



Л. БАРСОВА

Король, еще король...*

Первый важнейший в творческом становлении Сирина-Набокова период самым тесным образом связан с Германией. Правда, в «Других берегах» писатель сообщает, что за 15 лет жизни в Берлине (1922—1937) «не прочел ни одной немецкой газеты или книги и никогда не чувствовал ни малейшего неудобства от незнания немецкого языка»¹. Этот ряд можно продолжить — ни разу не был в опере, не читал афиш и вывесок, не вкушал барокко и рококо, не слышал музыки города — мостовых, стен, мхов Средневековья и Возрождения.

На самом деле это лишь одна из «масок» писателя, вернее, из многих — две: не знал немецкого языка и не любил музыки. А немецкий «дух», идеалы, идеи, дьяволиады ему тоже были чужды и не нужны?! И вот провидение ему напоминает: не все так просто в подлунном мире. В годину серьезных материальных затруднений ему протягивает «руку помощи» далекий предок — Карл Генрих Граун: Набоков узнает вдруг, что имеет право на долю его наследства, о чем он рассказывает на тех же берегах с обычной примесью иронии, на сей раз впрямь спорной: «...в тридцатых годах сего века, в Берлине, многочисленным потомкам композитора Грауна (главным образом, каким-то немецким баронам и итальянским графам, которым чуть не удалось убедить суд, что все Набоковы вымерли) досталось, после всех девальваций, кое-что от замаринованных впрок доходов с его драгоценных табакерок. Этот мой предок, Карл Генрих Граун (1701—1759)², талантливый карьерист, автор известной оратории “Смерть Иисуса”, считавшейся современ-

* Переработанный вариант статьи «Королевское рондо» (Барсова Л. Музыка: образы и лейтмотивы. СПб., 2001. С. 3—18).

¹ Набоков В. Другие берега // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 284. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

² Год рождения К. Г. Грауна в различных источниках приводится вариативно в пределах 1701—1704 гг. Набоков, видимо, опирался на

ными ему немцами непревзойденной, и помощник Фридриха Великого³ в писании опер...» (IV, 158—159).

Здесь бы Сирину выскочить из привычной мебелишки и пробежаться под липами к памятнику Фридриху II — табакерочки-то композитор получал от него за музыкальные заслуги. Это грандиозное сооружение являлось тогда центральной точкой Берлина, и Набоков просто физически не мог его не замечать: высота памятника в целом — 16,5 метра, статуя самого короля, восседающего на мощном росинанте — 5,6 метра, а вокруг пьедестала расположились придворные в натуральную величину⁴. И среди них с дирижерским свитком в руке (палочек тогда еще не было и в помине) — пращур Владимира Владимировича. Так что Сирин встречался с ним, когда шел по Unter den Linden в «Крольль-оперу» (иль он там не был?) и, возможно, безотчетно окидывал взором броский монумент. Но об этом у него — ни строчки. Однако он вспоминает о том, что из пансиона в пансион в Берлине его преследовала репродукция картины Менцеля, на которой Граун «изображен с другими приближенными (среди них — Вольтер), слушающим королевскую флейту⁵...» (IV, 159).

сведения, почерпнутые из брошюры: Розенов Э. К. Граун (Carl-Heinrich Graun, 1701—1759). Биографический очерк. М., 1910. С. 3—13.

³ Фридрих II — «Великий» (1712—1786) — король Пруссии с 1740 г.

⁴ Автор этого сооружения Х. Д. Раух (1777—1857) проектировал его как свидетель и «ретранслятор» эпохи: он был уже во вполне сознательном возрасте, когда скончался Фридрих II, а служебную свою карьеру начинал камердинером его любимого племянника, будущего венценосца Фридриха Вильгельма II (1744—1797). Памятник возводился в 1840—1851 гг.

⁵ Набоков имеет в виду картину немецкого художника А. фон Менцеля (1815—1905) «Концерт Фридриха II в Сан-Суси» (1852). Вполне реалистично, соответственно прижизненным портретам, на ней изображены Фридрих II, играющий на флейте, за клавишином — Филипп Эмануэль Бах (1714—1788), второй сын И. С. Баха (с 1741 года более четверти века выступал в ансамбле с королем), скрипач на переднем плане — возможно, Иоганн Готтлиб Граун, концертмейстер королевской капеллы (в 1740—1771 гг.). Слева на переднем плане Вольтер (1694—1778) — в парике с длинными ниспадающими на плечи локонами. «Прототипом» К. Г. Грауна послужил портрет, написанный немецким художником А. Мюллером (1684—1762), видимо, в 1738 году в Рейнсберге (тогда же он рисовал кронпринца Фридриха). Гравированная копия этого портрета, выполненная по заказу А. Шумана, владельца книжного издательства в Цвиккау в 1810 году, известна по публикациям различных справочных изданий, в том числе и в указанной выше книге Э. Розенова (художник-гравер — А. Ваксман, 1765—1836). Экспонируется в Доме-музее Роберта Шумана в Цвиккау.

Музыкой Фридрих Великий был увлечен неподдельно⁶, равно как и философией, дипломатией, военным делом и так далее (известно, что по образованности и масштабам государственной деятельности он далеко превосходил европейских монархов XVIII века — и не только...), и, будучи экстравертом, как сказали бы ныне, нуждался в общении с людьми выдающимися, искал их повсюду и стремился собрать вокруг себя, и тогда еще, когда кронпринцем жил в Рейнсберге, и, тем более, когда стал прусским королем.

Летом 1750 года в Берлин прибыл, наконец, Вольтер — за ним Фридрих «охотился» многие годы: с юности зачитывался его пьесами, памфлетами, мечтал о том, чтобы Вольтер навсегда перебрался в Германию...

