

С. В. РАХМАНИНОВ НА КАВКАЗСКИХ МИНЕРАЛЬНЫХ ВОДАХ:
НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ И В МУЗЫКАЛЬНОМ САЛОНЕ

N. Meshcheryakova

S. V. RAKHMANINOV IN THE CAUCASUS MINERAL WATERS:
ON THE CONCERT STAGE AND IN THE MUSICAL SALON

На основе архивных документов в статье делается попытка реконструировать биографические сведения, концертную и творческую деятельность С. В. Рахманинова в период его пребывания в городах Кавказских Минеральных Вод. Воссоздается обстановка музыкального салона Фигуровых, в котором композитор выступал одним из действующих лиц.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, музыкальный салон, Фигуровы, Ессентуки, Кисловодск.

The attempt of the reconstruction of the biographical information as well as concert and creative activity of S. V. Rakhmaninov in the period of his stay in the towns of the Caucasus Mineral Waters is made on the basis of the archive documents. The atmosphere The Figurows' musical salon where the composer was one of the characters is reconstructed.

Key words: S. V. Rakhmaninov, musical salon, The Figurows, Essentuki, Kislovodsk.

В биографии Рахманинова есть страницы, связанные с пребыванием музыканта в музыкальном салоне Фигуровых. Рассмотреть это явление, ранее не привлекавшее к себе внимания музыковедов, стало возможным, благодаря всемерной поддержке историков и музейных работников региона¹. Теперь можно попытаться изучить генезис и воссоздать исторический контекст этого музыкального салона, и в курортных условиях сохраняющего свою специфику. Салона, одним из главных действующих лиц которого был С. В. Рахманинов.

Одно из самых трагических писем композитора, датированное 1 июня 1917 года, имеет обратный адрес: Ессентуки, Островская ул., дача Фигуровой.

«Милый мой Саша, – обращается Рахманинов к своему родственнику, другу и учителю А. И. Зилоти, – я живу в Ессентуках, куда приехал лечиться. Чувствую себя довольно скверно...» Речь идет не столько о физическом недомогании, сколько о сильнейшем душевном дискомфорте: «На свое имение Ивановку я истратил почти все, что за свою жизнь заработал. Сейчас в Ивановке лежит около 120 тысяч. На них я ставлю крест и считаю, что здесь последует для меня крах». Следующая фраза не оставляет сомнений в том, что роковые

слова «крах» и «крест» обретают апокалипсический смысл и относятся не к финансовым проблемам, а к жизненному разлому: «Кроме того, условия жизни там таковы, что я, после проведенных там трех недель, решил более не возвращаться». Даже ощущая себя на краю житейской пропасти, Рахманинов, как всегда, сдержан в выражении эмоций. Колебания и тревоги в этом письме («Все окружающие мне советуют временно из России уехать. Но куда и как? И можно ли?») сменяются твердой решимостью в следующем послании, направленном тому же адресату три недели спустя: «Чем скорей, тем лучше. <...> Ни спасти, ни поправить ничего нельзя. <...> Но в теперешней нашей обстановке мне крайне тяжело и неудобно работать, почему и решаюсь лучше уехать на время» [14, 101–103].

Из письма хорошо видно, что это судьбоносное решение принималось мучительно, взвешенно, и его непредвзятая оценка не оставляет места для популярных в свое время идеологических комментариев: «На Рахманинова воздействовало в этом отношении то окружение, в котором он очутился в летние месяцы 1917 года. Южные районы России, в частности курорты Крыма и кавказских Минеральных Вод, оказались местом концентрации разнообразных контрреволюционных элементов» [5, 410]. Не вступая в дискуссию с автором этих строк, сосредоточимся на том, что долгое время не интересовало исследователей: что же на самом деле представляло собой окружение композитора, и как содержание этих трагических писем связано с адресом на конверте: «Ессентуки, Островская ул., дача Фигуровой»?

Расшифровать исторический смысл этого адреса, прояснить социокультурное значение явления,

¹ Автор выражает искреннюю благодарность директору Государственного музея-заповедника М. Ю. Лермонтова И. В. Сафаровой, главному хранителю фондов этого музея Н. В. Маркелову, директору и главному хранителю Ессентукского краеведческого музея им. В. П. Шпаковского А. В. Корчевой, старшему научному сотруднику этого музея А. Н. Коваленко, и. о. директора Пятигорского краеведческого музея Л. Ф. Чегутаевой.

с ним связанного, удалось кисловодским исследователям – Б. М. Розенфельду, Е. Б. Польской и Л. Н. Польскому. Они успели сохранить память о музыкальном салоне Елизаветы Михайловны Фигуровой, где Сергей Васильевич провел свои два последних лета в России. Знакомство с этим феноменом проливает свет на поздний период существования салонов в предреволюционной России (обычно принято ограничивать время существования отечественных салонов едва ли не первой третью XIX столетия).

