы деревенщина, Платонова старается ободрить сестру. Вот уж было излишнее занятие: сестра и не думала ни чуточки робеть».

«Ну, спойте что-нибудь, ведь можете что-нибудь спеть?» — обратилась наконец Платонова к сестре. Я ей шепнул, и она запела «Истомленную горем» Кюи. Смотрю на Платонову — она в полном изумлении: «Откуда, как вы это знаете? И как спето! Ну, еще что-нибудь!» Тут сестра спела «Озорника» Мусоргского, что-то Балакирева, что-то Римского-Корсакова. Тут уж удивлению и восторгам Платоновой не было границ. Она кинулась обнимать сестру (чуть ли не меня и тетушку) и все повторяла: «Вот подите, здесь все это никем не признается, отвергается, а там, где-то в глуши, зреют силы, для которых и это знакомо». Затем бросилась показывать портреты Мусоргского и других, все с подписями, клавиру «Бориса», ей подаренный автором, и долго, долго не могла прийти в себя, успокоиться от охватившего ее радостного волнения» (А. А. Оленин, «Воспоминания и письма», рукопись).

Несомненно, что рассказы Платоновой о Мусоргском, атмосфера почитания композитора производили глубокое впечатление на Марию Алексеевну, которая чувствовала свою особую связь с музыкой этого композитора. Кажется, что внутренняя близость Олениной к музыке Мусоргского была для певицы как будто врожденной. Позже она старалась понять природу этой близости.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«О Мусоргском мы тогда и не слышали, зато позже, когда я познакомилась с его творчеством, оно сразу меня захватило. Почему? Может быть, потому, что он за правду ратовал, ее хотел и дал людям в своих произведениях... А затем, он один с такой силой выразил русскую народную душу, и это мне было тоже дорого» (СВ).

Платонова была увлечена своей новой ученицей и много говорила о ней. Имя Марии Олениной стало упоминаться в разговорах композиторов. Счастливый случай привел молодую певицу в дом Балакирева.

В. В. Стасов:

«Зимой 1887 года было однажды музыкальное собрание у М. А. Балакирева в честь Чайковского, на некоторое время приехавшего тогда в Петербург. Беседа была живая, оживленная. Всего больше говорили о том, что на днях искренно уважаемая и высоко ценяемая всей этой музыкальной компанией Ю. Ф. Платонова, бывшая примадонна русской оперы, рассказывала своим ближайшим знакомым, что у нее в числе многочисленных учениц появилась недавно новая талантливая молодая девушка, только что приехавшая из провинции, Мария Алексеевна Оленина. Юлия Федоровна с великим энтузиазмом говорила про эту свою ученицу и называла ее не только замечательным талантом, но прямо «феноменом», так много она проявляла музыкальной способности, художественной чуткости, так охватывала сразу истинный характер и все оттенки выразительности и драматичности. Присутствующие были необыкновенно заинтересованы мнением и приговором Ю. Ф. Платоновой.

В это время приехал к М. А. Балакиреву отец М. А. Олениной — А. П. Оленин, никому из присутствовавших не известный, кроме хозяйна. По нашей просьбе М. А. Оленина в тот же вечер приехала с отцом в наше собрание и пела романсы, сочинения всех главнейших новых русских композиторов. Слова Платоновой оправдались. Все гости М. А. Балакирева нашли ее ученицу необыкновенно даровитой по натуре, всего более по ее декламации и драматическому выражению, в том роде, который поражал тогда всех русских композиторов. Все были восхищены и только просили М. А. Оленину продолжать свое учение и развитие» («Новости и биржевая газета», 17(30).1.1902).

Кроме Балакирева и Чайковского на вечере присутствовали почти все «кучкисты»: Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, Дютш¹, Щербачев², все Стасовы. Со многими из них Оленина позже сотрудничала, включая их произведения в свои программы. Ее дружба с Балакиревым сохранилась на долгие годы. Не ирония ли судьбы, что именно тот член «Могучей кучки», который сыграл наибольшую роль в ее жизни и творчестве и с которым Олениной не суждено было встретиться, был Мусоргский!

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«Этот вечер и был моим дебютом в Питере и моим первым знакомством с членами «Могучей кучки». Все они были в сборе, кроме, конечно, Мусоргского и Бородина, умершего зимой. Балакирев встретил нас очень радушно.

— Не сподете ли нам что-нибудь?

— С большим удовольствием, — отвечаю я и иду к роялю. Саша садится мне аккомпанировать, а сам ни жив ни мертв, так взволнован, попав сразу в среду им обожаемых композиторов. Я же никого ясно не вижу, да и не гляжу ни на кого. Пою романс Чайковского «Забить так скоро, Боже мой». Когда кончила, Стасов воскликнул:

— У, какая гадость! — Он ведь ни с кем и ни с чем не считался, всегда говорил прямо хвалу и критику свою. Все при его возгласе покатались со смеху, даже сам автор романса. Я очень любила мелодичность и свежесть его песен, но меня всегда смущал текст их. Чайковский как-то уж очень беспечно относился к выбору стихотворений, а я особенное внимание обращала на слова и придавала им большое значение.

Пропела я еще несколько романсов Чайковского, Римского и Кюи да один — Бородина. Затем хозяин позвал нас поужинать. На этом собрании я была единственной дамой, и Милий Алексеевич <Балакирев> посадил меня по правую руку, рядом с собой. <Казалось>, это была великая честь

¹ Дютш Георгий Оттонович (1857 — 1891) — русский дирижер, композитор, педагог, собиратель народных песен.

² Щербачев Николай Владимирович (1853 — ?) — пианист и композитор, ученик Ф. Листа, близкий «Могучей кучке».

для такой молоденькой певицы. Но эта молодая певица была я, <а> я была, как уже сама определила, настоящая юродивая <и никакой чести не почувствовала>» (СВ).

Прямота и бесцеремонность Стасова были легендарны. Так что нет особых оснований сомневаться в возможности описанного Олениной случая. Другое дело — реакция Чайковского. Известно, какими сложными и далеко не всегда гладкими были его отношения с членами «Могучей кучки». Мог ли он так легко отнестись к словам Стасова, которые как раз и отражали отношение последнего ко всем, кто не ратовал за «Новую русскую школу», и в частности к музыке Чайковского?

Оленина не обладала выдающимися тембром или силой голоса. Она очень рано сделала для себя главной целью в пении художественную выразительность и передачу текста в музыке. Что касается репертуара, то в петербургский период ее вокального образования это была в основном музыка композиторов «Могучей кучки», и, конечно, в первую очередь — Мусоргский.

Вскоре, однако, Олениной пришлось расстаться со своим первым вокальным педагогом.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«Осенью, вернувшись в Питер, я продолжала работать с Платоновой, но не очень долго, месяца два, потому что она сразу меня испугала, сказав, что к весне даст мне учить роль Снегурочки, а я знала, что эта роль — для высокого сопрано, а у меня, как я чувствовала, было меццо-сопрано, и притом довольно низкое. Я побоялась, чтобы моя профессорша, которая, видимо, ошибалась в определении моего голоса, не сорвала мне его. Я стала понемногу пропускать уроки, жалуясь на головную боль, и только к праздникам заявила, что доктор запретил мне петь: я не хотела сразу ее обидеть.

Это было около рождественских праздников, Владимир Васильевич Стасов про это узнал и поташил меня к А. Н. Молас³. Александра Николаевна согласилась работать со мной, а когда я с тетей спускалась от нее по лестнице, Стасов вопил мне сверху: «Мы от вас ждем, слышите, ждем!» Видимо, и тогда уже он и другие предвидели во мне исполнительницу им по душе» (СВ).

Уроки с А. Н. Молас, посещения оперы в Петербурге, общение с музыкантами и, конечно, музыка «кучкистов» составляли содержание жизни Олениной в Петербурге. Александр Алексеевич Оленин подчеркивает в своих воспоминаниях атмосферу вечеров у Молас: «Это был особенный кружок. Там собирались по воскресеньям Римский-Корсаков с женой, Блюменфельды⁴, Щербачевы и много других, но главенствовал на вечерах В. Стасов, оглашая комнаты своим зычным голосом». Некоторые впечатления были особо памятными: у одних знакомых, читаем мы в воспоминаниях Марии Алексеевны, она слышит, как доктор Ильинский⁵, большой друг Мусоргского, пел «Забывет Оленина, — меня тогда поразило и запало мне в душу» (СВ). Мир Мусоргского все больше занимает ее воображение.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«Конечно, я была очень счастлива, но все же думаю, что мы испытываем совершенное счастье и радость только тогда, когда можем сказать себе, что выполнили безошибочно заданную себе задачу. Тогда наша

³ Молас Александра Николаевна (1845 — 1929) — русская певица, активный участник собраний Балакиревского кружка, пропагандист произведений композиторов «Могучей кучки».

⁴ Блюменфельд Феликс Михайлович (1863 — 1931) — пианист, дирижер и композитор, первый исполнитель многих произведений А. К. Лядова, А. К. Глазунова и других; дирижировал премьерами опер Н. А. Римского-Корсакова.

⁵ Ильинский Владимир Никанорович — друг Мусоргского, врач. Обладал хорошим баритоном. Первым исполнял все главные мужские партии в операх Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского и Кюи, а также новые романсы. Был ревностным популяризатором вокальных произведений Мусоргского.

душа ликует, так ликует, что ее радость ни с чем не может сравниться. Я часто могла сказать себе, что задачу выполняю честно: я ведь тоже всегда придавала особое значение словам, как того искал и хотел сам Мусоргский.

Музыкальный критик Пьер Лало дал такую оценку, что будет более скромно о ней умолчать. <Я не слишком скромна>, вовсе нет. Я просто никогда ничего не делала с целью получить похвалу или награду, и я уверена, что такие мысли неминуемо должны отразиться на качестве нашего исполнения.

Критику <Лало> я прочла только в 29-ом году. <18 апреля 1901 года в газете «Le Temps» он писал о своем впечатлении: «Голос, интонация, дикция, выражение — все это так естественно, так правдиво и верно, так проникновенно и в таком слиянии с музыкой, гармонирует так глубоко, что нам кажется, что вы слышите не голос артистки, но самое музыку». Я уверена, что такое исполнение доступно каждому при неприменном условии абсолютного отказа от своей собственной личности и <при условии> предоставления своих сил, телесных и душевных, автору, с которым тогда и образуется как бы тайный союз — и все его мысли и желания становятся нашими. <Это> вовсе не трудная задача, а такая веселая, радостная!» (СВ).

И этому кредо она оставалась верна всю свою творческую жизнь. Мария всеми силами стремилась завершить свое профессиональное образование. Поэтому, когда дядя д'Альгейм стал звать в Париж сестру Варю учиться под его руководством живописи, Мария тоже решает ехать с сестрой. К тому времени, по свидетельству Олениной, она уже два года занималась с А. Н. Молас. И хотя эти занятия приносили удовлетворение, молодой певице хотелось расширить свои горизонты, попробовать свои силы в новой обстановке.

* * *

Они поселились в 9-м квартале Парижа, недалеко от студии, нанятой дядей. Здесь, в Париже, очень скоро состоялось знакомство Олениной с дальним родственником, троюродным братом Пьером д'Альгеймом, решительным образом повлиявшее на ее дальнейшую судьбу. Не последнюю роль сыграли их общие музыкальные интересы и увлечения. Чрезвычайно заинтересованный проблемами русской культуры и особенно русской музыки, Пьер д'Альгейм очень сочувствовал музыкальным устремлениям своей троюродной сестры. В нем всегда было что-то от Пигмалиона: увлечение талантом молодой певицы перешло в сильное любовное чувство. В то время ей было двадцать четыре года. Вскоре у д'Альгеймов родилась дочь Марианна, которой суждено было прожить трагически короткую жизнь.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«Настоящей свадьбы <моей с Петром> не было, как ее считают православные. Нас благословил лишь мэтр 12-го квартала Парижа. А в России наш брак, конечно, был недействителен, да и отец мой в России и мать в Париже желали, чтобы мы венчались в церкви. Полетели разные переговоры, хлопоты в Синоде и т. д. Мы не хотели перечить, нам все равно было. Но вот вышло совсем по-иному: оказалось, что Синод запросил порядочную сумму за признание нашего гражданского брака, и Петр спросил меня, как я обо всей этой истории думаю и согласна ли я платить Синоду. Я ему откровенно заявила, что считаю такую трату совершенно лишней, что нам нужны деньги на наше дело и что без венчания в церкви мы можем обойтись очень хорошо, а об узаконении моего положения в России я вовсе не хлопочу. Тогда мы только что вернулись из Брюсселя, где блестяще прошли конференции о Мусоргском. Вот вы можете еще раз убедиться в моем совершенном игнорировании всех принятых правил жизни» (СВ).