Вольтер привык к поклонению и лести современников, но внимание, оказываемое ему королем, вдохновляет — в Берлине престарелый писатель переживает взрыв философского творчества, одна за другой появляются его новые блестящие статьи. Д'Аржанталю⁷ он пишет: «Приветствую вас с берлинских небес <... Наконец-то я нахожусь в этом месте, некогда диком, теперь же украшенном искусствами и облагороженным славой. Сто пятьдесят тысяч победоносных солдат, ни одного прокурора, опера, комедия, философия, поэзия, герой — философ и поэт, величие и милости, гренадеры и музы, трубы и скрипки, платоновские пиры, общественность и свобода...»⁸ Фридриха он изустно и письменно осыпает красноречивыми эпитетами: коронованный Орфей, божественный Марк Аврелий, северный Соломон. Писатель ценил во Фридрихе «любезнейшего из людей», но еще более ценил в нем короля-философа, способного поощрять свободу мысли и слова и допускать противоречия себе. Потому и философские ужины-собрания походили не на концерт солирующего голоса с оркестром, а на сражение мыслителей: «Ни в одном месте в мире никогда не говорили с большей свободой обо всех людских суевериях и никогда не обсуждали с большей насмешкой и презрением. Бога чтили, но не щадили тех, кто Его именем обманывал людей...»⁹

⁶ Фридрих II был учеником замечательного флейтиста и композитора Иоганна Иохима Кванца (1697—1773) и не только профессионально играл на флейте, но и написал многочисленные сочинения для этого инструмента.

⁷ Д'Аржанталь Шарль Огюстен (1700—1788) — граф, дипломат, друг Вольтера.

⁸ Цит. по: *Виаль Ф.* Биография Вольтера // Вольтер. Избранные сочинения. СПб., 1914. Кн. 3. С. 25—26.

⁹ Там же. С. 26

А вот и театр — на его фронтоне латынью выведена строка: «Король Фридрих Аполлону и Музам». Но фактически это еще один памятник самому королю и его любимому капельмейстеру. Взойдя на трон в 1740 году, Фридрих II тотчас стал проводить в жизнь свой давний план сооружения в Берлине оперного театра, который по всем параметрам должен был поражать воображение европейцев¹⁰.

Это первое общественное здание подобного предназначения (до него театры были сугубо придворными), и, доминируя на королевской площади — Forum'e Federici, оно должно было стать символом деятельности монарха-интеллектуала и просветителя. Тогда же, среди прочих, Фридрих издал два указа, поистине революционных для той эпохи (вне зависимости от того, насколько они могли быть исполнены): о свободе печати и об обязательном четырехклассном образовании для самых низших слоев социума. Между тем Фридрих разрабатывал стратегию и тактику своей первой, так называемой Силезской войны, которую начал в декабре 1740 года и победоносно завершил в июле 1742 года.

Этим же летом возвратился из Италии Граун, где он находился более года. Выступая в театрах Рима, Неаполя, Флоренции и других, он снискал высокую оценку как исполнитель главных теноровых партий в операх итальянских композиторов. Одновременно он изучал особенности бельканто, отбирал певцов для берлинского театра — таково было поручение короля, не раз заявлявшего, что он скорее даст проржать арию лошади, чем допустит «в свою оперу немку в качестве примадонны»¹¹. Вкусу Грауна, его познаниям Фридрих доверял всецело: он услышал его еще в 1733 году, в брауншвейгской опере, и тогда же сделал свой выбор...

Вопреки нелестному эпитету Набокова, Граун не был карьеристом, ибо таковыми бывают обычно люди малоодаренные и малодушные. Он был замечательным певцом, выдающимся композитором и вел активную, как сказали бы сейчас, музыкально-общественную деятельность.

Начало его жизнеописания можно уподобить старой немецкой сказке. В маленьком городке Варенбрюке, в семье податного служителя родилось три сына, один другого талантливее, и всех троих отец отправил в 1713 году учиться в Дрезден в Krëuzschule — школу при Крëйцкирхе (Крестовой церкви),

¹⁰ Автор проекта театра — Георг Венцеслаус фон Кнобельсдорф (1699—1753).

¹¹ Розенов Э. К. Граун... С. 9.

с XIII века бывшей центром музыкальной жизни города. Здесь учили игре на клавире, скрипке, органе, теории и композиции — тому, к чему более тянулся ученик. И все пели в хоре, обслуживавшем и церковные службы, и городские праздники. Братья учились весьма прилежно. Старший, Август Фридрих (1698—1765), стал кантором в Мерзебурге, писал богослужебные хоры. Средний, Иоганн Готлиб (1702—1771) — признанным скрипачом-виртуозом (совершенствовался в Падуе у великого Джузеппе Тартини) и авторитетным композитором. Но самым одаренным оказался младший — Карл Генрих. По всем дисциплинам, и общим, и музыкальным, он обогнал своих братьев и других соучеников, кроме того, выделялся среди них изумительным по красоте дискантом. По мере взросления, и особенно в период «ломки» голоса, Карл Генрих все более увлеченно изучает теорию музыки, контрапункт, пишет бесчисленное множество полифонических заданий и даже «Пасхальную мессу».

Грауну повезло: в период его пребывания в Дрездене он мог учиться у замечательных музыкантов — Г. А. Хомилиуса, И. О. Хейнихена, И. Г. Пизенделя, И. К. Шмидта и др., весьма оживленной была и городская музыкальная жизнь: во время церковных и придворных праздников ставились спектакли, выступали певцы, скрипачи, органисты. Сюда охотно приезжали гастролеры, композиторы — Гендель, Телеман, Кайзер. В историю вошел эпизод из биографии Баха, свидетелем которого были и братья Грауны. В 1717 году он прибыл в Дрезден, чтобы участвовать в состязании с Л. Маршаном¹². Иоганн Себастьян не мог упустить случая, чтобы не поиграть накануне на превосходном органе в Крэйцкирхе. Случайно или нет, но Маршан втайне присутствовал на этом импровизированном концерте и ранним утром следующего дня с первым дилижансом покинул город.