Салон мадам Фигуровой существовал внутри частного пансиона, принадлежавшего этой женщине – супруге известного певца. О нем говорится в курортном справочнике за 1914 год, изданном в Кисловодске под названием «Курорт Эссентуки» [8, 63]. Место здания, к сожалению, разрушенного в 70-е годы в связи со строительством нового санаторного корпуса, краеведам удалось найти и на основе воспоминаний очевидцев восстановить картину внутренней жизни этого по-своему уникального заведения. Уникальность его заключалась в том, что супругом хозяйки был хорошо известный в ту пору певец, солист Большого театра Петр Павлович Фигуров, близко знакомый с неординарными постояльцами и гостями этой удивительной дачи.

Она выделялась среди других, носивших, как свидетельствует тот же справочник, звучные имена («Вера», «Надежда», «Золотой курган», «Елочка», «Привет», «Находка»), необычным названием – «Желанная». И действительно, была желанным местом отдыха и общения для тех, кто жил здесь в течение летнего сезона или приезжал в гости к постояльцам. Знаменитый создатель фотолетописи Кавказа, «дедушка кавказской фотографии», стоявший у истоков дома-музея М. Ю. Лермонтова Г. И. Раев запечатлел на историческом снимке настоящее созвездие личностей, населявших дачу. Здесь и проживавшие «через стенку» С. В. Рахма-

нинов и С. А. Кусевицкий со своей супругой, певицы Н. П. Кошиц, С. Е. Трезвенский и А. В. Секар-Рожанский, оперные режиссеры В. П. Шкафер и Е. П. Карпов, известный музыкальный критик и собиратель В. Д. Корганов, и часто заходивший в гости Ф. И. Шаляпин, и, конечно же, хозяйева дачи – Е. М. Фигурова и П. П. Фигуров.

Как утверждают авторы книги «Встречи у источника», практичная хозяйка позволила знаменитому фотографу передать снимки для журналов с одним условием – чтобы под ними было пропечатано: «Пансион Фигуровых».

«Желанная» распахивала двери для многих именитых гостей, в числе которых оказывались А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, К. С. Станиславский, М. П. Лилина, А. А. Яблочкина и, безусловно, прославленный абориген, «маэстро из Кисловодска», как нарекли его современники, – В. И. Сафонов. Владельцы пансиона предоставляли «курсовым», как тогда называли больных, проходивших курс лечения, дорогой комфорт: «На чистенькой хорошо меблированной даче 10 комнат с полным пансионом сдавались по 300 рублей в месяц» [13, 134, 133].

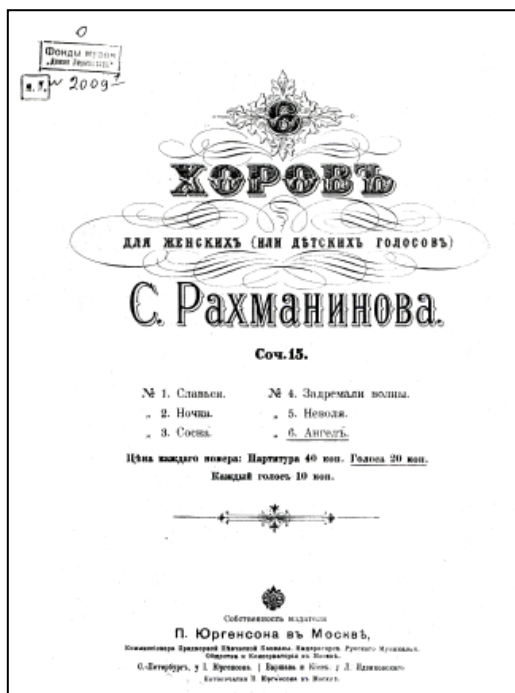
На даче Фигуровых складывалась уютная обстановка, располагавшая и к творчеству в уединении, и к совместному досугу духовно близких людей. Все это не могло не привлекать Рахманинова: вот почему летом 17-го, почувствовав себя сбитым на взлете, в поиске равновесия и гармонии он устремился сюда, на остров тишины и радости. В памяти еще были живы воспоминания о предыдущем, счастливом лете, об увлекательных прогулках по дивному парку. «...Вчера из Эссентуков уехал Рахманинов, а с неделю уехал в Крым Шаляпин, – писал К. С. Станиславский. – Мы с ними отлично проводили время. Гуляли, пили воду. К нам присоединились Кусевицкий, Кошиц... Санины... Вся эта компания возбуждала внимание, что злило Рахманинова и радовало Шаляпина» [15, 160].



В первом ряду (сидят):
С. В. Рахманинов – второй слева, далее – Н. П. Кошиц, Н. К. Ушкова-Кусевицкая, С. А. Кусевицкий, В. Д. Корганов.

Во втором ряду:
Ф. И. Шаляпин – крайний слева, рядом с ним – С. Е. Трезвенский, пятая слева (дама без головного убора) – Е. М. Фигурова, крайний справа – А. В. Секар-Рожанский.

В третьем ряду:
В. П. Шкафер, П. П. Фигуров.



Первое издание ор. 15

Впервые Рахманинов почувствовал себя «кавказским пленником» еще в пятнадцатилетнем возрасте, побывав на земле Лермонтова вместе со своим наставником – Н. С. Зверевым, и с тех пор «последний приют поэта» не отпускал его от себя. Всего пятью годами позже молодой композитор создаст фантазию для оркестра по стихотворению Лермонтова «Утес» (ор. 7, 1893), а спустя еще два года из-под его пера выйдет шесть хоров для женских или детских голосов с фортепиано (ор. 15, 1895), два из которых, «Сосна» и «Ангел», вдохновлены певцом Кавказа Лермонтовым.