Союз Марии и Пьера д'Альгейм был не просто браком — это было соединение замысла и воплощения, идеи искусства и ее осуществления, в котором оба участника перенимали друг у друга мысль и дело. Несомненно, что Пьер

оказывал огромное влияние на жену, но правда при этом и то, что последняя оставалась ярчайшей творческой индивидуальностью и что именно она передала мужу свое увлечение музыкой Мусоргского, ставшее в конце концов общим делом их жизни. Мария Алексеевна всегда подчеркивала роль д'Альгейма в осуществлении этого дела: «Петр д'Альгейм был главным заправилкой всей нашей деятельности, и без него ничего бы, верно, не вышло».

Начало совместной работы Марии Олениной и Пьера д'Альгейма относится к 1895 году. Молодая певица стояла на пороге своей карьеры, и деятельность, которую она начинала, была совершенно необычной для Франции. Это были так называемые «конференции о Мусоргском». Начались они почти случайно. Когда друзья познакомили Пьера с произведениями Мусоргского, д'Альгейм пришел в восторг не от одного лишь творчества Мусоргского, но и от его воззрений на искусство, которые совпадали с его собственными.

Очень скоро было решено познакомить парижан с Мусоргским, и д'Альгеймы стали готовиться к будущим «конференциям». В них должны были принять участие кроме Пьера как «конферента», то есть лектора-комментатора, пианист Карл Форстер, ученик Листа и товарищ Падеревского⁵, и Мария Алексеевна. «Конференции» 1896 года были знаменательным событием не только для парижан, которые впервые открывали для себя Мусоргского, но и для самой Олениной: это было начало ее пути к «Дому песни». В это время складывалась ее философия, в основе которой был отказ исполнителя от себя в пользу автора, публики и художественной правды. Оленина видела свою задачу в том, чтобы, забыв себя и отказавшись от своего исполнительского эгоизма, раствориться в замысле композитора и поэта, полностью подчинить себя ему. Исполнительская деятельность, следующая такой философии, по мнению Марии Алексеевны, не предполагает финансового успеха и не терпит рекламы.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«Я всегда была против рекламы, считая ее несовместимой с достоинством артиста. Мне был дорог успех у моих слушателей, а о славе по окончании карьеры я не заботилась. Она приобретается главным образом тщательной рекламой, а я от нее отказалась, и мы не стали тратить на нее деньги. Петр был того же мнения, как и я. На всех моих концертах только за билеты брались деньги, все же остальное (бюллетени, программы) давалось, а не продавалось. И так было еще до основания Общества «Дом песни» (СВ).

«Конференции о Мусоргском» 1896 года нашли отклик не только в Париже, но и в далекой России. Русская музыкальная пресса оценила успех русской певицы в Париже, большое впечатление произвел и успех русской музыки. Для парижской и позже брюссельской публики «конференции» были первым знакомством с вокальным Мусоргским. Успеху способствовал выход книги Пьера д'Альгейма, представлявшей собой, по словам «Русской музыкальной газеты», очерки «касательно тех внешних и внутренних форм русской жизни, которые отразились в сочинениях Мусоргского» («Русская музыкальная газета», март 1896). «Конференции» были приурочены к пятнадцатилетию со дня смерти композитора. Каждая «конференция» состояла из двух разделов: лекции Пьера д'Альгейма и концертного отделения в исполнении Марии Олениной, которой аккомпанировал Форстер. По сути, это было начало концертной деятельности певицы.

Для того чтобы представить себе реакцию французов и позже бельгийцев на «конференции», нужно знать степень знакомства или, вернее, степень незнакомства французской и бельгийской публики, да и вообще слушателей Запада с русской музыкой. Первым серьезным критиком, который пытался познакомить своих соотечественников с русскими композиторами, был Гектор Берлиоз. Личные контакты с Глинкой позволили ему рассказать парижанам

⁵ Падеревский Игнацы Ян (1860 — 1941) — польский пианист, композитор, общественно-политический деятель. В 1919 году премьер-министр и министр иностранных дел Польши.

ОНА — И МУЗЫКА, И СЛОВО

нам о Глинке как об авторе гениальных произведений, хотя в то время не было никаких возможностей услышать эти произведения.

Если единичные русские вокальные произведения уже начинали звучать в программах французских и бельгийских исполнителей, если некоторые из них стали издаваться с французскими текстами, то это были сочинения только Чайковского и, пожалуй, Кюи. В наиболее трудном положении находилась музыка Мусоргского с ее неповторимо русской самобытностью, ритмической и гармонической необычностью, которая, казалось бы, нарушала все принципы музыкальной традиции, к которой привыкла парижская публика.

И именно тогда, на этом фоне, начались «конференции о Мусоргском» — тщательно подготовленные концерты-лекции, как бы назвали их в наше время, для которых Пьером д'Альгеймом были сделаны специальные переводы и на которых впервые появилась и засверкала молодая Мария Оленина. Это знакомство с вокальным Мусоргским, по словам П. Веймарна, было уже не случайное, но «практическое»: музыка его звучала понятнее, музыка его звучала достаточно часто, чтобы к ее необычности можно было привыкнуть и принять ее. Музыка эта исполнялась настолько талантливо, что пройти мимо нее было невозможно, и в программах «конференции» против каждого произведения стояло привлекательное «1^е audition» — «первое исполнение». И все это в то время, когда и дома, в России, Мусоргского еще не оценили!

Совместное путешествие супругов в Россию состоялось в 1896 году. Д'Альгеймы не ограничились Москвой, они посетили также Петербург, Ист-мино и Нижний Новгород. Одна встреча во время этой поездки произвела на Оленину глубокое впечатление. Это была встреча во время Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«В Нижнем тогда была сказительница Орина Федосова⁷ из Вологодской, если не ошибаюсь, губернии, а может быть, из Олонецкой. Я хорошо помню, как шли ее выступления в большом театре города, почти пусто, потому что такая артистка мало кого интересовала. Кое-какие чиновники приходили, да и показывал ее, именно показывал, официальный знаток русских былин и песен. Он был очень озадачен, когда она, придя в первый раз на сцену, вдруг заявила: «Нельзя ли всем слушателям ко мне поближе сесть, а то они вон где, высоко да далеко, пусть сойдут, им слышнее будет, да и мне легче». Наверху, конечно, были студенты и вообще публика небогатая. Ученый человек как ни старался объяснить старухе, что никак нельзя исполнить ее желание, но она не унималась и стала петь лишь тогда, когда бедная публика с верхнего балкона сгруппировалась в первых рядах.

Пела она причитания вдовы. Профессор просил слушателей заметить, что после каждого «куплета» она делает голосом своеобразные «фиоритуры». «И что ты, батюшка, какие тут фуритуры? Это слезы да рыдания». После этого причитания она пела одну из старых былин. Ее она повторила и на следующий день, но с некоторыми изменениями в описании природы. Мы пошли с мужем спросить ее, почему она так изменяет текст былин. «Вчера ведь сумрачно было, дождливо, а ныне солнышко, вот и рассказ другим стал», — разъяснила она. Да, Федосова была необыкновенная артистка, в лучшем смысле этого слова» (СВ).

«Я побывала у нее <после выступления>. Во время короткого дружеского разговора, на чудном языке «сказителя» она посвятила меня в самые скрытые тайники дара исполнителя. Она научила меня тому, что такое пение в *природе*, в человеческой природе.

В то время я не вполне поняла ее. Ее речи возбудили во мне работу мысли, и только много позднее они предстали предо мной в том свете, к которому в то время мои глаза еще не были подготовлены» (М. А. Оленина-д'Альгейм, «Заветы Мусоргского» /М. 1910/).

⁷ Федосова Ирина (Орина) Андреевна (1831 — 1899) — русская сказительница, во-пленица. Ее тексты использовали в своих произведениях Н. А. Некрасов, М. М. Пришвин и другие.

Необычайно интересны те выводы, к которым пришла певица после знакомства с исполнением Федосовой: ее мысли о творческом акте художника-исполнителя раскрывают нам, как этот акт творческого воплощения музыки происходил у нее самой, и в какой-то степени объясняют, как он действовал на ее слушателей.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«В наше время — время обновления — первая задача исполнителя, к которой мы должны подойти волей или неволей, не состоит ли в том, чтобы дать место пению в естественном выражении чувств. Я, конечно, не могу припомнить теперь буквальных слов сказительницы, так как не придавала им тогда того значения, какое они получили для меня позднее: подсказанные ею мысли развивались, и это продолжалось долго, хотя я и была глубоко заинтересована этим вопросом. Сильное впечатление затрагивает в душе нашей центр, где рождаются чувства, а вместе с ними потребность высказать и проявить их. Если впечатление сравнительно слабо — оно выльется в словах; более сильное и внезапное проявится криком, и в этом отношении природа наша осталась неизменной с основания. Но на этом крике останавливается способность выражать внутренние чувства у человека «цивилизованного». У человека же, сохранившего общение с природой, чувство, столь же сильное, и не только физическое, но и душевное, вызовет «пение».

Не то же ли самое делают народные сказители, приглашенные «оплакивать» покойника: они как бы восполняют притупленное чувство скорби, чувство, уже не действующее у тех, кто прибегает к их помощи, но живущее в их душе.

Федосова с двенадцати лет ходила на похороны и свадьбы. Позднее она ходила на проводы рекрутов, которых оплакивают, как покойников. У Федосовой сохранился целый том «Причитаний», очень выразительных.

Не то же ли самое делает и художник-творец, с той только разницей, что никто не просит у него этой услуги: выражение его скорби витает в концертных или театральных залах. Чье же это дело, как не исполнителя <...>, вернуться к Природе и содействовать более правильному взгляду на вещи. И если это дело его привлекает, если он дает себе отчет в том, что безусловное первенство за художником-творцом, если он хочет достойно разделить с ним его могущество, воплощая его, — то пусть он берет за исполнение Мусоргского.

Скажите внутри себя свою скорбь, *кричите* о ней для себя, отдавшись ей, — *пойте* о ней для других. В таком случае вы в состоянии будете превосходно и с надлежащим настроением исполнить „Сиротку“ («Заветы Мусоргского»).

Москва не принесла супругам д'Альгейм, по сути, никаких интересных музыкальных встреч, особенно тех, которые были бы связаны с музыкой Мусоргского. Уверенность, что пропаганду Мусоргского нужно продолжать и во Франции и в России, внушали Олениной друзья в Петербурге.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«Тогда уже вышла партитура «Бориса Годунова» с новой оркестровкой Римского-Корсакова. Александра Николаевна <Молас> негодовала на своего зятя: «Никогда эта партитура не войдет в мой дом!» Она много рассказала нам о последних тяжелых годах Мусоргского, о критике всеми его товарищами его творчества, о полном их непонимании того, что он сочинял тогда, и об его окончательной размолвке с ними. Вспомнила она, как раз Мусоргский, очень их (семью Молас. — А. Т.) сам любивший, сидел с ними вечером за чайным столом и, слышав в приходе голосов двух кучкистов и не зная, как избежать встречи с ними, вдруг поднял скатерть и быстро спрятался за <под?> стол! Александра Николаевна поскорее увела новых гостей в другую комнату, чтобы Мусоргский мог уйти из дома.