Юноша Граун не мог тогда и предположить, что в будущем Иоганн Себастьян Бах будет с интересом следить за его творчеством, в лейпцигской Томаскирхе не раз исполнит сочиненные им пассионы, а его младший сын, Иоганн Кристиан (1735—1782), под влиянием Грауна увлечется той областью композиции, которая была совершенно чужда его отцу — оперным театром. Но это еще далеко впереди. В биографии самого Карла Генриха существенно, что он не замыкался в рамках церковной музыки, но интересовался всем, что происходило в городе. Да и сам город влиял на его становление. Дрезден был центром

¹² Маршан Луи (1669—1732) — известный французский клавесинист, органист и композитор.

курфюршества Саксонского, и курфюрст Фридрих Август I (он же в 1709—1733 гг. — король польский Август II) стремился придать ему облик Версаля или новых Афин. Строились дворцы, знаменитый ансамбль «Цвингер» (1711—1720), в 1719 году было закончено строительство самого большого придворного оперного театра в Европе, и знать не скупилась на приглашение сюда известных итальянских певцов, тогда же было положено начало Дрезденской галерее.

Что-то вроде шока пережил при посещении Дрездена в 1728 году кронпринц Фридрих: после поистине удущливой атмосферы отцовского двора — красавец-город, театр — как праздник, свобода художественной жизни. Тогда-то и зародилась, видно, мечта о собственном городе и театре, которые должны прославить его, затмить все, что может быть с ним сравнимо...¹³

Итак, Карл Генрих — в новом дрезденском театре. Он с жадностью внимает всему, что бы там ни ставилось: запоминает полюбившиеся арии, записывает их, пробует сам петь. Друзья, флейтист Иоахим Кванц, лютнист Леопольд Вейс и поэт Иоганн Кёниг (все они тоже окажутся при дворе Фридриха II) уверяют, что его сформировавшийся тенор необычайно красив, но надо бы звучать посильнее, так, как у итальянских певцов — Тези, Лотти, кастрата Сенезино... Граун упорно занимается развитием голоса, и успехи его столь очевидны, что в 1725 году он получает приглашение в брауншвейгский придворный театр. Для дебюта ему предложили партию в опере некоего капельмейстера Шурмана, и, как пишет Набоков, «он на премьере заменил не понравившиеся ему места ариями собственного сочинения»¹⁴. Только тут чувствую какую-то вспышку родства между мной и этим благополучным музыкальным деятелем» (IV. 159), — комментирует потомок композитора в седьмом «колене».

Мелодии Грауна приписались ко двору, и он пишет по заказу герцога Людвиг Рудольфа целую оперу — «Санцио и Синильда» (1727). Далее наибольшим успехом пользовались «Полидор» (1731), «Ифигения в Авлиде» (1731), «Сципион Африканский» (1732), «Фараон» (1733)... Всего же для Брауншвейга он сочинил более десятка опер. Вскоре после «Полидора» Граун получил

¹³ В 1745 году, при Августе III, когда пышность и величие дрезденского двора достигли невиданных масштабов, Фридрих II завоевал Саксонию (в ходе второй Силезской войны), и Дрезден был ему в конце года «сдан». А в 1760 году, в середине Семилетней войны, Фридрих подверг город тотальному разрушению. Грауна тогда уже не было на свете, иначе ему, наверное, было бы не по себе...

¹⁴ См.: Розенов Э. Граун... С. 6.

место капельмейстера (продолжая и далее исполнять ведущие партии репертуара), весьма почетное по тем временам: в XVIII веке капельмейстер исполнял функции не только дирижера (одной рукой играя бас на чембало, другой — указуя). Фактически, он был руководителем театра, капеллы. Кроме того, этот чин свидетельствовал о признании композиторских заслуг, и выбор репертуара, как и сочинение по заказу, тоже зависел от капельмейстера. Брауншвейгский период оказался весьма плодотворным для Грауна: он стал признанным мастером итальянской оперы-*seria*, пленявшей аудиторию историко-героическими и мифологическими сюжетами, но главное — совершенно новым, сравнительно с церковной музыкой, миром чувств, — душевно-открытых и лирически-проникновенных (лексикон тогда был, конечно, иным).

В 1733 году Брауншвейг посетил по случаю своего обручения с принцессой Елизаветой кронпринц Фридрих, и во время соответствующих случаю торжеств, включавших и оперные спектакли, он «пригласил» для своей резиденции в Рейнсберге певца и композитора Карла Генриха Грауна. Однако герцог не согласился отпустить своего любимого капельмейстера, и лишь его наследники в 1735 году исполнили пожелание Фридриха.

Театра в Рейнсберге не было, но придворная капелла вела активную концертную деятельность. И Граун должен был выступать в кантатах собственного производства. Тогда-то и началось его сотрудничество с будущим королем: Фридрих набрасывал стихи для кантат по-французски, придворный поэт Ботарелли переводил их на итальянский язык, а Граун воплощал своего рода языковое *pasticcio* в музыкальных образах. Как правило, это были 2—3 арии, связанные между собою речитативами, исполнялись они в сопровождении оркестра. Всего он написал более ста кантат, и многие из них нравились слушателям более других его сочинений. Видимо, это был прообраз камерного музицирования: небольшой зал, умиленно-изящные трели и воздыхания, близкие, якобы безмолвные глаза... Возможно, это лишь догадка, но едва ли Граун «становился на котурны»: судя по высказываниям, его заслугой и был выстроенный им мосток от сложного контрапунктического письма баховской эпохи к сольной, по сути песенной мелодии, чутко отвечавшей биению сердечного метронома... Таковы же были его оды, песни на стихи Клопшток¹⁵, опубликованные позже — в берлинский период.

¹⁵ Клопшток Фридрих Готлиб (1724—1803) — немецкий поэт, вдохновлявший своими стихотворениями многих композиторов XVIII—XIX вв. Граун, по сути, первым открыл его для музыки: чрезвычайной

Затем выступал Фридрих. Он в совершенстве овладел флейтой: прекрасное чувство фразы, разработанное, подобно виртуозу-вокалисту, дыхание позволяли ему предаваться длительным созерцаниям парковых кущ и вод, всяких там порханий фавнов и наяд — в общем, наслаждаться всеми веяниями природы. Публика при этом сидела в полном... молчании, потому что Фридрих запретил раз и навсегда выражать ему одобрение — хлопками, кивками и т. п. Какой-то прямо изысканнейший садизм: коллективно восхищайся (или — наоборот), но — в сугубой тишине. И лишь только Кванцу, стоявшему обычно где-нибудь сбоку (был он примечательной наружности — высоченный и массивный), позволялось аплодировать или как-то иначе подчеркивать свои учительские заслуги.