Еще через год возникла серьезная предпосылка будущих гастролей Рахманинова (наряду с другими выдающимися музыкантами): в 1896 году в Кисловодске состоялось торжественное открытие Курзала. Свидетелями этого знаменательного события стал Антон Чехов, его друг, тоже выпускник таганрогской гимназии, получивший адвокатскую практику в Нахичевани Лев Волькенштейн и тесно связанный с Чеховым заботами о создании в Таганроге музея и городской библиотеки врач и общественный деятель Павел Иорданов. Присутствие таких гостей подчеркивало масштаб события, его отнюдь не «внутригородской» характер. Отставному казацкому генералу Сафонову, как подчеркивает Б. М. Розенфельд, принадлежала идея организации концертного зала, горячо поддержанная его сыном, блистательным пианистом и дирижером. Барон И. Р. Штейнгель, в то время возглавлявший Владикавказскую железную дорогу, «охотно пошел навстречу предложению Сафоновых... <...> Архитектура

Курзала отразила модные для конца XIX столетия стилизацию и увлечение градостроителей тех времен модернизмом с чертами неоренессанса. Здание Курзала было подобно известному казино в Монте-Карло» [2, 21–22].

Само пространство концертного зала словно источало звуки, торжественные и величественные – служившие украшением барельефные портреты Бетховена, Верди, Глинки, Моцарта и Чайковского превращали зал в пантеон музыкальной славы. Несмотря на справедливые упреки критиков по поводу недостаточно выверенной акустики и отсутствия принципа амфитеатра, из-за чего, как замечали современники, высокие прически и пышные шляпы слушательниц порой мешали видеть исполнителей, сама сцена, масштабная и по тем временам прекрасно оборудованная, позволила, наконец, регулярно осуществлять полнометражные оперные постановки. «В то время театру курзала мог позавидовать любой столичный театр: настолько просторным и солидным он был...<...> На других курортах и вовсе не было никаких развлечений» [16, 230]. Местоположение здания было тоже символично: сооруженное на возвышении рядом с вокзалом, оно казалось конечной целью, к которой устремлялись прибывающие в город поезда.

Кроме того, грандиозное детище архитектора Е. И. Дискубеса открыло эру симфонической музыки на Кавминводах, обозначило новый этап музыкальной жизни, связанный с именами замечательных дирижеров – Л. П. Штейнберга, С. П. Пресмана (двоюродного брата М. Л. Пресмана), А. И. Орлова, А. Б. Хессина, Н. И. Казанли и др. Украшением симфонических вечеров являлись выступления таких корифеев дирижерского искусства как В. И. Сафонов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. К. Глазунов и, конечно же, С. В. Рахманинов. Ко времени «кавказских гастролей» Рахманинова рецензенты насчитывали пять симфонических оркестров, постоянно выступавших в городах курортного комплекса. Два из них принадлежали Кисловодску: один играл в Курзале, другой – в Нижнем парке, и временами они объединялись.

Кисловодск приветствовал Рахманинова как истинного короля музыки, и условия ему предостав-



лялись королевские: в гостинице «Россия» его всегда ждал специальный номер с роялем. Инструмент, на котором гениальный пианист играл, выступая в Курзале, сегодня снабжен памятной табличкой, на которой имя Рахманинова соседствует с именами А. Б. Гольденвейзера и С. С. Прокофьева.

Впрочем, местная публика узнала Рахманинова не только как пианиста, дирижера и композитора, но и как выдающегося концертмейстера. В своей во многом уникальной книге «Звучала музыка на водах» Г. Е. Воронина и Б. М. Розенфельд приводят характерные воспоминания замечательного грузинского музыканта В. Н. Гокиели, на одном из благотворительных концертов наблюдавшего сокровенный процесс «сотворчества» певицы Нины Кошиц, исполнявшей романсы Рахманинова, и самого автора вокальных шедевров, выступавшего в роли аккомпаниатора. «Я сидел близко, и мне было слышно, как Сергей Васильевич в творческом волнении громко дышал, как бы участвуя в задушевном музыкальном диалоге с проникновенной исполнительницей... Все сознавали, что присутствуют при чем-то необычном, замороженные то ли мягкой грудной кантиленой меццо-сопрано Кошиц², то ли кантиленой, которую мог извлекать из рояля только Рахманинов, то ли самими романсами с их симфонической музыкальностью».

Далее авторы книги убеждают читателя в необычайной силе художественного воздействия на публику Рахманинова-дирижера, опираясь на впечатления современников. На одном из симфонических концертов Рахманинов дирижировал Шестой симфонией Чайковского и «Марсельезой». Были объединены два оркестра – Кисловодского Нижнего парка и Курзала. «Лебединая песня» Чайковского прозвучала так, что долго стояла тишина, а «потом взревела овация, буреподобная, и долго не смолкала» [2, 40].