Стасова еще не было в Петербурге, а Милий Алексеевич <Балакирев> сказал так о новой оркестровке «Бориса»: «Она совершенно была излишней, оркестровка автора несравненно лучше подходила к его народной

драме. Римскому можно извинить — у него такая многочисленная семья». Балакирев был не без юмора, не злого, но все же довольно язвительного, да и себя не всегда щадил» (СВ).

Парижские и брюссельские музыкальные критики все чаще говорили о необычной певице из России, исполнявшей музыку неизвестного Мусоргского. Деятельность д'Альгеймов по пропаганде музыки Мусоргского в Париже и Бельгии продолжалась и становилась известной и в России. В газете «Новости» от 12 декабря 1901 года музыкальный критик С. Крутликков писал:

С. Крутликков:

«Уже давно слежу по заграничным журналам о замечательной деятельности артистки, имя которой ставлю в заголовок настоящей заметки. Пять лет, как она, отчасти в Брюсселе, главным же образом в Париже, с неуклонной энергией пропагандирует русскую вокальную музыку <...> Супруги д'Альгейм <...> особенно тяготеют к Мусоргскому. Для него ими сделано много. Он (Пьер д'Альгейм. — А. Т.) — отдельным томом издал интересный этюд о Мусоргском, превосходно перевел тексты его опер и романсов на французский язык. Она — все сочиненное Мусоргским для пения в совершенстве изучила. И тут одна была забота: не о репертуаре певицы с таким-то голосом, а лишь о том, чтобы *всего* Мусоргского показать не имеющей о нем понятия западной публике.

Среди длинного ряда вечеров, где фигурировали оба: муж — как воодушевленный лектор, комментатор обещанных афишей песен, жена — как блестящая, тонкая исполнительница, — бывали часами длившиеся сеансы полной самоотверженности. Певица, забывая о себе, <...> без усталости пела всю оперу с начала до конца, со всеми ее как женскими, так и мужскими партиями. Так было, например, в брюссельском Maison du repaire перед двухтысячной толпой рабочего люда, пришедшей в восторг от прелестей г-жою д'Альгейм с 8 ч. вечера до 1 ч. ночи всей «Хованщины» Мусоргского».

Оленина не хотела ограничивать себя выступлениями во Франции и Бельгии. Пришла пора, чтобы русскую певицу услышали в России.

* * *

Концерты в Москве и Петербурге состоялись в конце 1901 — начале 1902 года. Этому предшествовала переписка Олениной с Балакиревым и Кюи, в которой певица просила совета и помощи друзей для своего дебюта на родине. Сохранившиеся письма Балакирева помогают воссоздать атмосферу подготовки к первым выступлениям Марии Алексеевны на родине. Балакирев, понимавший, как много в карьере Олениной-д'Альгейм зависит от их успеха, проявлял экстраординарную заботу о молодой певице, писал рекомендательные письма, предупреждал от возможных ошибок, поддерживал в ней уверенность в себе, хотя последнее, в силу характера Милия Алексеевича, ему было непросто: он весьма мрачно смотрел на перспективы серьезных музыкантов в России, и особенно в Петербурге. Оленина советовалась с Милием Алексеевичем по поводу составления программы предстоящих выступлений. С трогательной самоотреченностью он готов пожертвовать ради успеха Марии Алексеевны своими собственными произведениями, исключая их из программы.

И вот наконец 26 октября 1901 года Оленина-д'Альгейм пела на вечере московского «Кружка любителей русской музыки». Через несколько дней состоялся ее первый сольный концерт в Москве. Этот дебют был началом частых гастролей в Москве, с радостью принявшей певицу.

С. Крутликков:

«Прежде всего удостоверяю, что заграничные мнения о г-же д'Альгейм как о певице отнюдь не преувеличены. По ним я даже меньше ожидал, чем услышал (на концерте 26 октября. — А. Т.). Это истинный тип романсной исполнительницы, настоящая Kammer-sängerin, как говорят немцы.

Голос, положим, не особенной силы, тембр не поражающей красоты, но звук выработан, хорошо поставлен, несется свободно вдаль, гибок, ясен, содержателен, богат красками. Декламация поразительная, каждая фраза — плод вдумчивой, художественной работы, живого, непосредственного таланта. Способность овладеть настроением вещи, проникнуться характером изображаемого там лица — совершенно исключительная. И при всем том безупречная музыкальность...» («Новости», 12.XI.1901).

Концерт в Петербурге был более сложным делом. Ещё в 1897 году в письме к Александру Оленину Балакирев высказывался крайне пессимистически о том, как петербургская публика примет Оленину-д'Альгейм.

М. А. Балакирев — А. А. Оленину:

«Очень радуюсь успехам Вашей сестры и глубоко скорблю, что анти-музыкальность Петербурга, развившаяся главным образом благодаря усилению консерваторских преподавателей в городе, не дает мне надежды на то, чтобы она должным образом была оценена нашей холопской публикой, а такой другой музыкальной и талантливой певицы, как Ваша сестра, я не знаю» (А. А. Оленин, «Воспоминания и письма»).

Совет Балакирева обратиться к Кюи оказался полезным: с его помощью концерт в Петербурге состоялся 17 декабря 1901 года. Успех петербургского дебюта Олениной был скромным. Однако появилась двусмысленная рецензия в газете «Новости», как будто хвалившая второе отделение, но ругавшая первое. Рассыпанные там и сям порицания и похвалы давали завуалированную отрицательную картину концерта. Но главное, что в оценках критика полностью отсутствовало понимание того, что и программа концерта молодой певицы, и ее исполнение были чем-то новым на русской концертной эстраде.

Зато это хорошо понял и точно сформулировал в своей рецензии Цезарь Кюи, который первый сказал, хоть и другими словами, что с появлением Олениной в русскую музыку пришел новый исполнительский жанр камерного пения. Кюи услышал в Марии Алексеевне первую русскую камерную певицу.

Ц. А. Кюи:

«Вчерашний романсовый вечер в Малом зале консерватории представляет для музыкального Петербурга крупное событие: в зале мы познакомились с чрезвычайно талантливой и оригинальной артисткой, г-жой Олениной-д'Альгейм; это было настоящее откровение.

Оригинальность ее заключается в следующем:

Во-первых, она дает концерты одна, без пособия пианистов, скрипачей, виолончелистов, и таким образом получают настоящие романсы вечера без посторонних примесей.

Во-вторых, на этих вечерах она исполняет целые группы романсов того же автора. Так, вчера она исполнила 8 романсов Шумана и 10 Мусоргского, вследствие чего получилась цельность впечатления и возможность многосторонней оценки автора.

В-третьих, г-жа Оленина все поет наизусть. Вчера с бисами она спела 40 романсов, которые едва ли составляют и четверть ее необъятного репертуара.

В-четвертых, г-жа Оленина — артистка убежденная: она не идет за публикой, не гоняется за успехом, не подлаживается под вкусы; она поет то, что она ценит, что ей дорого, и в пропаганде любимой музыки она проявляет замечательную самостоятельность и смелость. Достаточно сказать — *horribile dictu* — она поет Мусоргского.

Мусоргскому особенно не повезло в Петербурге: его оперы забыты. Романсные исполнители тоже не охотники до Мусоргского. И в самом деле, в его романсах так мало любви (из 10-ти, исполненных г-жой Олениной, один только был любовный); к тому же они так трудны ритмически, так трудны по интонации, фразировке, выражению. Но что они и музыкальны, и исполнимы, это доказала вчера г-жа Оленина — только для этого нужно иметь ее любовь, ее понимание, ее талант. Мусоргский и Шуберт имели наибольший успех во вчерашнем концерте» («Россия», 18.12.1901).

После концерта 17 декабря Мария Алексеевна сразу решает дать свой самостоятельный концерт без расчета на «подписных» слушателей Русского музыкального общества. Этот концерт должен был решить, выступать ли Олениной в Петербурге в будущем или ограничить свою концертную деятельность Москвой. Шла речь о завоевании своей петербургской аудитории. Это была битва, которую Оленина-д'Альгейм намеревалась выиграть. Концерт состоялся в марте 1902 года. Вот как вспоминает о нем Александр Алексеевич Оленин.

А. А. Оленин:

«В условленный час мы с М<илием> А<лексеевичем> сошлись в зале Кредитного общества; до начала концерта оставалось минут 20, а зала была почти пуста. М. А. страшно волновался и охал: «Ведь это будет провал, и не только Марии Алексеевны, а истинного искусства. Не надо, не надо было рисковать», — твердил он на все лады.

Раздался первый звонок, и вдруг публика повалила, в полчаса вся зала была переполнена. Ни одного свободного места. Надо было видеть радость Милия Алексеевича, хотя он тут же честил публику всячески за привычку опаздывать. «Надо было их не пускать в залу», — ворчал он, но видно было, что это говорилось уже так себе, от избытка чувств.

Успех был полный, громадный. Концерт закончился со всеми бисами около часу ночи. Когда мы вышли с М. А. на улицу, он стал нанимать извозчика, к удивлению моему, не на Коломенскую (его улицу), а на Литейный проспект. Оказалось, что он непременно хотел заехать к сестре, чтобы ее поздравить. В этом сказался весь Балакирев, глава боевой „могучей кучки“ (А. А. Оленин, «Мои воспоминания о Балакиреве» /в кн.: «Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма». Л. 1962/).

Пребывание д'Альгеймов в России было знаменательно не только концертами, но и драгоценными часами общения с русскими друзьями, встречами с Балакиревым, Стасовым, Молас, Кюи и другими. В 1901 году д'Альгеймы побывали у Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«Вот как мы там очутились. Это было после моего первого концерта. Он был в ноябре. <Потом> мы поехали на праздники в имение матери Петра, которая уже года два как поселилась там, вернувшись окончательно на свою родину. В том же поезде из Москвы ехала и Софья Андреевна. Узнав, что мы в одном с ней вагоне, она пригласила нас в свое купе и также просила приехать в Ясную Поляну, где все ее семейные разделились на два лагеря: один за Мусоргского и за меня, другой — против, если не меня, то, во всяком случае, против Мусоргского.

Больше всех против была старшая дочь, в то время замужем за Сухотиным, а этот Сухотин был в родстве с д'Альгеймами. Лев Николаевич это знал, конечно, и после уже все дразнил Татьяну: «А я встретил твоего кузена д'Альгейма!» И в самом деле он раз его встретил зимой. Петр ехал из Тулы к матери или обратно, не помню. <Это было> поздно вечером. Увидев вдали всадника, Петр спросил ямщика, кто бы это мог быть. «Не кто иной, как граф. Он каждый день почти верхом ездит, во всякую погоду». Это так и оказалось. Узнав Петра, Лев Николаевич остановил лошадей, привязал ее сзади к саням, а сам уселся возле Петра, да так и путешествовал с ним верст десять.

Лев Николаевич, между прочим, спросил Петра, что он думает о его нападках на великих писателей Данте и других в его книге «Что такое искусство?». Петр ответил, что, зная его за хорошего охотника, он понял, что <Толстой> стрелял не в самих Орлов, а в их идолов. Толстой помолчал немного <и> вдруг продекламировал без малейшей ошибки «Les Phares» Бодлэра.

Лев Николаевич с большой симпатией отнесся к Петру <во время нашего визита в Ясную Поляну> и весь тот день только с ним и говорил. После обеда и перед вечерним чаем я пела. Но расскажу сперва о моей встрече со Львом Николаевичем. Приехали мы часов около одиннадцати, до завтрака, на котором сам хозяин не присутствовал. Я довольно долго беседовала с графиней. Тут она мне и сказала о мнении обо мне своей будущей belle fille. А раз рассказала, то, очень может быть, это значило, что с этим мнением она была не согласна.