Исполнялись на этих ежедневных музыкальных радениях и инструментальные сочинения Карла Генриха Грауна и его брата Иоганна Готлиба, концертмейстера оркестра, которого более тянуло к крупным формам: сонатам, симфониям (100!), концертам, в то время как младшего брата — все же преимущественно к музыке, связанной со словом, пением. А в будущих историко-эстетических обзорах о них будут писать совокупно: «Brüder Graun»¹⁶.

... Осенью 1742 года в берлинском театре начались репетиции, и в дальнейшем мемуаристы с нескрываемым сарказмом перемалывали подробности участия в них короля. Он нередко стоял позади капельмейстера, попеременно глядя в партитуру и на сцену: малейшая сценическая небрежность, а тем паче перевернутые ноты приводили его в ярость, и он тотчас отдавал приказ строго придерживаться текста — нотного или роли. И его требования неукоснительной дисциплины трактовались как солдафонски-жестokie. Но таков, к сожалению, театр и по сию пору, анархия в нем влечет к скорой деградации...

Наконец 7 декабря 1742 года состоялось открытие театра — при огромном стечении публики исполнялась опера Грауна «Клеопатра и Цезарь». Кажется, что вообще Фридриху первому пришла в голову идея создания «самого массового из зрелищ» — ведь он свято верил в нравственно-воспитательное и эстетическое воздействие оперы на своих современников. Поэтому-то театр задумывался не придворным, а первым обще-

любовью пользовалась многие десятилетия его «Песнь о воскресении» (Auferstehn, ja auferstehn wirst du mein Leib nach kurzer Ruh») на слова Клопштокa.

¹⁶ См.: Mennice C. Hasse und die Brüder Graun als Simfoniker. Leipzig, 1906.

доступным: вход в него был бесплатным, главным условием служила приличная одежда, и, кроме знати, сюда устремился «весь Берлин» — студенты, чиновники, бюргеры. Слава о театре сразу разнеслась по всей Европе. Прекрасная труппа из итальянских певцов и французских танцовщиков, небывалый для того времени по количеству (50 музыкантов) и профессионализму оркестр. Роскошными были декорации (не раз Фридрих сокрушенно говорил, что опера его разоряет) и сенсационным — техническое оснащение сцены: посредством специально сконструированных блоков, тросов и колес возводились замки, рушились помпеи, взлетали в небо фейерверки и фонтаны.

Граун сочинил для этого театра 28 опер, 5 из них — на либретто короля (остальные — Дзено и Метастазιο) — «Кориолан», «Силла», «Монтесума», «Братья-враги» и «Меропа» (две последние — по Расину и Вольтеру). Он отнюдь не был «помощником Фридриха в писании опер», как не совсем удачно выразился Набоков. Они были союзниками в этом музыкальном жанре, стремясь создать эстетику и этику оперы как передового искусства эпохи торжества Разума и Просвещения. Не случайно лучшей в наследии Грауна оказалась «Монтесума», сюжет и текст которой Фридрих разрабатывал с определенной целью, дабы показать, что «опера может служить изменению нравов и разрушению предрассудков». Отвлечь людей от догматов веры и контрапунктических ухищрений служебных произведений, приобщить их к светскому искусству, воспевающему подвиг, мужество и возвышенные чувства любви, сострадания, украшающему повседневную жизнь — все это находило отклик в музыке Грауна.

Король до конца жизни Грауна отдавал ему предпочтение перед всеми другими композиторами, не однажды, осыпая милостями, сожалел, что он слишком мало пишет для театра (!), что его надо бы «подстегивать»... Но Граун не был «карьеристом», вопреки желанию патрона, он постоянно трудился в области духовной музыки. Его мессы, оратории могли быть заказными либо написанными к случаю, но всегда — как размышление о вечных моральных ценностях, о смысле и цели бытия...

Показательный эпизод в жизни Грауна произошел в 1756 году. Он, разумеется, был истинным патриотом и поклонником короля-героя и воспевал, по словам современника, то в сонатах, то в драматических сценах битвы Фридриха при Хохкирхене, Росбахе, Цорндорфе и так далее. В 1856 году победа прусских войск под Прагой (под командованием Фридриха) вдохновила композитора на мощный благодарственный гимн «Te eum»¹⁷,

¹⁷ Гимн этот получил всеевропейскую известность, в России впервые прозвучал в 1779 году. Духовная музыка Грауна исполнялась в

удостоившийся своеобразной похвалы короля: «Это лучшая из его опер»¹⁸.

Граун, видимо, интуитивно хорошо понимал объединительную природу музыки. Это ясно хотя бы по многолетнему признанию у слушателей его траурных произведений, созданных по случаю кончин герцога Брауншвейгского Августа-Вильгельма и короля Фридриха Вильгельма I (1735, 1740). Эта амплитуда от гимнически-восторженного воспевания подвига героя (Te eum) к Marcia fъnebre подобна арке, протянувшейся к вагнеровскому Зигфриду, его подвигам и «Похоронному маршу» из «Заката богов». От этой аналогии захватывает дух: Вольтер — Фридрих — Граун, Ницше — Вагнер — Людвиг Баварский. В ней наглядно представлена сама квинтэссенция философии истории — от наивысшего расцвета прусской идеи в жизни и деятельности Фридриха II (героя, мыслителя, поэта) к полной ее деградации в судьбе несчастного баварского короля, от которого остались лишь воздушные замки да театр в Байрейте, воплотивший его обоюдные с Вагнером мечты.