Последний концерт Рахманинова в Кисловодске, как свидетельствует в своих воспоминаниях М. С. Шагинян, состоялся 28 июля 1917 года. «Мы с мужем узнали из афиш, что в курзале состоится торжественный концерт. <...> Выступало в концерте много „знаменитостей“, и цены были „аховые“. <...> Рахманинов не был помечен в афишах как аккомпанирующий Кошиц. Сперва она вышла со своей аккомпаниаторшей, необыкновенно разряженная, едва ответила публике на аплодисменты, спела что-то без всякого выражения и, получив букет, безразлично положила его на рояль, а сама ушла со сцены и не появлялась несколько минут. Когда она снова вышла на эстраду, за ней, весь в белом, как-то лениво и вразвалку, вышел Рахманинов. Во втором отделении он дирижировал „Марсельезой“».

Разговор с Рахманиновым, состоявшийся после концерта «в одной из аллеек курзала», произ-

вел на Шагинян мрачное впечатление: «Рахманинов был удручен развитием революции, боялся за свое имение, за своих детей, боялся „остаться нищим“. Он сказал, что переедет „в ожидании более спокойного времени“ за границу со всей семьей. Я, как всегда, нападала на него, говорила, что уезжать сейчас из России – значит оторваться, потерять свое место в мире. Он слушал меня, как всегда, терпеливо и с добротой, но, я уже чувствовала, – далекий от моих слов, чужой. Больше я его никогда не видела» [18, 160–161].

Но несмотря на несколько «оминовенный» колорит последнего выступления Рахманинова в Кисловодске и трагическую тональность его прощальной беседы, повторившей по сути содержание его июньских писем к А. И. Зилоти, можно смело утверждать: курортный, или, точнее, гастрольный «роман» Рахманинова с Ессентуками и Кисловодском был блистательным и плодотворным, ведь он совпал с вершиной славы самого музыканта и с пиком музыкальной жизни этих городов.

Привлекательность культурной ситуации на водах, сложившейся к моменту появления здесь Рахманинова и других выдающихся музыкантов, заключалась еще и в том, что соседние курортные города взаимодействовали по принципу сообщающихся сосудов. «Курсовые», проходившие лечение в одном из городов, получили возможность, благодаря проведенным в конце XIX столетия железнодорожным веткам, оказаться в другой близлежащей «группе», как именовали тогда курорты, и стать свидетелями происходивших там музыкальных событий. И сами музыканты могли заметно расширить свое сценическое пространство, не ограничивая выступления только одним городом.

Постепенно в курортных городах, независимо от их масштабов и численности населения, музыкальная жизнь становилась все более интенсивной, хотя культурным центром региона по-прежнему оставался Кисловодск. Но и те, кто, подобно Рахманинову, направлялись врачами в Ессентуки – город, издавна считавшийся семейным курортом, по свидетельству современника, не могли уже пожаловаться на скуку. «Развлечения в курорте сосредотачиваются, главным образом, в парке. Два раза в день, утром и вечером, играет оркестр музыки. В театре при галерее № 17 часто устраиваются концерты, спектакли, танцевальные вечера и всевозможные игры и развлечения не только для детей, но и для взрослых. В 1902 г. к Галерее присоединен прекрасный зрительный зал великолепного театра причудливой архитектуры» [12, 103].

Заметим, что и Железноводск, слывший самым тихим и патриархальным среди курортных городов, тоже не оставлял посетителей без музыкальных впечатлений: они порой имели возможность наслаждаться звучанием того же оркестра, который выступал в Кисловодске.

Таким образом, к началу кавказских гастролей Рахманинова и особенно во время двух его последних посещений Кисловодска и Ессентуков тради-

² У Н. Кошиц было лирико-драматическое сопрано. В числе ее оперных партий – Татьяна в «Евгении Онегине» и Лиза в «Пиковой даме», Дездемона в «Отелло», Ярославна в «Князе Игоре», Марина Мнишек в «Борисе Годунове». – *Ред.*

ция симфонического исполнительства уже вполне сформировалась, и это притягивало к себе великого дирижера. Но со временем здесь же, в курортном комплексе Кавминвод, сложился, бесспорно, привлекавший Рахманинова своеобразный стиль салонного музицирования.

Перенесемся мысленно в год 1825-й. Этим годом датирована редкая рукопись, машинописная копия которого была передана И. Л. Андрониковым в Государственный музей-заповедник М. Ю. Лермонтова. «Путешествия моего журнала из Рязани к кавказским водам в 1825 году», – так, вполне в духе эпохи (недаром ведь Лермонтов дневник Печорина тоже назовет журналом) озаглавит свои путевые заметки отставной капитан Александр Гаврилович Рюмин. Весьма знаменательно время написания этих «дорожных замет», ведь первый приезд на воды их автора совпал с очередным прибытием сюда Е. А. Арсеньевой вместе с внуком Мишелем. Пятью годами раньше сюда же, на Горячие воды, с семьей Раевских приезжал Пушкин, впервые совершая путешествие по Кавказу. В 1832 году здесь поселится на некоторое время Алябьев, сочетая время ссылки с вынужденным лечением. Спустя пять лет после появления в здешних местах Рюмина Горячеводское поселение будет переименовано в Пятигорск.