После завтрака пришел и сам Толстой. Графиня представила ему меня первую, и я, как вы понимаете, смотрела на него во все свои близорукие глаза. Потом мне сказал кто-то, что он именно любил, чтобы ему прямо в глаза смотрели. Познакомься с Петром (очевидно, ошибка в рукописи и следует читать: «Поздоровавшись с Петром». — А. Т.), Лев Николаевич усадил его где-то в гостиной, и у них завязался, верно, его интересовавший разговор, потому что около трех часов он вдруг предложил всем гостям своим прогулку на розвальнях к засеке (это лес, окружающий Ясную Поляну, как я думаю). Толстой хотел показать Петру родник, «никогда не замерзающий». Я не помню хорошо, но мне думается, что Петра снабдили валенками, чтобы он мог спуститься в довольно глубокий овраг, где находился этот родник. На мне были свои валенки. Когда мы подъехали к оврагу, Лев Николаевич спросил: «Кто хочет идти с нами в овраг?» Никто не хотел, все отказались, кроме Сергея Львовича <и нас>. Я, конечно, тоже полезла, хотя сугробы были довольно-таки глубокие и было градусов двенадцать холода. Спустившись в овраг, мы четверо прошли еще несколько саженей. Остановившись у родника, Толстой сказал: «Вот» — и замолчал. Спустя несколько минут Петр взглянул на него и увидел, что Толстой плакал. <Я думаю, что> для него родник незамерзающий был как бы символом его самого.

Вернувшись, сели пить чай, и Лев Николаевич сел против меня. Может быть, графиня уже успела ему сказать, что я не совсем дура, и он вздумал сам меня проэкзаменовать. Стол в их столовой очень длинный был и узкий, так что я хорошо могла видеть моего *vis-à-vis*, не смотря на мое плохое зрение. Вдруг, обращаясь ко мне, он спросил: «Думаете ли вы, что совершенно глухой композитор может создавать гениальные произведения?» Меня этот вопрос так озадачил и мой ответный взгляд, верно, был полон таким удивлением, что, не дожидаясь моего словесного ответа, Толстой сказал: «*Oui, je comprends, je comprends*» (Да, я понимаю. — А. Т.).

Затем он удалился к себе, но пришел опять, когда все уже обедали, и сел возле Петра.

После обеда <я пела>, но не сразу, а часов в девять графиня повела меня к роялю. Гольденвейзер⁸, с которым она тут же меня познакомила, сидел уже у рояля. Он был очень тонкий музыкант, блестящий виртуоз и, как позже я узнала, был профессором Московской консерватории. Он был очень дружен с семьей Толстого и часто приезжал в Ясную Поляну. Я пела Мусоргского, но не одного его, <а также> и Шумана и Шуберта. Этот всех больше нравился Льву Николаевичу <...>.

После того, что я спела из «Детской», <Толстой> сказал, что не понимает, как музыка может изобразить движения. Я ответила: «Так же, я думаю, как и слова писателей». Еще спела я «Сиротку» и «Колыбельную Еремушки», но потом вернулась к Шуберту.

Вдруг я подумала, не спеть ли мне «Полководца» теперь с его французским текстом — я тогда еще его по-русски не успела выучить. «Полководец» был у меня в рукописи переложен ниже и назван Петром «Ла жуерре». Гольденвейзер, может быть, не знаком был с этим произведением Мусоргского. Много из его творчества в то время не знали, а только от меня слышали. Когда я кончила петь «Полководца», Толстой воскликнул: «Чье это сочинение?» Да и все были в восторге — думали, что какой-нибудь французский композитор был его автором. А когда я назвала Мусоргского, Толстой заявил: «Как же мне толкуют, что Мусоргский плохой композитор? Ведь то, что мы сию минуту слышали, более чем прекрасно». Тут, я подумала, противники Мусоргского должны были нас повесить... <Больше> мы не ездили в Ясную Поляну» (СВ).

Встречи в России еще больше укрепили Марию Алексеевну в сознании своей миссии — пропагандировать русскую музыку и способствовать ее исполнению в России и за ее границами. Она обсуждает с Балакиревым возможности организации русских концертов в Париже. Должен был состояться и кон-

⁸ Гольденвейзер Александр Борисович (1875 — 1961) — русский пианист, композитор, педагог, музыкальный писатель и общественный деятель. При советской власти долгое время директор и ректор Московской консерватории.

церт в Берлине, но был отменен из-за довольно крутого характера Марии Алексеевны, которая часто бывала непримирима, когда дело касалось ее взглядов, иногда весьма идеологизированных. Эпизод с несостоявшейся поездкой в Берлин начался очень мирно.

М. А. Балакирев — А. А. Оленину:

«Дорогой Александр Алексеевич,

Не так давно я имел известие из Берлина о том, что издатель наш Циммерман⁹, там обитающий, желает осенью или зимой организовать в Берлине ряд маленьких концертов, количество коих будет зависеть от их успеха. В них он предполагает исполнить ряд изданных им фортепианных пьес моих и Сергея Михайловича¹⁰, а также наши романсы, им изданные.

Мне пришло в мысль дать ему совет пригласить для этого дела Марию Алексеевну, как гениальную исполнительницу русских романсов, которая, как совершенно неизвестная в Германии, не предъявит тяжелых условий, какие может предъявить Циммерману немецкая певица с известным именем <...>.

Обращаюсь к Вам за содействием, чтобы Вы убедили ее не *квасить себя*, пока еще голос есть, и не пропускать случая, если таковой представится, познакомиться с собою Берлин, откуда (при успехе) для ее концертных действий открытой сделается вся Германия и Австрия.

Ваш всей душой М. Балакирев».

(А. А. Оленин, «Воспоминания и письма»).

В ответ на свое предложение Балакирев получил категорический отказ возмущенной Марии Алексеевны: она не желает участвовать в предприятии, которое предназначено обогатить его устроителей. Оленина боролась против власти денег и эксплуатации в искусстве.

М. А. Балакирев — А. А. Оленину:

«Дорогой Александр Алексеевич,

Сейчас получил письмо Ваше и ахнул, прочитавши в нем о взгляде Марии Алексеевны на устроителей концертов, которые, конечно и несомненно, устраивают их для наживы, равно как и артисты (не исключая, конечно, и Марии Алексеевны) и композиторы выступают в публику с той же целью, желая извлечь материальную пользу из Богом данного им дарования, которое, при умелом и практическом его продуктивировании, может вознаграждать по-царски, а без антрепренера артисту никогда не достигнуть успеха.

Не понимаю, какие эксплуататорские ужасы могут представляться Вашей сестре в предложении Циммермана, в пополнение личности коего скажу Вам следующее: он затратил большие деньги на издание наших сочинений, предполагая, что они имеют большую художественную ценность, а потому вполне естественно, он желает поработать в пользу распространения их в публике.

Неужели сестра Ваша может требовать, чтобы издатель бескорыстно служил искусству ради только искусства, как будто ему не нужно ни есть, ни пить, ни содержать семью. Ведь, однако, и сестра Ваша не приглашает в свои концерты публику ради искусства, а берет с них деньги, а потому как же может она порицать издателя, желающего публику познакомиться не с чем другим, как с изданными им музыкальными произведениями?

О какой эксплуатации может говорить Мария Алексеевна, когда в Германии имени ее никто не знает и, приглашая ее по моему совету, Циммерман может оказаться еще в убытке?

Мне будет жаль, если Ваша сестра оттолкнет этот случай, может быть, единственный, поконцерттировать в Германии без всякого для себя убытка, а может быть, даже и с барышом, и, давая совет Циммерману, я

⁹ Циммерман Юлий Генрих (1851 — 1923) — музыкальный издатель и владелец фабрики духовых инструментов, основатель музыкального издательства в Петербурге с филиалами в Москве, Лейпциге, Лондоне и Риге. Издатель произведений Балакирева.

¹⁰ Очевидно, С. М. Ляпунов, тесно связанный с «Могучей кучкой».

главным образом имел в виду доставить Марии Алексеевне случай показать себя в Германии.

Ваш всей душой М. Балакирев».

(А. А. Оленин, «Воспоминания и письма»).

Концерт в Германии так и не состоялся, и «радикальные» взгляды свои Мария Алексеевна сохранила до конца своей жизни, хотя отступления от них оказывались неизбежными. После гастролей в Лондоне 1912 года, которые, конечно, были коммерческими, без чего они просто не могли бы состояться, она категорически осудила самый институт гастролей, ибо они дороги, а это заставляет предпринимателей-антрепренеров повышать цены на билеты. Лучше пусть концертных турне не будет совсем. То, что при этом будет большая потеря для самой музыки, которая окажется недоступной для публики, как-то ускользало от внимания Марии Алексеевны.

Концерты в Москве и Петербурге были переломным моментом в вокальной карьере Олениной-д'Альгейм: с этого времени она перестала быть «русской, живущей в Париже», начинается истинно *интернациональная* концертная деятельность *русской* певицы. С 1901 года Оленина делит свое время между Россией, Францией, Бельгией и Швейцарией, а в 1912 году совершает большую поездку в Англию. Д'Альгеймы сотрудничают и общаются с лучшими французскими музыкантами. В этот период начинается многолетняя совместная работа Марии Алексеевны с Альфредом Корто¹¹, Дариусом Мийо¹², а позже дружба с Надей Буланже¹³. В 1901 году с рецензией на концерт Олениной-д'Альгейм, составленный исключительно из песен Мусоргского, где она пела с Корто, выступил в Париже Клод Дебюсси.

Клод Дебюсси:

«Композитору (Мусоргскому. — А. Т.) нельзя и желать более верного интерпретатора. Все в ее исполнении было выражено с точностью, которая граничила с чудом. В «Детской» нельзя не отметить молитву девочки перед сном, в которой переданы движения, нежное волнение детской души и даже восхитительное жеманство девочек, когда они подражают «большим». В колыбельной кукле можно думать, что каждое отдельное слово, подканное с таким удивительным чутьем, способно воспроизводить картины, полные таинственного волшебства, присущие детскому воображению» («Revue blanche», 15.IV.1901. Цитируется по рукописи Олениной-д'Альгейм).

* * *

Оленина-д'Альгейм всегда отличалась либеральными взглядами и, как многие русские интеллигенты, сочувствовала тем, кто был внизу социальной лестницы. Революция 1905 года и послереволюционный период только обострили ее озабоченность проблемами социальной справедливости. Если образованный русский воспринимал события революции в их прямом политическом контексте, то для Олениной все эти животрепещущие вопросы России проходили сквозь призму музыки — главного способа ее самовыражения и коммуникации с действительностью. И музыка композиторов «Могучей кучки», казалось, была идеальным проводником этой коммуникации. Хотя ее суждения сегодня могут показаться наивными (какими они, наверное, и были), их реализация в музыкальной интерпретации Олениной приобретала совсем не наивную убедительность выражения, которая, по словам современников, так свойственна была певице.

¹¹ Корто Альфред (1877 — 1962) — швейцарский и французский пианист, дирижер, музыкальный критик и педагог. В 1905 году со скрипачом Жаком Тибо и виолончелистом Пабло Казальсом создал трио, получившее мировую известность. Близкий друг семьи д'Альгейм.

¹² Мийо Дариус (1892 — 1974) — французский композитор, дирижер, музыкальный критик и педагог. Представитель направления политональности в музыке. Участник знаменитой «Шестерки». Несколько его вокальных сочинений Оленина-д'Альгейм исполняла впервые.

¹³ Буланже Надя (1887 — 1977) — французский педагог и композитор.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«Помните арию баритона Хованского в «Хованщине» — «Спит стрелецкое гнездо»? Я никак не могу согласиться с приписанием ее боярину и доносчику Шакловитому. Верно, Римский-Корсаков нашел, что одна ария не составляет роли персонажа, и просто прицепил ее к роли доносчика. Я не думаю, что этого хотел автор. Не дал ли он последнее слово такому же свидетелю — юродивому в «Борисе Годунове»? Если бы он хотел поручить главное слово свое, слово заключительное, другому лицу, он смог бы вернуть или оставить на дороге после ухода Дмитрия и всей толпы в последней сцене драмы не юродивого, а старого монаха Пимена. Я часто в концертах пела эту арию «Спит стрелецкое гнездо»...

Мусоргский предсказал грядущую судьбу всех князей и богатых людей и поручил это предсказание объявить миру женщине, раскольнице Марфе в «Хованщине»: «Узнаешь, мой княже, нужду и лишения, великую страду-печаль. В той страде, в горячих слезах познаешь ты всю правду земли». <Но> не все поняли это пророчество, да надо сказать, что так бывает со всеми речами поэтов и других мыслителей: хотя смысл их и понимают, но как-то к нему относятся беспечно, без страха, как к поэтическим выдумкам. Вообще правду люди не любят слушать и понимать» (СВ).