В легенде же о Грауне есть недоказуемый заключительный аккорд: он скончался скоропостижно 8 августа 1759 года при известии о поражении (временном!) Фридриха II при Цюллихау. Капельмейстер был совсем еще не стар — 56 лет от роду, но, возможно, он слишком напряженно трудился.

Помимо заведования сложнейшим театральным организмом, бесконечных репетиций часто меняющегося репертуара, Граун инициировал новые формы светской музыкальной жизни Берлина. Прежде всего, возрождена была деятельность капеллы, основанной в 1570 году. В ее состав вошли Ф. Э. Бах, братья Бенда¹⁹, И. Ф. Агрикола²⁰ (он возглавит капеллу после смерти К. Г. Грауна) и другие. В 1749 году организуется Общество музыкальных занятий, отвечавшее за концерты придворных артистов и гастролеров, его задачей было исполнение таких

России на протяжении всего XIX века (отмечалось и ее определенное влияние — стилистическое — на хоровое творчество русских композиторов. См.: *Ларош Г.* Музыкальное письмо из Петербурга // *Московские ведомости.* 1889. № 340).

¹⁸ Розенов Э. Граун... С. 10.

¹⁹ Братья Бенда — Йиржи (1722—1795) и Франтишек (1709—1786) — выдающиеся чешские скрипачи (и композиторы); вместе с И. Г. Грауном, концертмейстером королевской капеллы, составляли основу ее струнной группы. После кончины И. Г. Грауна в 1771 году концертмейстером стал Ф. Бенда.

²⁰ Агрикола Иоганн Фридрих (1720—1774) — ученик И. С. Баха (родственник Генделя по матери), с 1741 года — органист в Берлине, с 1859-го — капельмейстер королевской капеллы.

грандиозных полотен, как пассионы Баха, Генделя, духовные сочинения самого Грауна. В немалой степени благодаря деятельности Грауна оживилась музыкальная жизнь берлинцев: они посещают театр, ходят на концерты. Становятся популярными различные формы домашнего музицирования, и как поворот к «простому человеку» на рубеже 1750-х годов выходит целая серия сборников од и песен коллективных авторов (с участием Грауна) с весьма забавными названиями: «Музыкальное времяпрепровождение», «Музыкальные сладости», публикуются пьесы танцевального характера, одна из грауновских — «Жига» — исполнялась вплоть до конца XX века.

Вершиной духовной музыки Грауна явилась его оратория «er Tod Jesus», исполненная с огромным успехом впервые 26 марта 1755 года в концерте Общества музыкальных занятий. Она затем на протяжении более 150 лет звучала в Германии в рамках церковной литургии на Страстную пятницу, в день памяти Фридриха Великого и в хоровых концертах, как в европейских странах, так и в России. Столь единодушное и долгое признание этого сочинения в истории самого жанра связано с целым рядом его достоинств. В основе оратории не традиционный евангельский текст, а его свободный пересказ (К. В. Рамлера), что как бы приближало к нему слушателей (или наоборот), стирая многовековую патину с сюжета. Граун отказался от показа «сакрального действия» с его главным ритуальным событием, с младых лет известного каждому прихожанину, его более занимали моральные переживания участников и свидетелей событий. В музыке совместились все «лики» композитора: контрапунктическое мастерство (двойная хоровая fuga «Дал нам Христос» приводилась как образец в учебниках полифонии), трогательность и мощь «свободных» хоровых пластов (скорбь народа о греховности человеческого духа — после сцены отречения Петра), открытый оперный мелодизм сольных эпизодов. Особенной красоты Граун добился в речитативах. Традиционно сухие, формализованные, здесь они были как бы овеяны самой жизнью, и певцы готовы были делить их на «кусочки», лишь бы каждому исторгнуть слезинку у слушателя...

...И совсем уж они не столь далеко отстояли друг от друга — предок и потомок. Граун был, безусловно, хорошо образован и не чужд стилистических изысканий, о чем свидетельствует его диспут в письмах с Телеманом²¹ (1751—1756), одним из самых

²¹ Телеман Георг Филипп (1681—1767) с 1721 года до конца жизни был главой музыкальной жизни Гамбурга (подобно Грауну в Берлине).

известных композиторов-современников. Возник он по поводу речитативов в опере французского композитора Рамо²² «Кастор и Поллукс»: мнения сторон разделились принципиально, так как Граун считал вообще французское речитативное пение подобным собачьему вою, в чем он абсолютно солидарен с Ж.-Ж. Руссо. В «Письмах о французской музыке» тот писал, что «пение его соотечественников есть не что иное, как постоянный лай, невыносимый для не предупрежденного о том слуха»²³. Граун же поясняет собеседнику, что речитативы Рамо неестественны, фальшивы по интонации, неожиданные перемены размера «причиняют неудобства певцу и аккомпаниатору», и сам он отдает предпочтение итальянскому типу речитатива, более близкому к обычной речи. В ответ Телеман приводит целый ряд нотных примеров с доказательством того, насколько выразительно передает Рамо в каждой попевке смысл слов. На это Граун возражает, что коли слово «злосчастный» у Рамо звучит нежно, то «если бы слово было “счастливейший” — данная выразительность была бы столь же пригодной <... Изображать воскресение “трелью с переливами” для меня нечто новое <... Где бы ни шла в Писании речь о воскресении, нигде не видно ничего “переливающегося” <... Вы находите великолепным музыкальное выражение слов “вырвать из могилы”. Если бы говорилось “положить его в могилу”, то это было бы еще лучше <... Что касается до якобы возвышенного характера слова “сам”²⁴, то представляю себе жалобное французское завывание, поскольку приходится произносить два слога на высокой ноте, что всегда выходит резко даже у лучшего певца...» Уличив Грауна в неверном подсчете слогов в распетой французской фразе, Телеман вместе с признанием ошибки получает от Грауна весьма верное замечание о том, что «французские актеры читают стихи, словно это проза, и не придерживаются точного счета слогов»²⁵. Полемика эта была длительной и никак не влияла на теплоту дружеских чувств корреспондентов. Такие же взаимоотношения были у Грауна со всеми известными современниками. В том числе, например, с Генделем (хотя тот использовал в своих сочинениях целые фрагменты из духовной и оперной музыки Грауна — как, впрочем, «заим-

²² Рамо Жан Филипп (1683—1764) — французский композитор, органист и теоретик.