В этой рукописи, как видно, совсем не преднамеренно, автором четко представлены главные проблемы, без решения которых невозможно было превратить Кавказские Минеральные Воды в райский край, наполненный музыкой, каким застал его Рахманинов и его современники. В путевых заметках Рюмина мы находим упоминание о том, что уже тогда, в 1825 году, на Горячих водах музыка служила своеобразным «аккомпанементом» к лечению: происходило становление прочной курортной традиции.

И, наконец, последнюю и основную проблему можно выразить летучей лермонтовской строкой, ведь она в том и состояла, «что плохи наши лекаря», а точнее, в ту пору еще совсем неопытны и не искушены в бальнеологии.

Когда же в 1861 году, пережив в течение полудека неудачный период казенного правления, Кавказские Минеральные Воды перешли в частное владение действительного статского советника Н. А. Новосельского, он, используя свои полномочия, пригласил на должность директора Вод известного московского врача С. А. Смирнова. Тому удалось, наряду с решением своих профессиональных задач, не только впервые в этих краях основать типографию и возглавить издание первой курортной газеты «Листок для посетителей Кавказских Минеральных Вод», но и «заказывать музыку»: по его личному приглашению приезжали для участия в сезоне различные оркестры, составлявшие звуковое пространство курорта. Музыкальные пристрастия доктора Смирнова не вызывали сомнений: комнаты своего дома он радушно предоставлял не только малосостоятель-

ным посетителям, но и неоднократно приезжавшему на воды в 60-е годы М. А. Балакиреву, тесно общался с С. И. Танеевым во время его многочисленных приездов на Кавказ.

«Смирновская» газета регулярно извещала о прибытии на воды новых «посетителей». Так, читатель мог узнать о приезде в 1863 году «Балакирева М. А. из Петербурга». В одной из корреспонденций сообщалось: «Елизаветинская галерея в нынешнем году во время питья воды бывает иногда особенно оживлена. <...> Бывает и еще кое-что, чего нельзя найти нигде, разве что в добром домашнем кругу: в ранний и свежий утренний час, под звуки оркестра и падающего в источник стакана – мы танцуем. Врачи должны быть нами довольны: хорошее расположение духа им нужно при нашем лечении, а когда танцуешь, нельзя уж быть в очень дурном духе. <...> Танцуем и вечером во вновь отделанном воксале и танцуем без церемоний, без приглашений, без объявлений... Нам обещают приготовить воксал к ежедневным импровизированным танцам, а не к одним только заказным, наперед объявленным балам» [9].

Трудно переоценить значение приведенной корреспонденции для понимания тех задач, которые подспудно, наряду с декларированными открыто, выполнял «Листок», и тех целей, которые осуществлял его издатель, выступая уже в роли организатора на водах особого социокультурного пространства, формировавшегося по образу и подобию музыкальных салонов. Мыслил ли действительно С. А. Смирнов вверенный ему курорт как салон под открытым небом? Избегая прямолинейного ответа, будем исходить из того, что «салон начинается тогда, когда в объявленный день без специального приглашения собирается определенная группа людей, чтобы побеседовать, обменяться мнениями, помузицировать» [10, 139].

Заметим, что автор цитированной выше газетной публикации постоянно делает мягкие, но выразительные акценты на добровольном объединении всех участников развлечения в «танцевальном пространстве». «Танцуем без церемоний, без приглашений, без объявлений», – подчеркивает корреспондент, открыто противопоставляя эти вечера «заказным, наперед объявленным балам». Характерно, что здесь ничего не сказано о том, какие именно танцы и под какую музыку исполняются – не это главное. Корреспондента, впрочем, как и издателя, в предложенных развлечениях явно привлекает теплая, семейная атмосфера – «кое-что, чего нельзя найти нигде, разве что в добром домашнем кругу».

Если прочесть процитированный фрагмент именно так, то перед нами – настоящий манифест! И только одно из условий здесь, кажется, не было соблюдено: участники салонного общения должны быть знакомы друг с другом. Этим салон отличается от бала, где действует правило «незнания» (за некоторым исключением, конечно, но на балу, как на официальном торжественном мероприятии слишком много участников). Тем же он

разнится с маскарадом, где все подчинено принципу «неузнавания».

Но как соединить, как сплотить в нечто общее разномастную «толпу водопийц»? И тут на помощь приходит «Листок», который представляет читателям вновь прибывших, дает краткие сведения о них. И тогда газета становится или «преамбулой» к салону, или «газетой-салонном», что предопределено возможным взаимодействием этих феноменов. Ведь сравнивали же петербургский салон Е. М. Хитрово и ее дочери Д. Ф. Фикельман с «всемирной, изустной, разговорной газетой», которая «издавалась по направлению и под редакцией двух любезных и милых женщин» [10, 141]. Значит, возможно и обратное превращение – газеты в подобие салона. Кроме того, на водах существовали и объективные предпосылки объединения посетителей: многие уже были знакомы раньше, встречаясь в светском обществе Петербурга, Москвы и других городов. Многие приезжали на воды неоднократно, ездили сюда, подобно герою повести Л. И. Веселитской (псевдоним «В. Микулич») регулярно, как на дачу.