Проживши почти пятьдесят лет вне России, Оленина-д'Альгейм всегда оставалась русской. Ее великолепная русская речь и ее любовь к русскому слову не потускнели вдали от той почвы, на которой она выросла. Русской певице нужна была русская публика. Эта идея постепенно зрела и в конце концов привела Марию Алексеевну к самому важному этапу в ее жизни — к «Дому песни», который был создан в период расцвета Олениной-д'Альгейм как певицы.

Пение Марии Алексеевны никогда не было записано на пластинку. «Вначале, — говорила мне певица в 1963 году, — было не до записей: концерты, новые программы, да и не было ни денег, ни потребности. А потом, когда умер Петр, денег совсем не стало, и было поздно об этом думать. А я к тому же никогда не доверяла никаким машинам, в том числе и микрофону». Так получилось, что мы узнаем о том, какой певицей была Оленина, не слушая ее пение, а из косвенных источников: воспоминаний, статей и газетных рецензий. Тем не менее эти источники дают довольно детальную картину того, как современники воспринимали вокальное искусство этой оригинальнейшей художницы.

Многие современники Олениной-д'Альгейм свидетельствуют, что голос ее был небольшой, не очень красивого тембра и что ее вокальная манера не отличалась безупречностью. Когда листаешь страницы газет с рецензиями на концерты певицы, поражает разнообразие мнений. Среди отзывов о голосе Олениной встречаются радикально противоречащие друг другу мнения. С одной стороны — «голос, и раньше не отличавшийся красотой и силой, теперь еще больше потускнел» («Московские ведомости»), «если бы только ее интонация была всегда безупречной и тон голоса равномерно распределен по всему диапазону» («Daily Telegraph»); с другой — «эта артистка <...> обладает очень высоким дарованием и голосом исключительной чистоты» («Musical News»), «ее голос продемонстрировал богатство тембра, имеющего иногда особую мягкость» («Morning Post»). Иногда создается впечатление, что в подавляющем большинстве слушатели не замечали недостатков: «редкая способность сообщать своему голосу различные тембры, то металлический, то мягкий, ласкающий», «техника <...> превосходна и заключается в великолепной дикции, фразировке» (Ц. Кюи). Более того, часто голос и манера певицы оценивались положительно, а еще чаще ее недостатки воспринимались как нечто незначительное в сравнении с ее достоинствами.

Очевидно, что Оленина не была первоклассной вокалисткой. Тем не менее ее слава и популярность были исключительны, и основой этого были особая музыкально-декламационная выразительность, искренность и полное «растворение» Олениной-д'Альгейм в тексте и музыке песни. Об этих качествах Марии Алексеевны как певицы очень хорошо сказала мне вдова Дариуса Мийо Мадлен Мийо, когда я посетил ее в декабре 1991 года в Париже: «Оленина-д'Альгейм была абсолютно чистая — как золото. Она как будто не имела от-

ношения к нашему миру, но хорошо чувствовала его». Мы сидели в квартире Мийо на площади Пигаль. В этой квартире, наверное, бывала, и не один раз, Мария Алексеевна (Мийо жили здесь с незапамятных времен и даже сохранили эту квартиру во время второй мировой войны, которую они провели в Америке). «Она была очень русская, — рассказывала мне г-жа Мийо, — не очень высокая, худая, полная энергии. У нее не было возраста. Она жила в своем мире. И не важно, был ли ее голос хорошим: ее невозможно критиковать — она выше критики».

Стремление к содержательности привело Оленину к необычному для ее времени составу и построению программ концертов, из которых певица изгнала все случайное или имеющее назначение эффекта. Программы Олениной всегда имели центральную идею. Как все серьезные музыканты, певица думала в первую очередь о том, что она исполняет. Отсюда тематическое единство, психологизм и историзм ее концертов. Так, для концерта в Малом зале Петербургской консерватории 11 января 1917 года Марии Алексеевне пришла счастливая мысль включить «пушкинское» отделение, в котором она пела романсы Глинки, Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова, Рахманинова, Кюи и Мусоргского на стихи поэта. Сегодня подобная тема концерта не вызовет удивления: это нормальная монографическая тема. Во времена Олениной вокальные вечера были полны случайных, без всякого смысла объединенных сочинений. Тематически цельный подход Олениной-д'Альгейм был своего рода революцией.

Интереснейшее свидетельство впечатления, которое производило пение Олениной-д'Альгейм, свидетельство как философское, так и эстетическое, оставил Андрей Белый, который посвятил Олениной одну из статей, вошедших в сборник «Арабески» (1911). Характерны подзаголовки пяти ее глав: «Круговорот» (безумие и хаос мира, «мы — существа, возникшие на холодной коре огненного бреда»), «Символ» («В искусстве мы познаем идеи, возводя образ к символу. Символизм — это метод изображения идей в образах»; Ницше о драме как символе), «Мистерия» («Мистерия дала формы музыкальной драмы». Ницше «искал спасения в музыке, называя музыкальную драму (Вагнера. — А. Т.) последним звеном, завершающим культуру», но «Вагнер только один из пионеров, возвещающих нам о слиянии поэзии с музыкой»; истинное слияние происходит не в музыкальной драме, а в песне). Две последние главы этюда Андрея Белого называются «Оленина-д'Альгейм» и «Концерт». В «Концерте» Белый описывает выступление Олениной перед публикой, состоящей из мещан-«сюртучников». Контраст между приземленностью зала и возвышенностью и простотой певицы является лейтмотивом главы. Здесь-то мы и «видим», как пела Оленина — жрица искусства.

Андрей Белый, «Оленина-д'Альгейм»:

«Когда перед нами она — эта изобразительница глубин духа, — когда поет она нам свои песни, мы не смеем сказать, что голос ее не безукоризненный, что он прежде всего невелик. Мы забываем о качествах ее голоса, потому что она больше чем певица.

Отношение музыки к поэтическим символам углубляет эти символы. Оленина-д'Альгейм с замечательной выразительностью передает эти углубленные символы. Она оттеняет свое отношение к передаваемым символам бесподобной игрой лица. Поэтический символ, осложненный отношением к нему музыки, преображенной голосом и оттененной мимикой, расширяется безмерно.

Мы не можем себе представить искусство, полнее соединяющее поэзию с музыкой, вне драмы и оперы. Но драма и опера сложностью средств, необходимых для их исполнения, ослабляют непосредственно бьющую струю Вечности. Современная драма и опера грозят пасть под бременем осложнившейся техники. Не должна ли рождающаяся мистерия принять огненную форму песенных пророчеств?

Абсолютное слияние музыки с поэзией возможно только в душе человека. Вот почему <...> появление Владимира Соловьева, Никиша, Олениной-д'Альгейм знаменательно для нашей культуры.

Оленина-д'Альгейм развертывает перед нами глубины духа. На всем этом лежит тень пророчества о будущем.

Мистика, брызжащая из старинных песен в исполнении Олениной-д'Альгейм, может оказаться рычагом, на котором впоследствии люди перевернут всю действительность.

Вот почему сложность затрагиваемых идей-символов пением Олениной-д'Альгейм накладывает на нее печать религиозного служения» (Андрей Белый, «Арабески» /М. «Мусагет». 1911/).

Мария Алексеевна и Пьер д'Альгейм, близкие к кругам символистов, были знакомы с философско-религиозной системой Рудольфа Штейнера, с его антропософией и эвритмией, которые тогда стали одним из наиболее распространенных увлечений среди поэтов, художников и вообще людей искусства. В мире искусства были попытки связать идею штейнеровского распределения энергии с исполнительским мастерством. Одним из рьяных прозелитов Штейнера долго оставался, например, великий русский актер Михаил Чехов. Имеются сведения, что этими идеями интересовался и Пьер д'Альгейм, а вместе с ним, конечно, и Мария Алексеевна. Что же касается влияния Штейнера на ее исполнение, то это весьма темная область: нет никаких данных, что Оленина изменила свою исполнительскую манеру или стала петь как-нибудь иначе после знакомства с антропософией. Тем не менее Андрей Белый подчеркивает «мистическую силу» в связях Олениной-д'Альгейм и ее аудиторией.

Андрей Белый, «Концерт»:

«С крепко подвязанной маской на лице среди озаренных электричеством зал скользит чей-то беспечно-небрежный черный контур. Над бездною скользят дамы, наводя лорнеты и обмахиваясь веерами. Над бездною колышутся фалды сюртуков, застегнутых на все пуговицы. Все без исключения затыкают масками зияющую глубину своих душ, чтобы из пропасти духа не потянуло сквозняком. Когда дует Вечность, эти люди боятся схватить мировую лихорадку.

Кто-то кому-то шепчет: «Талантливая певица»... И только?

Нет, нет, конечно, не только, но не спрашивайте ни о чем, не срывайте с души покровов, когда никто не знает, что делать с подкравшейся глубиной.

Но тише, тише.

Высокая женщина в черном как-то неловко входит на эстраду. В ее силуэте что-то давящее, что-то слишком большое для человека. Ее бы слушать среди пропастей, ее бы видеть в разрывах туч. В резких штрихах ее лица простота сочеталась с последней исключительностью. Вся она — упрощенная, слишком странная. Неопределенные глаза жгут нас непомерным блистаньем, точно она приближалась к звездам сквозь пролеты туманной жизни.

Поет,

О том, что мы забыли, но что нас никогда не забывало, — о заре золотого счастья. Стенания ее, точно плач зимней вьюги о том, как брат убил брата... Из далеких мировых пространств раздается жалоба старого Атласа, в одиночестве поддерживающего мир.

То, что казалось прозрачным и сквозило бездной мира, вот оно опять потускнело и ничем не сквозит. Вот стоит она онемевшим порывом. Стройная ель, обезумевшая от горя, так застывает в мольбе.

Но она уходит. Гром рукоплесканий раздается ей вслед. Бесцельны порывы титана у карликов. Великие чувства и малые дела.

Маскарад возобновляется. Платья шелестят. Маска спрашивает маску: «Ну что?» Маска отвечает маске: «Удивительно».

Когда она поет, все сквозит глубиной. Но если хочешь окунуться в эти бездны, неизменно пока разбиваешься о плоскость.

Когда же это кончится?» («Арабески»).

Певческая карьера Олениной-д'Альгейм длилась около сорока лет — с 1898 по 1935 год. Ее интенсивный период, однако, закончился в 1922 году со смертью Пьера д'Альгейма. После этого были лишь спорадические концерты. Таким образом, мы говорим об относительно коротком двадцатилетнем периоде. Но как много было сделано!

В чем же пафос певческой деятельности этой замечательной певицы? Говоря о ее блистательном таланте, о ее просветительстве и других проявлениях музыкально-общественной деятельности, нельзя не сказать, что, пожалуй, самым главным в Олениной-певице была ее направленность в будущее, как призывал Мусоргский, «к новым берегам». Когда я встретился с Марией Алексеевной, она думала и говорила о сегодняшнем и завтрашнем дне камерного вокального исполнительства как человек, принимающий активное участие в музыкальной жизни. Ей было девяносто три — в этом была вся Оленина. Она была в русской музыкальной культуре связующим звеном: пришедшая в русскую музыку после смерти Мусоргского и на закате деятельности «Могучей кучки», М. А. Оленина-д'Альгейм соединила это прошлое нашей культуры с ее настоящим и будущим, XIX век с XX.

Уже в самом начале своего пути Оленина осознавала ограниченность аудитории «конференций» в Париже и Брюсселе, ей нужно было выступать перед более широкой аудиторией, чем «Дом искусств» в Брюсселе, она хотела испытать свое искусство если не перед народом, то по крайней мере перед обычными любителями музыки.

В 1902 году, в России, певицу ожидал первый удар со стороны тех русских, на которых она больше всего рассчитывала: это было полное непонимание Мусоргского большей частью «образованного» русского общества. Как пример такого непонимания Оленина вспоминает, как устроительница постановки «Хованщины» в деревне для народа утверждала, что опера Мусоргского и роль Досифея представляют собой сатиру на фанатизм.