²³ Приводится по книге: *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие: В 5 т. М., 1988. Т. 3. С. 328.

²⁴ Имеется в виду французское слово *пкте*.

²⁵ *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Т. 3. С. 329—332.

ствовал» их и у других композиторов), с Бахом и его сыновьями и т. д. Ему некому было завидовать, так как его почитали и знатоки, и «широкие слои» слушателей.

Обо всем этом мог бы размышлять Владимир Владимирович Набоков, коли взошел бы в одну из лож Королевского театра. Иль, может быть, услышал, как король распекает певцов за неверно выученные ноты в опере Грауна. Иль шепот зрителей донесся, наконец, до него через столетия:

Ф. Э. Бах: «Телеман <... впадал в дурной вкус, живописуя сюжеты, которых музыка не должна касаться. Граун, напротив, обладал слишком деликатным вкусом, чтобы впасть в подобную ошибку. Следствием его сдержанности в данном отношении являлось то, что он весьма редко прибегал к музыкальной живописи или совсем избегал ее, по большей части довольствуясь лишь приятной мелодией».

Ч. Бёрни²⁶: «Граун обладал изящной простотой и был первым немцем, оставившим в стороне фугу и все эти искусственные изобретения».

Ф. В. Марпург²⁷: Граун был «наипрекраснейшим украшением немецкой музы, мастером приятной мелодии <... нежным, кротким, сострадательным, воспитанным, помпезным, вместе с тем грозным. Каждый штрих его пера был в равной мере верхом совершенства. Его гений был неистощим. Никогда еще ни об одном человеке не сожалели так, как о нем, начиная с короля и кончая последним из его подданных...»²⁸

К сожалению, Владимир Владимирович не интересовался житийными историями королевского двора, потому нигде он не побегал, продолжая в стенах очередной мебелирашки размышлять о времени, оставившем неизгладимые рубцы на его любимых Staunton'ских шахматах.

Шахматы эти были по-особенному ему дороги: он унаследовал их от отца — В. Д. Набокова, а тому, в свою очередь, были подарены «англизированным» братом — К. Д. Набоковым. В «Других берегах» писатель обстоятельно рассказывает о массивных фигурах на байковых подошвах, пешках в

²⁶ Бёрни Чарльз (1726—1814) — английский историк музыки, органист и композитор, автор книги «Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии» (М., 1967) и др.

²⁷ Марпург Фридрих Вильгельм (1718—1795) — видный берлинский музыкальный теоретик (некоторое время учился в Париже у Рамо).

²⁸ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Т. 3. С. 326—327, 386.

шесть сантиметров и королях — почти в десять. Все они «важно сияли своими лаковыми выпуклостями, как бы сознавая свою роль на доске». Однако за годы скитаний отлетел кончик уха у одного коня, поломались основания у двух-трех пешек, «но на верхушке королевской ладьи и на челе королевского коня все еще сохранился рисунок красной коронки, вроде круглого знака на лбу у счастливого индуса», — упокоенно примечает Владимир Владимирович (IV, 292). Обозревая в тишине громадную в «бланжевую и красную клетку» сакфьяновую доску, он сам, наверное, ощущал на лбу избраннический знак, как принадлежность к высшей касте или даже ее божеству. Вот перед ним его собственное поле битв, куда более захватывающих, чем музыка фридриховских концертов и сражений. И в часы, свободные от решения или сочинения шахматных задач, он припоминает многочисленные истории, поведенные ему деревянными королями и их подданными. Например, о великом шахматисте Филидоре, «знавшем толк и в музыке» (II, 36), или о том, что на шахматном поле с Клопштоком любил сразиться Лессинг и ему нравилось лицезреть поэта, остро переживавшего поражения. А свидетелями их схваток нередко бывали К. В. Рамлер, И. В. Глейм, К. Г. Краузе, братья Грауны и другие представители берлинской интеллигенции — все они любили посещать дом гостеприимного Ф. Э. Баха...

Но вполне литературной для него могла бы стать совсем другая история — о самих стаунтонских шахматах.

В 1849 году к Говарду Стаунтону (1810—1874), знаменитому английскому шахматисту и литературоведу (что весьма немаловажно), явился его соотечественник Натаниэль Кук с выточенным им по-новому набором фигур. Они настолько понравились Стаунтону, что он рекомендовал принять эту конфигурацию в качестве стандарта для матчей всех уровней. Благодаря этому «благословению» куковскому изобретению было присвоено имя Стаунтона.

Вскоре началось широкое кустарное и фабричное производство этого вида шахмат и благодаря тому — широкое распространение. Чем же они победили своих предшественников — искусной выделки поделочные наборы из разнообразных драгоценных материалов? Возможно — относительной доступностью, но скорее — своей не отвлекающей внимание простотой рисунка, устойчивостью (в их основаниях, подбитых сукном, предусмотрены отверстия, куда для устойчивости вкладывались кусочки свинца), удобной осязательностью (высота — 6—9 см, эти формы можно наблюдать в современных компьютерах).

Но пребывая в четырех стенах, Набоков мог размышлять не только о своего рода деревянном памятнике Стаунтону, но и о тайне, сокрытой в его шахматной биографии.