Таким образом, существуют, по крайней мере, три транскрипции образа кавказского курорта. Во-первых, его привычно сравнивают с ярмаркой, в том числе и современные исследователи: «КМВ были своеобразной „ярмаркой жизни“, куда стекалась публика со всех уголков России, начиная от столиц – Петербурга и Москвы, и до самых отдаленных медвежьих углов провинции» [1, 123]. Во-вторых, не вызывает удивления сопоставление «водяного общества» с театром. Такую параллель можно назвать классической, ведь она сложилась в прозе М. Ю. Лермонтова. Действительно, Печорин, как и другие «герои нашего времени», вовлечен в театрализованное пространство самой жизни. Характерно, что театральная трактовка «образа вод» не просто «переадресована» Лермонтовым своему персонажу и не только развивается в трудах литературоведов – ее, что важнее, придерживались архитекторы и художники, создававшие визуальное пространство Кавказских Минеральных Вод. Они, например, возводили вокруг Курзала своеобразный «художественный контекст», выстраивали декоративный «мостик уединения», мостик, соединявший Курзал с Крестовой горой, сооружали эмблему – горного орла и пещеру демона, с копией «Демона поверженного» – гениального творения Врубеля. «В 1913 году по склонам горы крестовой были устроены: «Утес Демона», барельеф «Княжна Мери», «Сторожевая башня», «Кавказские ворота» [2, 24]. Чем, как не театрализацией сознания посетителей, занимались талантливые художники?!

Представление о «водяном курорте» как о музыкальном салоне несколько не противоречит, на наш взгляд, двум предыдущим трактовкам, поскольку салон вообще предполагает широкую вариативность, соответствующую «ярмарочной» модели, и в исполнении музыки, и в ее восприя-

тии, а тесное родство салона и театра в особых доказательствах не нуждается.

И все же – где конкретно, в условиях курорта, шлифовались, отрабатывались навыки салонного общения? Действительно, существовало такое узаконенное место «всеобщих встреч под музыку». Эти встречи могли происходить в казенном театре, в галерее, просто на фоне оркестровой раковины в парке. Ходить на эти встречи и означало – бывать «на музыке». Такие посещения музыкальных вечеров были школой слушания и школой общения.

Весь курортный антураж, сопутствующий сезонным концертам, экзотический пейзаж, служивший фоном, и празднично гуляющая публика отнюдь не снижали градуса слушательского восприятия. Скорее, напротив, на такие концерты посетители вод приходили с особым настроением, в состоянии легкой эйфории, некоторой экзальтации, что не всегда проявлялось вне сезона. Кроме того, музыка на водах звучала лирическим контрапунктом к выразительной мелодии традиционного курортного романа – так, как это тонко обрисовано в повести уже упоминавшейся Л. И. Веселитской «Мимочка на водах»: «Оба они любили музыку и не пропускали ни одного концерта. И когда Мимочка, сидя с ним рядом, слушала романсы, ей казалось, что это совсем не та музыка, которую она слышала зимой, сидя в зале Дворянского Собрания, рядом со Спиридоном Ивановичем. Или Козелков пел лучше Фигнера, или она теперь так поправилась, что все ей казалось в другом цвете, только это была совсем, совсем другая музыка» [11, 749]. Повесть «Мимочка на водах» была написана в 1891 году, а опубликована годом позже.

Сохранялись ли и дальше традиции салонного музицирования и влияли ли они на социокультурную ситуацию на водах, если известно, что музыкальный салон в России к концу XIX века успел выйти из точки зенита? Как справедливо утверждают авторы книги «Звучала музыка на водах», «традиции домашних музыкальных салонов начала прошлого века, когда было мало театров, концертных залов и клубов, сохранялись долго, и особенно в провинции» [2, 126]. Сохранялись, благодаря музыкальным вечерам, проходившим на «Белой вилле» художника Н. А. Ярошенко – в Кисловодске, в доме доктора В. А. Кобылина – в Пятигорске, на даче Л. М. Фигуровой в Ессентуках.

В то время направляющая роль в развитии разных сфер культурной жизни курортов по-прежнему принадлежала врачам. Тогда во многих семьях медицинские интересы переплетались с музыкальными. Так, например, младший брат О. А. Чечотта, известного врача и первого Председателя Кавказского горного общества, прославился как музыкальный критик и пианист: «Один из петербургских критиков в рецензии на концерт, состоявшийся 25 марта (5 апреля) 1861 года, о юном Чечотте писал: «...Если судьба назначила ему долгую жизнь, в России будет свой Шопен...» [3, 7].

Замыкающим в блестящей шеренге «утрированных филантропов» в предреволюционный

период на Кавказских Минеральных водах был легендарный профессор М. С. Зернов, который себя называл культуртрегером и, по свидетельству сына, «болеет отсталостью и неустроенностью России» [4, 52]. К числу заслуг этого исполина духа, помимо организации строительства нового курортного городка и создания благотворительного общества, следует отнести и сохранение традиций музыкального салона в модифицированной форме. «В громадной столовой по пятницам устраивались бесплатные литературно-вокальные и музыкальные вечера. Эти пятницы пользовались большой популярностью. В них участвовали как знаменитые артисты, так и скромные любители» [7, 88].

«Санаторный салон» Зернова существовал в одно и то же время, в одном и том же городе Ессентуки параллельно с салоном Фигуровой, обустроенном ею в собственном пансионе, в котором летом 1916 и 1917 годов останавливался Рахманинов. Сергей Васильевич, безусловно, знал семью Зерновых, а с дочерью профессора, Софьей Михайловной, он продолжал общаться и за границей, о чем свидетельствует их переписка.