Каждый такого рода случай только усиливал непобедимое стремление певицы «соприкоснуться еще <раз> с той средой, которую необходимо будет когда-нибудь завоевать, так как в ней, и только в ней, артист может найти <...> сокровища, которые остаются нетронутыми» (М. А. Оленина-д'Альгейм, «Дом песни» (в дальнейшем — ДП), 1910, № 6).

Задачи, которые ставила себе певица, были бескомпромиссными, честность перед самой собой беспрецедентной. Вот как она вспоминает свою первую серьезную встречу с русской публикой 26 октября 1901 года.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«Что должен был дать первый концерт перед русским народом, с которым я до сих пор встречалась лишь на его истинном поле деятельности, на земле, который я там узнала и полюбила?»

Выступая на эстраду, я перед самой собой дала обязательство искренно сказать то, что я испытаю в течение этого вечера.

Программу я составила, по обыкновению, не в целях «внешнего» успеха, а ввиду того единственного успеха, который меня интересует. Моя задача — пробудить в слушателях путем постепенной подготовки, вызывающей их доверие и отвлекающей их от обычных впечатлений окружающего, ту внутреннюю деятельность, которая одна лишь позволяет быть истинным сотрудником в явлениях искусства. Как только это доверие достигнуто, как только необходимое условие удаления от обычной обстановки осуществлено, надо вести слушателя к вершинам искусства, следуя известному ритму чувств, знание которого нас вооружает.

Первая часть была составлена из самых оживленных песен Мусоргского и заканчивалась «Гопаком». Во время нее я чувствовала, как в Брюсселе, поддержку со стороны публики, импульсивной и искренней. Но существенной для меня являлась именно вторая часть, посвященная наиболее захватывающим произведениям.

И я должна сознаться, — несмотря на внешний успех, на аплодисменты и овации, — что мне не удалось достигнуть успеха в том смысле, как я его понимаю. Я не могла подняться на высоту, я должна была остаться на полпути, ограничиться внешней драматической стороной исполняемого. Несколько попыток подняться и увлечь других остались безуспешными, и я, привлекая внимание публики, находилась перед Мусоргским в положении того солдата, который кричал сержанту: «Сержант! Я взял пленника!» — «Приведи его!» — «Не могу, он меня держит!»

Третья часть была для меня особенно важной. Я принесла городскому народу то, чему я научилась от деревенского. Я исполнила отрывок из былины о Вольге и Микуле, где русский Гомер прославляет производи-

ОНА — И МУЗЫКА, И СЛОВО

тельную силу и ставит ее впереди другой, способной лишь разрушать. И я не чувствовала себя понятой. Последующие лирические песни «доставили удовольствие». Но я все-таки чувствовала себя пред публикой, которая слишком освещена электрическими огнями, ослеплена ими и потеряла, вместе со своими руководителями, драгоценную способность смотреть внутрь себя, ту способность, которая делает народ, оставшийся поэтом и музыкантом, в связи с природой, Учителем Учителей. Я говорю все это вполне откровенно» (ДП, 1910, № 6).

Ясно было, что необходимо встречаться со своими слушателями, встречаться постоянно, устанавливая с ними все больше внутреннего контакта. В это же время Оленина наблюдает усиление коммерциализации и обуржуазивания искусства на «Народных концертах» в Париже. Стремление обрести своего слушателя в России и на Западе привело певицу к идее «Дома песни».

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«„Дом песни“, как известно, был основан в 1908 году в Москве. Пьеру хотелось устроить серию лекций совместно с русскими интеллигентами. И первая такая лекция состоялась! В ней участвовали Рачинский, Лурье, Белый и я. Тема была: символика в искусстве» («Автобиографические материалы»).

Лекция, о которой говорит Оленина, состоялась 6 ноября 1908 года. Участие Андрея Белого, включившего в свое выступление две темы: 1) «Песня и современность» и 2) «Жизнь песни», — было не случайным: поэт с особым интересом пытался осмыслить роль песни в поэтическом творчестве. 21 ноября — вторая лекция А. Белого для публики «Дома песни». На этот раз тема — «Символизм». С самого своего зарождения движение символистов уделяло песне большое внимание. Дом д'Альгеймов был частым местом встреч поэтов-символистов и других литераторов, которые искали место и смысл искусства в жизни человека. Кроме Белого, здесь бывали Вячеслав Иванов, Александр Блок, Сергей Соловьев и другие.

Андрей Белый:

«Встретился с нею у Г. А. Рачинского: в лок уложил меня Петр Иванович; и пленила певица величием своей простоты; с той поры — я, Рачинские <...> в антрактах спешили вырваться к ней в уборную, чтобы цветок получить от нее, удостоиться после концерта беседы за ужином: с нею; так медленно крепло знакомство: в сближение» (Андрей Белый, «Начало века»).

Для Белого песня была важным синтезом искусства, и он писал об этом в разное время. Пытаясь установить связь всех явлений искусства, он видел в песне одно из высших проявлений творческого духа, который изменяет жизнь человека. Одним из таких проявлений искусства было для Белого и творчество Олениной-д'Альгейм.

Деятельность д'Альгеймов шла в одном русле с поисками символистов, стремившихся к созданию синтеза искусства. Таким поиском была теория В. Иванова о «соборном театре», который должен совместить в себе музыку, поэзию, живопись, слово и действие. В. Иванов говорил об участии зрителя в актах искусства, о коллективных «оркестрах», где зритель принимает участие в театральном действе, к которому будет приобщен весь народ. В этом смысле идеи «Дома песни» весьма близки мыслям, заложенным в теории соборного театра. Ведь речь шла о создании целой сети «домов песни», в которых широкие массы слушателей объединятся в общем акте искусства музыки и звучащей поэзии.

Первая московская лекция была началом эволюции «Дома песни» от отдельных лекций-«конференций» до серьезной музыкально-просветительской организации со своим уставом, развернувшей разнообразную деятельность сначала в Москве, затем, с 1916 года, в Петрограде, с планами открытия отделений в ряде европейских столиц.

Типичный сезон «Дома песни» состоял обычно из двух-трех циклов по шесть-семь концертов, даваемых в течение осенне-зимнего периода. Основная часть концертов в каждом цикле были сольные вокальные вечера Олениной-д'Альгейм. Один вечер предоставлялся какой-нибудь другой певице или певцу и один концерт сезона исполнялся Марией Алексеевной по программе, составленной членами «Дома песни».

Для Марии Алексеевны в жизни не было ничего важнее ее искусства: ни личные интересы, ни семья, ни дочь, ни муж не могли прервать работу певицы. И в этой полной отдаче было даже что-то страшное. Только переступив через порог норм обычного, нормального, любящего своих близких человека можно было выдержать тот темп жизни и нагрузку, которую несла Оленина-д'Альгейм. Начало работы «Дома песни» совпало с ухудшением состояния дочери д'Альгеймов Марианны, больной туберкулезом. Марианна умерла в 1910 году. Этому предшествовал период, проведенный в санаториях и клиниках, где девочка находилась без своих родителей: в Москве были объявлены концерты «Дома песни». Когда перед Марией Алексеевной вставал выбор между чем-нибудь личным и относящимся к искусству, она выбирала искусство. Спеть «Колыбельную смерти» было важнее, чем любое отвлекающее личное дело, даже смерть дочери...

Философия и задачи «Дома песни» были изложены в первом выпуске ежемесячника «Дом песни», начавшем выходить через два года после его организации. В качестве эпиграфа к каждому выпуску «Дома песни», да и ко всей его деятельности были взяты слова-призыв Мусоргского: «К новым берегам!» Создатели «Дома песни», таким образом, видели задачи своей деятельности не в сохранении тех позиций, что были завоеваны «Могучей кучкой» во второй половине XIX века. Они ощущали себя идущими вперед, в век XX. Создатели «Дома песни» видели основу своей деятельности в триединстве композитора, интерпретатора и публики. Из этого триединства и возникает мысль об идеальной публике и идеальном исполнителе. Каков же он, этот исполнитель? Об этом Мария Алексеевна писала в своей книге о Мусоргском¹⁴.

М. А. Оленина-д'Альгейм:

«Исполнитель — это живая книга. От него самого зависит, где и как ее прочтут. От него зависит навести мысль чтеца (то есть слушателя. — А. Т.) на мысль автора <...>; от него зависит передать мысль автора, проникаясь ею настолько, чтобы свет, преломляясь на чистой странице, осветил присутствующих» («Заветы Мусоргского»).

«Художник-созидатель с помощью толкователя не создает, а находит свою публику среди людей, созданных по его подобию <...> Эти-то люди и составляют истинную публику в области искусств. Те, кто говорят о необходимости воспитать ее, руководить ею, посвятить ее в тайны искусства, — питают несбыточные мечты: они хотят стать богами, но ведь богов давно нет. Эта-то публика должна сама себя воспитывать, самостоятельно руководить собой» (ДП, 1910, № 1).

Деятельность Общества «Дом песни» была поистине энциклопедической. Первое место тут занимали, конечно, концерты Олениной-д'Альгейм и других исполнителей с разнообразными программами вокальной камерной музыки. Но не только концерты привлекали членов общества. «Дом песни» организовывал циклы лекций по вопросам музыки, поэзии и психологии искусства. Совершенно новым явлением были уроки и учебные программы, которые постепенно добавлялись к уже установившимся концертно-лекционным формам работы. Трудно переоценить издательскую работу «Дома песни», который с самого начала печатал бюллетени, выходившие несколько раз в год перед основными концертами сезона и содержавшие программы и тексты переводов исполнявшихся произведений, а также новости и сообщения о работе «Дома песни». Важнейшей и, может быть, имевшей наибольший зарубежный резонанс

¹⁴ Книга Олениной-д'Альгейм о Мусоргском была написана по-французски и издана в Париже в 1908 году под названием «Le Legs de Mussorgsky». В 1910 году вышло русское издание книги «Заветы М. П. Мусоргского» в переводе В. И. Гречаниновой (Москва, изд. журнала «Музыка и жизнь»).

нанс частью деятельности «Дома песни» были его русские и международные конкурсы, результатом которых стало появление интереснейших поэтических и музыкальных сочинений и их публикаций.

Атмосфера концертов-лекций «Дома песни» была особой, совсем не похожей на то, к чему привыкла публика. Белый вспоминает свою первую лекцию и то, как была устроена эстрада.

Андрей Белый:

«Афиши висят; все билеты распроданы; сделаны по специальным рисункам трибуны «демисиркулэр» (полукруглые. — А. Т.). Над трибунами, видно, работало воображение «Мерлина», так мы звали его (древний волшебник в кельтской мифологии, имеется в виду П. д'Альгейм. — А. Т.): как закрыть ноги лектору, чтоб дать возможность метаться направо-налево, склоняясь на локоть: направо-налево; и тут курс мелоластики преподавался мне как лектору; и на извозчике в консерваторию (Малый зал) тут же меня отвез: показать, как стояли трибуны — для Мари, — для меня: направо-налево, меж ними, совсем в глубине, — инструмент Богословского; стиль — «треугольник», наверное, вычерченный ночью им» («Начало века»).

Примеры лекционных циклов «Дома песни» мы находим в сезоне 1909/10 года. Только за один этот период членам общества было предложено шесть разных циклов. По понедельникам, например, проходили лекции Артура Ф. Лютера из цикла «Мировая поэзия», посвященные немецким лирикам. В них шла речь о поэзии Клопштока, Бюргера, Гюнтера и других предшественников Гёте, так же как и о самом Гёте. Затем следовали Шиллер и поэзия романтизма (Новалис, Brentано, Эйхендорф и Уланд), после чего лектор анализировал творчество поэтов «мировой скорби» (Платен и, конечно, Гейне).