В середине XIX века Стаунтон был одним из самых известных шахматистов не только в Англии, но и на континенте, и в Америке. Тому послужили опубликованные им шахматные руководства²⁹ и изобретенный им гамбит³⁰, изучаемый и по сию пору всеми без исключения профессионалами и любителями этой игры. Гамбит — это один из ключиков к набоковской «Защите Лужина», ибо свою ненаписанную повесть о пересочиненном сыне-вундеркинде, то ли шахматисте, то ли музыканте, Лужин-старший озаглавил именно этим термином. Но еще более привязан к означенному роману гамбит, изобретенный младшим современником Стаунтона, гениальным американским шахматистом Полом Морфи (1837—1884). В 1848 году он прибыл в Лондон, чтобы сразиться со Стаунтоном. Обыграв предварительно сильнейших английских шахматистов, он поразили их эффективностью своего гамбита (впоследствии развитого Чигориным), богатейшим комбинационным воображением и необоримостью в игре вслепую одновременно на многих досках. И все это — в нервно-напряженном ожидании матча со Стаунтоном. Но по необъяснимым причинам мэтр отказался от встречи с противником, бывшим на 27 лет его моложе...

Стаунтон знал, что, избежав турнира с Морфи³¹, он нанесет ранимому и самолюбивому американцу незаживающую рану: победив Стаунтона, Пол тем самым доказал бы свое мировое

²⁹ *Staunton H. The chess player's handbook. London, 1847; The chess player's companion, London, 1849.* Кроме того, Стаунтон был авторитетным шекспироведом, комментатором и переводчиком сочинений писателя на современный английский язык (считал, что комментарий к ним важнее самих текстов — см.: *Staunton H. Memorials of Shakespeare. London, 1864*).

³⁰ Гамбит — от итальянского *dare il gambetto*, — в буквальном переводе — подставить подножку. С середины XVI века стал применяться в качестве общего названия дебютов, в которых одна из сторон жертвует материалом с целью достижения последующих позиционных выгод или атаки на короля соперника. Интерес к гамбиту то рос, то затухал — в прямой зависимости от появления новых идей в этом методе.

³¹ В дальнейшем многие маститые шахматисты, ссылаясь на неожиданные недомогания, отказывались от продолжения игры с Морфи. Этот мотив «отказа» — один из многих в полифонической вязи романа; еще об одном, косвенно связанном с образом Лужина (Стейниц) пишет Н. Букс — см.: *Букс Н. Двое игроков за одной доской: Вл. Набоков и Я. Кавабата // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 531—532.*

превосходство (мировых соревнований тогда еще не проводилось). И его отнюдь не утешило ни то, что в том же году в Париже он обыграл Андерсена³² (и еще раз — в 1863 году), ни то, что о нем уже писали как о шахматной легенде. Таковым он и остался в истории этой древней игры, тем более что легенда эта невероятно трагична.

Не его ли образ витал над Лужиным-старшим, когда он, сидя в одной из берлинских кофейен, задумал свою повесть «Гамбит» — о шахматном вундеркинде с трогательно хрупкой — «музыкальной» внешностью. «Он умрет молодым», — решает автор...

И действительно, образ и жизнь Пола Морфи самым необыкновенным образом, подобно зеркальному отражению, вплетаются в ткань биографии Лужина-младшего и в эскиз ненаписанного Лужиным-старшим «Гамбита».

Пол Чарльз Морфи родился в 1837 в Новом Орлеане в интеллигентной семье: его отец был судьей, мать сочиняла песни, скрипичные пьесы (с арфой) для музыкальных собраний, устраивавшихся регулярно в доме Морфи.

Во время одного из подобных вечеров в доме Лужиных некий скрипач дает 10-летнему Лужину первый шахматный урок...

К шахматам Пол начал приобщаться в 10 лет (страстными поклонниками игры были его отец и дядя), вскоре стал побеждать не только родных, но и новоорлеанских любителей, в 12 лет обыграл сильнейшего американского шахматиста Э. Руссо, в 13 победил гастролировавшего в Америке И. Левенталю³³ (и еще раз — в Лондоне в 1858 году). Особенное впечатление на болельщиков, собиравшихся в местном шахматном клубе, производила его виртуозная игра на многих досках. Подобный матч-мираж чудо-ребенка возникает в воображении Лужина в «Гамбите»: «...легкий нарядный мальчик, Бог весть зачем пришедший сюда, в странной напряженной тишине легко переходит от столика к столику, один движется среди этих оцепеневших людей...» (П. 42).

³² Андерсен Адольф (1818—1879) — выдающийся немецкий шахматист. Его победа в Первом международном турнире (Лондон) 1851 года сыграла драматическую роль в судьбе его противника Л. Кизерицкого (1806—1853). В предисловии к позднейшему английскому изданию «Защиты Лужина» Набоков упоминает об их последней партии. См.: *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» (*The defense*) // В. В. Набоков: *pro et contra*. С. 53.

³³ Левенталь Иоганн Якоб (1810—1876) — известный венгерский шахматист, постоянно жил в Лондоне с 1851 года. Автор кн.: *Morphy's games*. New York; London, 1860.

Между тем Пол был вообще блестяще одарен — обладал способностями к музыке, литературе, языкам, феноменальной памятью (раз прочитанное запоминал на всю жизнь) и чрезвычайно острой впечатлительностью. Но игра в шахматы — не профессия, и близкими заранее было решено, что он, по традиции, станет юристом.

Одним из лучших он закончил колледж, затем досрочно, за два года вместо пяти — Луизианский университет и даже основывал адвокатскую контору в Новом Орлеане. Но шахматы побеждают, и он уезжает в Англию и Европу, где в 1857—1959 годах состоялись его триумфальные матчи, вошедшие в анналы шахматной истории.

Вскоре, однако, обостряется его конфликт с матерью. Вопреки отцу, всегда его поддерживавшему, она ненавидела шахматы, и когда глава семьи неожиданно умер (в 1856 году — от апоплексического удара), она все более настойчиво требовала, чтобы Пол занялся делом — адвокатской практикой и, прежде всего, немедленно вернулся в Америку. Некоторое время ему удается устоять (с небольшими перерывами играл до середины 1860-х годов), тем более что в него буквально мертвой хваткой вцепился некий «менеджер» — Фредерик Эйдж. Он стал его поклонником еще в Америке, затем вновь встретился с Морфи в Лондоне и уговорил нанять себя личным секретарем (без жалованья). Он не только устраивал его соревнования в Англии и в Европе, но и писал за Пола письма матери и сестре, подробно перечисляя при этом города, события, даты и т. д. Однако его участие во всякого рода развлечениях Пола, о чем немедленно неведомо какими путями становится известно в Новом Орлеане, переполняет чашу терпения родных. И, расставшись с Эйджем, Пол возвращается домой.