Но, конечно же, обстановка в салоне пансиона Фигуровой была совсем другой по сравнению с «райскими санаториями» Зернова. Описывая свою встречу с Рахманиновым, Шагинян вспоминает, как решила она исполнить просьбу композитора и привезти ему тексты романсов, работу над которыми он начал летом на даче Фигуровой, а завершил уже в Москве, осенью. «Лето на Минеральных выдалось необычайное: в первой половине июня стояла еще весна. <...> ...Ессентуки после Кисловодска показались пасмурными, с их сыроватым парком, совсем другого характера толпой – ожирелых и ревматиков – и с пустынными тихими улочками. Санаторий, где был Рахманинов, выходил в парк, неподалеку от источника. <...> Сергей Васильевич был окружен почти царским почетом. Лакей во фраке и белых перчатках бесшумно появлялся буквально „по мановению“ его руки. Две лучшие комнаты – одна с роялем – были в его распоряжении. В коридоре – тишина, никакого присутствия посторонних. Но когда он в каком-то сером домашнем пиджачке встал мне навстречу и протянул руку, и я увидела его милое, совершенно трагическое лицо, я сразу забыла и свои собственные неприятности, и эту „царственную“ обстановку, а только остро почувствовала, что ему нехорошо» [18, 156–157].

Судя по всему, сама обстановка пансиона Фигуровой была призвана спасти Рахманинова от удрученного состояния. И хозяйка не только обставляла пансион изысканными, почти театральными атрибутами, что тоже считалось характерной приметой салона, но еще и *собирала* салон, соединяя под крышей своего дома людей не только духовно близких, но и связанных узами совместного творчества. Так, проживавших в соседних комнатах Рахманинова и Кусевицкого, много лет выступавших вместе с концертными программами, в последнее время заметно сблизила и общая работа в Российском му-

зыкальном издательстве, основанном замечательным дирижером и контрабасистом. Творческий союз пианиста и композитора Сергея Рахманинова с певицей Ниной Кошиц, проживавшей тут же, в пансионе, сложился недавно, но протекал очень плодотворно – именно ей предстояло исполнять романсы ор. 38, которые он начал сочинять здесь, в Ессентуках. С хозяином дома, солистом Большого театра Петром Павловичем Фигуровым и другим замечательным баритоном Иоакимом Викторовичем Тартаковым, которого русская интеллигенция называла властителем своих дум [19, 118], Рахманинов знаком был давно – скреплял их отношения, безусловно, Шаляпин, который выступал вместе с этими замечательными артистами и на столичных сценах, и здесь, на водах.

Странное, на первый взгляд, нежелание хозяйки поселить у себя в пансионе Шаляпина, которому в этих стенах всегда оказывался радушный прием, объясняется, на наш взгляд, не только ее трепетным отношением к режиму и опасением, что гениальный актер с его ярким темпераментом разрушит тишину и покой благословенного гнездышка. Вероятно, Елизавета Михайловна следовала, пусть не вполне осознанно классическому закону салонного бытия: в салоне должен быть гость, своего рода корифей, которым «угощали» присутствующих. В этом заключалась особая «режиссура», без которой салон не существовал, а Шаляпину, бесспорно, отводилась роль необычного гостя, каждое появление которого оборачивалось для остальных «эстетической сенсацией», а для Рахманинова – сердечной радостью.

Об этом свидетельствовал в своих воспоминаниях замечательный музыкальный критик, прозванный «кавказским Стасовым», первый рецензент Шаляпина, композитор и коллекционер В. Д. Корганов. «Здесь, в Ессентуках он [Рахманинов], видимо, хандрит, и только присутствие Шаляпина оживляло его. <...> Иногда он прогуливался с Шаляпиным, и тогда его вид был бодрее, веселее. К обеду Рахманинов приходил своевременно. <...> Еще в прихожей или, вернее, на балконе, вешая шляпу на крючок, он устремлял свои холодные серые зрачки к месту, где должен быть Шаляпин; если последний был уже на своем месте, что случалось редко, то Рахманинов входил с улыбкою, весело раскланивался. Усаживался и заводил разговор, причем каждое мгновение как бы выжидал услышать голос Шаляпина. Если же последнего не было, композитор оставался хмурым, скучным, ежеминутно поворачивал голову и поглядывал на балкон, точно влюбленный Ромео ожидает Джульетту. – А Федя нет? Где же Федя? Не видели его сегодня? Опять проспал или уехал в Кисловодск?.. Или вчера застрял там? С такими вопросами он обращался к своим соседям. – Вот и он!.. Пришел!.. – раздавался голос композитора, первым заметившего приход певца. За столом он не отрывал глаз от певца; каждый жест, каждое слово артиста отражалось на его лице; он, видимо,

испытывал эстетическое наслаждение, лицедея и слушая знаменитого актера, его интонации, его мимику; он улыбался, смеялся, хохотал до слез, слушая его шутки и анекдоты» [6, 242–243].