По четвергам на французском языке читались лекции из цикла «Психология искусства». Лектор Пьер д'Альгейм посвятил эту серию из семи бесед «анализу чувства в области исполнения». Серия «Анализ чувств» затрагивала важнейшие для супругов д'Альгейм идеи сотрудничества между художником, исполнителем и публикой. В этих лекциях Пьер д'Альгейм сумел выразить не только свои взгляды на исполнительское искусство, но и нечто более конкретное: он, по сути, рассказал, как поет Оленина-д'Альгейм.

Пьер д'Альгейм:

«У исполнителя основное, первичное чувство (вера) принимает особый характер самоотречения. В самом деле, его миссия есть воплощение. Он должен отдаваться исполняемому произведению и должен жить своим сознанием только в нем и посредством его.

Ему становится ясным, в чем состоит и к чему сводится его миссия посредничества, с каким благоговением он должен принять сокровище, доверенное ему художником-творцом, как он должен хранить его, стараясь ничего не извлечь из него для своей личной выгоды, и как он должен заставить публику принять это сокровище во всей его неприкосновенной цельности. <...> здесь все чувства сливаются в полное и окончательное самоотречение: артист умер для мира, он живет в постоянном, непрерывном общении с идеалами своих великих учителей» (ДП, 1910, № 4).

Лекции д'Альгейма затрагивали актуальные проблемы исполнительского мастерства, которые злободневны и в наше время: связь музыки и текста, связь музыки и жеста — и иллюстрировались исполнением необычных произведений, которые сами по себе становились событием культурной жизни. 16 лекций Оскара фон Риземана¹⁵ о «развитии немецкой песни как художественной формы», серия лекций Сергея Мюрата, посвященная французской лирике, цикл «Песнь и романс XVIII века в России» Е. В. Богословского¹⁶ и беседы Н. В. Досекина об «Автономии искусств» — все прочитанные в сезоне

¹⁵ Риземан Бернхард Оскар (1880 — 1934) — немецкий музыковед, учился в России с 1899 по 1904 год.

¹⁶ Богословский Евгений Васильевич (1874 — 1941) — пианист и музыковед.

1909/10 года — могли бы украсить концертный сезон любого филармонического общества в наше время.

Ежемесячник «Дом песни», в котором, по словам Марии Алексеевны, авторство большого числа материалов принадлежало Пьеру д'Альгейму, стал значительным явлением в русской культурной жизни. На шести—восьми страницах очень крупного газетного формата «Дома песни» из номера в номер печатались статьи Гектора Берлиоза, французского критика Андре Шеврильона, Пьера д'Альгейма, высказывания Баха, Бетховена, Шиллера, Листа, Мусоргского, Вагнера и других деятелей искусств, а также тексты переводов произведений Мусоргского на немецкий и французский, сообщения о текущих событиях музыкальной жизни, объявления о конкурсах общества и др.

Большое место в «Доме песни» и других изданиях общества занимали материалы о Мусоргском. Здесь были статьи о нем, излагалось содержание либретто его опер, публиковались данные об исполнении музыки Мусоргского в России и за границей. Но, пожалуй, наиболее значительной публикацией была перепечатка этюда о Мусоргском Бэллега¹⁷, написанная в 1901 году.

Автор рассказывает о том, как «странная русская» открывает французам неизвестный до того мир музыки Мусоргского.

Камилл Бэллег:

«Не довольствуясь посвящением ему части своего времени и труда, г-н Пьер д'Альгейм у своего собственного очага нашел и создал превосходную истолковательницу для своего любимого композитора. Эта артистическая чета стала считать заботы о безвестном гении как бы своей священной обязанностью, своего рода семейным достоянием. Они оба его прославляли: один своими лекциями и статьями, другая, еще красноречивее, своим пением.

Я никогда не забуду того дня, когда они оба впервые открыли мне Мусоргского. Это было в один из зимних дней в скромной квартире. Прекрасный женский голос запел. Он пел сначала отрывок из оперы «Хованщина»: гаданье Марфы. Медленно, непонятными для меня словами, которые мне тут же потихоньку переводили, в звуках столь же чуждых, но уже понятных самих по себе меланхолическая кантилена предвещала какому-то неизвестному мне герою его мрачное будущее. Окончив пение, артистка помолчала несколько мгновений, потом начала снова.

На этот раз радость озарила ее лицо, оживила ее голос, радость дерзкая, почти злая. В диких ритмах она запела любовную песнь крестьянки. Затем раздалась героические баллады, гимны мрачного блеска и суровости, наводящей ужас, гимны войны, крови и смерти. За ними последовали другие песни, еще более задушевные и, быть может, еще более захватывающие...

И, наконец, мы услышали, как на больничной койке стонал, умирая, сам композитор, покинутый, непризнанный певец стольких смертей. «Комнатка тесная, тихая...» — вздыхал голос в смертельной агонии, и, действительно, нам показалось тогда, что в стенах этой комнаты сосредоточилась также вся красота этой странной музыки со всем ее ужасом» (ДП, 1910, № 4).

Замечания Бэллега о трех важнейших циклах Мусоргского: «Детской», «Песнях и плясках смерти» и «Без солнца» — были основаны не только на их нотном музыкально-поэтическом материале, но в первую очередь на впечатлениях от их исполнения Марией Алексеевной и дискуссий об их содержании с певицей и Пьером д'Альгеймом. Вот вдохновленные пением Олениной мысли критика о смерти у Мусоргского и о смерти самого Мусоргского, которыми он заканчивает свой этюд.

Камилл Бэллег:

«У Мусоргского умирают не так, как в немецкой балладе, — смертью далекой и фантастичной; смерть у него обыкновенна и ужасна, она преследует человека с колыбели. Однажды, когда великая артистка, познакомившая нас с этой сценой («Колыбельной» из «Песен и плясок смер-

¹⁷ Бэллег Камилл (1858 — 1930) — французский музыкальный критик.

ти». — А. Т.), спела ее в концерте, к ней подошла молодая дама в трауре и подавленным голосом сказала: «М-те, это поразительно, но не следует подобных вещей петь перед публикой». Быть может, она была права. Музыка Мусоргского глубоко потрясает и почти невыносима не только для тех, кого поразило горе, но и для тех, перед которыми проходит оно как картина.

Вот мы и дошли до конца нашей «грустной, страшной и порою мрачной прогулки». Сам Мусоргский должен скоро умереть. Последний цикл его романсов «Без солнца» — его последнее рыдание, последний вздох. Самые горькие вопли отчаяния Верлена, которыми он вдохновил современную музыку: «Из тюрьмы» Рейнальда Хана или очень тонкая, текучая песня Дебюсси «Мое сердце плачет, как дождь над городом» — далеко не сравняются с тем беспросветным отчаянием, которое заливает и совершенно подавляет эти несколько тактов Мусоргского <...>. Никого нет в живых из тех, кого воспел русский музыкант. Умер царь Борис, умерли раскольники <...>, могильным сном спит мужичок под снегом, кости солдат белеют на поле битвы, а «в доме без детей» стоит пустою маленькая кровать. Умер, наконец, и сам скорбный создатель стольких несчастных героев, и вот в стенах его комнаты, вокруг его больничной койки, кажется, собрались все эти мертвецы, чтобы присутствовать и почтить его смерть» (ДП, 1910, № 8).

Невозможно упомянуть все важные материалы и публикации «Дома песни». Но, пожалуй, важнейшими из них были издания, связанные с конкурсами, российскими и международными, организованными обществом. С 1908 по 1913 год было организовано восемь конкурсов (пять российских и три международных). В пятом (международном) конкурсе принял участие Морис Равель. Как сообщалось в бюллетене общества, «премия была разделена между Морисом Равелем (французская, испанская, итальянская и еврейская песни), Александром Жоржем¹⁸ (шотландская и фламандская) и Александром Олениным (русская)».

К сожалению, после 1913 года конкурсы «Дома песни» пошли на убыль в связи с материальными затруднениями общества, которые не были новостью, так как, по сути, все годы существования «Дома песни» были годами борьбы с безденежьем. Однако с приближением первой мировой войны и во время войны дела общества еще более осложнились. Тем не менее за шесть лет конкурсы «Дома песни» сыграли свою немалую роль в музыкальной жизни не только России, но и за ее пределами.

С началом первой мировой войны «Дом песни» оказывается перед лицом многих трудностей, в первую очередь — материальных, а после революции 1917 года и особенно к 1918 году его деятельность радикально сокращается. Грустно читать последний протокол заседания правления общества, состоявшегося в то время, когда казалось, что отъезд д'Альгеймов во Францию откладывался на неопределенный срок «по обстоятельствам переживаемого времени» и они еще могли что-то сделать в России.

Протокол заседания правления Общества «Дом песни»:

«Заслушан был доклад Председательницы М. А. Олениной-д'Альгейм о предполагаемой деятельности Общества в настоящем летнем сезоне. Председательницей было доложено, что, ввиду неотъезда ее за границу по обстоятельствам переживаемого времени, она полагала бы не прекращать обычной деятельности Общества летом. Затруднение представляется лишь в подыскании подходящего помещения; такое помещение предлагает, однако, Обществу член Общества В. В. Рузская. Помещение это заключается в даче, находящейся в Погонно-Лосином острове Богородского участка г. Москвы. Участок 87/39.

Постановлено: согласиться с докладом Председательницы и принять в распоряжение Общества дачу, предлагаемую членом Общества В. В. Рузской, выразив г-же Рузской глубокую благодарность» (из рукописного черновика протокола Общества «Дома песни»).

¹⁸ Жорж Александр (1850 — 1938) — французский композитор.

Решения этого собрания никогда не были воплощены в жизнь: в ноябре 1918 года д'Альгеймы покинули Россию, и русская страница истории «Дома песни» была перевернута в последний раз.

«Дом песни» был уникальной организацией для своего, и не только своего, времени. Его особенностью было то, что, не будучи ни в коем случае элитарным, он в то же время не сводил проблемы исполнительского искусства до уровня «понимания музыки всеми». Несмотря на прокламированную цель найти, а не воспитать свою публику, «Дом песни» постепенно превратился в просветительское общество единомышленников, которое постоянно росло. Эстетическое, просветительское и культурное влияние деятельности «Дома песни» на русскую (и в какой-то степени зарубежную) музыкальную жизнь нельзя переоценить. Программы «Дома песни» стали моделью для музыкально-просветительских организаций в России.

Андрей Белый:

«Роль четы д'Альгеймов, мужа, организатора «Дома песни», жены, единственной, неповторимой исполнительницы песенных циклов для первого десятилетия нового века, — огромна; они двинули вперед музыкальную культуру Москвы <...> думается: нигде в европейских столицах публике не предлагался с таким вкусом, подбором такой материал, как тот, который предлагался московской публике д'Альгеймами <...> если в Италии знали Скарлатти и Перголези, в Англии — песни на слова Бёрнса, в Германии — песенные циклы Шумана и Шуберта на слова Гейне и малоизвестного у нас поэта Мюллера, то Москве вместе с Глинкой, Балакиревым, Римским-Корсаковым, Бородиным и песенными циклами Мусоргского (кстати, до появления д'Альгеймов малоизвестными) показывались и Скарлатти, и Перголези, и Рамо, и Григ, и Шуман, и Шуберт, и Лист, и Гуго Вольф: в песнях; из года в год «Дом песни» учил Москву и значению песенных циклов, и роли художественного музыкального перевода, и истории музыки, не говоря уже о том, что семь-восемь ежегодных концертов, тщательно составленных, изумительно исполненных, с программами, сопровождаемыми статейками и примечаниями, заметно повышали вкус тех нескольких тысяч посетителей концертов, часть которых позднее вошла в сотрудничество с д'Альгеймами, когда концерты «Дома песни» стали закрытыми» («Начало века»).

* * *

Когда в 1903 году Блок, потрясенный искусством Олениной, предсказывал в письме к С. М. Соловьеву тридцатитрехлетней певице близкую смерть («мне кажется, что она не проживет долго»), он даже не мог предположить, что ей предстояло еще почти семьдесят лет жизни, охватившей несколько поколений и эпох. Это была жизнь, полная великих взлетов, противоречий и высокой драмы. Столетнюю свою жизнь Оленина разделила почти поровну между Францией, где начался ее расцвет как певицы, и Россией, которая слышала Оленину-д'Альгейм в ее лучшие годы. Она прошла страшный путь русской дворянки и интеллигентки — от рождения в 1869 году в усадьбе Истомино, в глубине России, до вступления в коммунистическую партию Франции в Париже 1946-го, от прозябания в парижском приюте для престарелых артистов до смерти в приюте для престарелых в Москве. Более двадцати лет расцвета своего таланта она разделила между Францией и Россией, сорок лет своего угасания провела во Франции и вернулась в Россию в 1959-м, чтобы умереть там в 1970-м. Она была знаменита в России и Франции, внесла огромный вклад в искусство обеих стран и много раз была ими забыта и при жизни вычеркнута из списка живых. Она пережила своих дочь и мужа, почти всех родных и друзей и, наверное, всех своих товарищей по искусству.

Жизнь Олениной-д'Альгейм представляет особый интерес: она проходила в самой гуще важнейших явлений искусства и культуры России и Франции конца XIX — начала и середины XX века, в которых певица принимала активнейшее участие.

Типичным примером злободневности, актуальности творчества певицы являются и связи между музыкально-общественной деятельностью Олениной-д'Альгейм и поэтическим движением русского символизма. Когда в

1908 году супруги д'Альгейм открывают свой «Дом песни», это событие находит глубокий отклик в среде русских поэтов-символистов, формулировавших в тот период свои основные эстетические положения. В квартире д'Альгеймов в Москве собираются и обсуждают свои идеи младосимволисты, среди них — Андрей Белый и Вячеслав Иванов. Символисты осознавали мир как проявление всеобъемлющей, синкретической культуры. В письме к А. Блоку в 1903 году Белый пишет, что «искусство должно быть многострунным» (многострунность по Белому — это показ явления во многих планах). Продолжая эту мысль, Вяч. Иванов говорит об искусстве, приобщающем весь народ. И эти идеи ведут прямо к «Дому песни», который был создан, чтобы приобщить к музыке и звучащей поэзии широкие массы. Идеи младосимволистов и «Дома песни» о всенародном распространении искусства удивительным образом совпадали.

Андрей Белый:

«В те дни он (д'Альгейм. — А. Т.) мечтал о рождении ячеек, подобных «Дому песни» в Москве, во всех центрах пяти континентов земного шара; и тут выявлялся в нем откровенный мечтатель-чудак, высказывавший свои утопии о связи художников, поэтов и музыкантов всего мира, воодушевленных концертами Мари, его жены:

— «Кан Мари шантерá...» («Когда Мари споет...»).

Она должна была запеть из Москвы — всему миру <...>.

«Дом песни» немедленно-де распространится из Москвы, организуясь в Берлине, Париже, Вене, Лондоне, Сан-Франциско, Нью-Йорке, Бомбее; во всех центрах поэты, художники, певцы и певицы, которых он и Мари при нашем участии вооружат молниями художественного воздействия, обезглавят тысячеголовую гидру порабощения...» («Начало века»).

Белый видит в Олениной-д'Альгейм особую миссию: в ней искусство проникает в глубины жизни, она — «особого рода духовная руководительница» (статья «Певница» /«Мир искусства», 1902, № 11/). Символисты находили соответствие между музыкой Мусоргского (и тут, конечно, не обошлось без влияния Олениной), поэзией и живописью передвижников. Речь шла о распространении символизма, охватывающего все искусства, в иерархии которых музыка занимает верховное положение.

Каким-то необъяснимым образом Оленина затрагивала своим искусством то, что волновало ее современников: рядовых слушателей, писателей, поэтов, мыслителей. Ее встреча со Львом Толстым в 1901 году вызвала с его стороны такие вопросы, которые свидетельствуют именно об этом. Пение Марии Алексеевны заставляет Толстого как бы вновь задуматься над проблемами, которые он обсуждал в своей книге «Что такое искусство?» и которые впоследствии были модифицированы и расширены в статье «О Шекспире и драме». В период, когда д'Альгеймы посетили Ясную Поляну, раздумья писателя об искусстве несомненно продолжались. Даже не касаясь подробно содержания идей трактата Толстого, которые многими современниками были встречены как проявление крайнего религиозного догматизма и мракобесия, можно увидеть, что в разговорах с Олениной и д'Альгеймом Толстой как будто подвергал проверке то, что было столь резко сказано в «Что такое искусство?».

Именно в этом плане прозвучал его вопрос к Олениной о том, может ли совершенно глухой композитор создавать гениальные произведения. Вопрос был не случаен. В толстовском списке создателей «ложного искусства», включавшем Шекспира, Брамса, Рихарда Штрауса, Вагнера, Листа, Берлиоза, Данте, Софокла и Еврипида, был и Бетховен. В своей книге Толстой писал: «Я знаю, что музыканты могут довольно живо воображать звуки и почти слышать то, что они читают; но воображаемые звуки никогда не могут заменить реальных, и всякий композитор должен слышать свое произведение, чтобы быть в состоянии отделать его. Бетховен же не мог слышать, не мог отделять и поэтому пускал в свет произведения, представляющие художественный бред» (Л. Н. Толстой, «Что такое искусство?»). Это было написано в 1897 году. Теперь, в 1901-м, писатель, как бы проверяя свою правоту (и, быть может, сомневаясь?), задает вопрос Олениной.

Так же звучит его сомнение, выраженное в вопросе о том, «как музыка может изобразить движение». Толстой сказал это после исполнения Марией

Алексеевной «Детской» Мусоргского, в которой композитор как раз очень успешен в музыкальной передаче движения и физического действия (см., например, ремарку Олениной о песне «В углу», в которой в музыке «слышно», как нянька заталкивает мальчика в угол). И, конечно, вопрос Толстого не случаен. В разделе своего трактата, посвященном Вагнеру, Толстой утверждает невозможность синкретичности искусств и с издевкой говорит о провале попыток композитора «Нибелунгов» передать в музыке движение, когда «странник ударяет копьем в землю, из земли выходит огонь и слышатся в оркестре звуки копья и звуки огня», или в сцене «с выходом чудовища, сопровождаемым его басовыми нотами, <...> все эти рычания, огни, махания мечом». Появились ли у автора «Что такое искусство?» после пения Олениной сомнения в своей правоте, мы не знаем, но само замечание Толстого, возможно, говорит о том, что Оленина заставила его задуматься.

Единственным, но важным совпадением мыслей Толстого об искусстве со взглядами Олениной д'Альгейм было определение связи человека, воспринимающего искусство, с автором-художником. Искусство заразительно, говорил писатель, оно заражает воспринимающего чувством, которое соединяет его с автором и с другими людьми. Чувство это внутреннее. И дальше высказывание Толстого почти повторяет кредо Олениной о триединстве композитора, певца и публики: «Главная особенность этого чувства в том, что воспринимающий до такой степени сливается с художником, что ему кажется, что воспринимаемый им предмет сделан не кем другим, а им самим и что все то, что выражается этим предметом, есть то самое, что так давно уже ему хотелось выразить. Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но и между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом-то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом-то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства». У Толстого упор на социозэтической стороне единства автора и его аудитории, у Олениной подчеркивается эстетический, художественный аспект. Тем не менее оба говорят о сходных вещах.

И, наконец, последний штрих общения Марии Алексеевны с Толстым: она впервые открывает писателю «Полководца» Мусоргского, а с ним и самого композитора. И это не только «открытие» нового композитора. Это спор о самой музыке. Своим исполнением Оленина как бы опровергает идею автора «Крейцеровой сонаты» о развращающем влиянии музыки, чей герой высказывает многие мысли самого писателя о музыке, среди которых главная — музыка вызывает в человеке лишь нездоровое возбуждение: «И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим на душу образом, — вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, <...> раздражающим душу образом». Песня Мусоргского в исполнении Олениной-д'Альгейм производит огромное впечатление, «отменяет» то, что писатель говорил о музыке прежде. «Ведь то, что мы сию минуту слышали, более чем прекрасно!» — воскликнул Толстой после пения Марии Алексеевны. Не иронично ли, что великий писатель земли русской в 1901 году, когда французы и бельгийцы уже слышали и полюбили Мусоргского, открывает для себя с помощью Олениной автора «Песен и плясок смерти», да и то на французском языке!

* * *

Трудно сказать, что было самым главным в Олениной — музыкально-общественный деятель, музыкальный мыслитель, исполнитель? Наверное, все, вместе взятое. И все же важнее всего в Марии Алексеевне была певица, та «кристаллическая нота», пользуясь выражением Мандельштама, что являлась из «первоначальной немоты», внутренней тишины. Недаром ее выступления вызвали реакцию, не сравнимую ни с чем на концертной эстраде. Верный хронолог таланта Олениной, Андрей Белый писал:

Андрей Бельй:

«...никто меня так не волновал, как она; я слушал и Фигнера¹⁹, и Шаляпина; но Оленину-д'Альгейм такой, какой она была в 1902 — 1908 годах, я предпочту всем Шаляпиным; она брала не красотой голоса, а единственной, неповторимой экспрессией.

Ничего подобного я не слышал потом.

Криком восторга встречали мы певицу, которую как бы видели мы с мечом за культуру грядущего, жадно следя, как осознанно подготавлился размах ее рук, поднимающих черные шали в Мусоргском, чтоб вскриком, взрывающим руки, исторгнуть стон: «Смерть победила».

Поражали: стать и взрывы блеска ее сапфировых глаз; в интонации — прялка, смех, карканье ворона, слезы; романс вырастал из романса, вскрываясь в романсе; и смыслы росли; и впервые узнание подстерегало, что «Зимнее странствие» («Зимний путь» Шуберта. — А. Т.), песенный цикл, не уступит по значению и Девятой симфонии Бетховена («Начало века»).

Было некое противоречие в том, как сама певица думала о своей скромной, полностью лишенной личных амбиций роли посредника между композитором и публикой и тем, как энтузиастически ее воспринимали многие слушатели: как медиума или жрицу, саму достойную поклонения. С некоторой амбивалентностью пишет Оленина о своем желании не отменить, а задержать, отложить аплодисменты, чтобы внутренняя тишина продолжилась и после окончания произведения перешла в тишину внешнюю. Но восторженная тишина в таком случае только подчеркивала роль жрицы, отвергаемую Марией Алексеевной, которая часто называла себя «юродивой».

«Юродивость» Олениной не была для нее пустой фразой или позой. В этом феномене, синонимами которого были идеализм и жизненная непрактичность, проявлялась ее полная противоречий личность. Мария Алексеевна много страдала от своего идеализма, но она значительно больше гордилась им, он был большей частью ее жизненной философией. И в этом громко прокламируемом, заранее обдуманном отсутствии практичности Олениной-д'Альгейм нашел свое отражение менталитет определенной части русской интеллигенции. Много раз на протяжении долгой жизни певица отказывалась видеть мир таким, каков он есть. Мария Алексеевна была соткана из противоречий и была «юродивой» в таком же смысле, как был «юродивым» сам Мусоргский: в мире, где господствует конформизм, они оба говорили правду, и это была художественная правда, которая не всем приходилась по вкусу. Оленина-д'Альгейм всю жизнь отстаивала свое право на инакомыслие и была неутомимой пропагандисткой своих художественных идей.

Щедра одаренная огромным талантом, полная противоречий, абсолютно поглощенная своим искусством, мать, для которой пение важнее жизни дочери, бессребреница, нетерпимая, искренняя, простонародная, скромная, утонченная, русская, француженка, музыкальный мыслитель — по мнению одних, по мнению других — кукла в руках д'Альгейма, писательница, барыня, Оленина была великой русской певицей, чье имя не должно быть затеряно в движущемся потоке времени. Несправедливо погребенная под напластованиями десятилетий, почти что вычеркнутая из отечественной культуры, Оленина-д'Альгейм вновь входит в наш сегодняшний смутный день, может быть, особенно остро нуждающийся в таком бескорыстном творческом подвижничестве, входит как наша современница, без которой не было бы важных страниц русской культурной истории прошлого, настоящего и будущего.

¹⁹ Фигнер Николай Николаевич (1857 — 1918) — русский певец, тенор.