Хозяин дома, П. П. Фигуров радовал своих друзей не только рассказами и шутками, но и кулинарными деликатесами. «Котлеты а-ля Шаляпин» из курицы с грибами и гарниром из моченых яблок, приготовленных из собственных фруктов (при усадьбе был фруктовый сад), «рахманиновские блинчики» со сладким творогом, изюмом и ванильной подливкой из белой черешни готовились специально для Шаляпина и Рахманинова [13, 136]. А оба гостя, соединяясь в творческом ансамбле, поражали воображение собравшихся роскошным музыкальным «угощением». В салон Елизаветы Фигуровой они привносили ту особую атмосферу, которую еще в юности научились создавать в процессе совместных выступлений (иногда у рояля оказывалась ближайшая родственница хозяев дачи, мать патриарха ростовской композиторской школы А. П. Артамонова – Ольга Михайловна, которая вдохновенно аккомпанировала Федору Шаляпину, Леониду Собинову, Петру Фигурову).

Как утверждали современники, и, в частности, Н. Д. Телешов, сам Шаляпин всегда ощущал разницу между своими салонными и сценическими выступлениями. «Даже сам он несколько раз говорил нам: „Сегодня здесь меня послушайте, а не в театре“. <...> Рахманинов умел прекрасно импро-

визировать и, когда Шаляпин отдыхал, он продолжал свои чудесные экспромты, а когда отдыхал Рахманинов, Шаляпин садился сам за клавиатуру и начинал петь русские народные песни. А затем они вновь соединялись. И необыкновенный концерт продолжался далеко за полночь. Тут были и самые знаменитые арии, и отрывки из опер, прославившие имя Шаляпина, и лирические романсы, и музыкальные шутки, и вдохновенная увлекательная „Марсельеза“» [17, 40].

И еще один творческий союз, соединивший Федора Шаляпина с Владимиром Коргановым, лег в основу салона Фигуровой. Певца и критика связывали прочной нитью долгие часы совместного музицирования. Безусловно, то, что искал Корганов во взаимодействии с гениальным артистом, стремился найти и сам Рахманинов, общаясь с Шаляпиным и с другими героями своего времени, погружаясь в атмосферу салона Фигуровой, чтобы радоваться друг другу в процессе плодотворного сотворчества и чтобы завещать потомкам традиции высокого художественного ансамбля.

Ведь искусство – это, прежде всего, общение – с друзьями, единомышленниками, потомками. А когда становится возможным диалог с природой, такой многообразной и щедрой, как здесь, на кавказских водах, когда протягивается мост между тобой, сегодняшним, и теми, кто создал музыкальную культуру прошлого и своим служением преобразил мир вокруг себя, – душа познает бессмертие.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барнаш А., Лазарян С. Очерк культурного развития Северо-Кавказского края: начало XIX – начало XX вв. – Пятигорск, 2006.
2. Воронина Г., Розенфельд Б. Звучала музыка на водах. – Ужгород, 1995.
3. Данилов А. Доктор Оттон Антонович Чечотт и его родословная // Деятели отечественной медицины на Кавказских Минеральных водах: Материалы науч.-практ. конф., посвященной 150-летию со дня рождения выдающегося общественного деятеля, профессора медицины В. И. Разумовского. – Ессентуки, 2007.
4. За рубежом. Белград – Париж – Оксфорд (Хроника семьи Зерновых). – Р., [б. г.].
5. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М., 1973.
6. Корганов В. Статьи, воспоминания, путевые заметки, библиография. – Ереван, 1968.
7. Корчевная А. «Райские санатории» доктора Зернова // Кавказские Минеральные Воды. К 200-летию юбилею, 1803–2003. – СПб., 2003. – (Серия «Наследие народов Российской Федерации». Вып. 2.)
8. Курорт Ессентуки. Сезон 1914 г. – Кисловодск, 1914.
9. Листок для посетителей Кавказских Минеральных Вод. – 1863, 8 июня, № 4.
10. Марченко Н. Быт и нравы пушкинского времени. – СПб., 2005.
11. Микулич В. (Веселитская Л. И.) Мимочка на водах // Очман А. В. Новый Парнас. Русские писатели Золотого и Серебряного века на Кавказских Минеральных Водах. – Пятигорск, 2002.
12. Москвич Г. Практический путеводитель по Кавказу. – Одесса, 1915.
13. Польская Е., Польский Л., Розенфельд Б. Встречи у источников: рассказы экскурсовода. – Ессентуки, 2005. – Вып. 2.
14. Рахманинов С. Письмо А. Зилоти 1 июня 1917 г. // Рахманинов С. Литературное наследие в 3-х т. / Ред.-сост. З. Апетян. – М., 1980. – Т. 2.
15. Розенфельд Б. Малоизвестный Кисловодск. – М., 2008.
16. Серегина О. Курорты Северного Кавказа в военной, экономической и культурной жизни России конца XVIII – начала XX веков. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М., 2003.
17. Телешов Н. Из «Записок писателя» // Воспоминания о Рахманинове. – М., 1974. – Т. 2.
18. Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. – М., 1974. – Т. 2.
19. Яковкина Е. Замечательные люди на Кавказских Минеральных водах. – Ставрополь, 1962.
20. Яковкина Е. Последний приют поэта: домик М. Ю. Лермонтова. – Пятигорск, 2004.