Время свое он проводил между безлюдной конторой и домом, в шахматы не играл, — въявь — будто верил внушению родных, что именно они виновны в том состоянии ужаса, страдания и уныния, в котором он пребывал. Изредка навещавшим его друзьям иногда удавалось уговорить его на партию-другую — тайком от матери, в уединенной комнате, но удовольствия это ему не доставляло — лишь глухую неумную боль. Отрадное успокоение он испытывал лишь в часы музицирования: вдвоем с матерью — под ее аккомпанемент они пропевали целые оперные клавиры. Она восхищалась его музыкальностью и с тоской говорила, что, если бы с детства с ним правильно занимались, он бы мог стать великим музыкантом...

Но постепенно все более усиливающиеся фобии растрavляют сознание Пола хуже любого яда: он боится открытых про-

странств, ему кажется, что его преследуют видимые и невидимые враги, хотят его отравить, сжечь его дом; особенно он страдал в долгие душные ночи. «Я много играл вслепую — это кратчайшая дорога в сумасшедший дом», — думал он, безостановочно бродя по комнатам и веранде, непрерывно при этом посвистывая, что безумно раздражало родных. Но когда они попытались действительно «сдать» его в приют умалишенных, он настолько поразил врача трезвой оценкой их поступка (в связи с имущественными претензиями брата Эдуарда), что был немедленно отправлен восвояси. Но кольцо «врагов» сжималось, он плохо спал, мучили головные боли, и внезапный животный ужас будил его в краткие мгновения забытья. Однажды в летний знойный день 1884 года Пол вернулся домой крайне взволнованным встречей с судьей (по поводу того самого дела) и сразу бросился в ванную комнату. И когда ледяная вода наполнила резервуар до краев, с облегчением шагнул в Лету... Близкие забеспокоились лишь где-то час спустя. Мать скончалась в том же году, сестра, всегда трогательно его опекавшая, — спустя два года.

Многие композиции Пола Морфи, записанные его современниками, были впоследствии опубликованы, а первую книжицу о нем под названием «Пол Морфи, шахматный чемпион» напечатал в Лондоне в 1859 году некий «Englishman» — под этим псевдонимом выступил Фредерик Эйдж.

Владимир Набоков нигде не упоминает имени Пола Морфи, с «Защитой Лужина» он связывает, как уже говорилось, имена Андерсена и Кизерицкого. Это умолчание «о главном» — сокровенный прием писателя. Он не мог не знать Морфи — шахматиста, специальную литературу о нем³⁴, тем более что излюбленный мужской тип в его сочинениях — одаренный, возвышенный и оторванный от жизненных реалий человек — жертва. И косвенно — через Стаунтона — он, хотя бы и невольно, протягивает нить в своем лабиринте к Полу Морфи.

В связи с этим обращает на себя внимание в «Других берегах» еще один эпизод, связанный с именем Говарда Стаунтона.

Итак, обозревая свои Staunton'ские шахматы, Набоков вспоминает, что за такими же шахматами сидели 6 ноября 1904 года Лев Толстой и Александр Борисович Гольденвейзер (1875—1961), известный русский пианист³⁵. Художник Морозов якобы

³⁴ *Sergeant Ph. W. Morphy's games of chess*. London, 1916; *Sergeant Ph. W. Morphy gleanings*. London, 1932.

³⁵ Эпизод этот отсутствует в автобиографической версии Набокова «Память, говори».

запечатлел в этот день не только их самих, но даже бумажный ярлычок с надписью «Staunton» на внутренней стороне крышки ящика для фигур (IV, 292). К сожалению, это или ошибка, или опечатка. Александр Иванович Морозов (1835—1904) не бывал в доме Толстых ни в Москве, ни в Ясной Поляне, кроме того, он скончался 28 ноября 1904 года и едва ли мог работать над подобным рисунком 6 ноября этого года, к тому же и жил в Петербурге. На самом деле автором рисунка был А. В. Моравов (1878—1951). Кажется, что Набоков, обладавший феноменальной памятью, ошибиться не мог, либо его ошибка нарочито придуманная: перо отказалось начертать фамилию вполне благополучного советского художника, каковым стал Моравов после революции. До этого он принадлежал к младшему поколению передвижников, в 1909 году выполнил известный портрет Л. Н. Толстого («Л. Н. Толстой в своем кабинете в Ясной Поляне», х. м., ГМТ) и ряд зарисовок писателя за игрой в винт, за чтением и за шахматной доской с Гольденвейзером.

И все же — почему Набоков называет именно эту зарисовку художника? Как своего рода воспоминание о прошлой жизни, об одной из ее «земляничных полян», когда даже сама запутанность дат и фамилий выступает как знак глубокой подспудной и такой человеческой тоски... И отсутствие этого эпизода в другой версии автобиографии подобно роковому прощанию с прошлым. Однако — это лишь поверхностный слой явлений: метод писателя подобен сочинению музыки, когда тема, обозначенная в заголовке или угадываемая в эпизоде, подобна мелодии; она же — горизонталь (фабула), лишь повод для вертикали — наложения литературных (житейских) аллюзий, контаминаций, прямых цитат. В музыке же — сложных или простых гармоний, полифонических переплетений и наложений и тому подобное. И только при включении всех механизмов памяти, воображения, эрудиции, чувственного опыта возможна интерпретация, хотя бы отчасти приближающаяся к авторскому замыслу. А почему является именно эта тема — это величайшая тайна творчества, выплеск глубинных потаенных процессов духовной жизни самого творца или даже его весьма отдаленного пращура...

Рисунок, упомянутый Набоковым, — это свидетельство необыкновенной дружбы, окрасившей теплым нежным светом жизнь Льва Николаевича Толстого в последние почти полтора десятка лет. В 1896 году в доме писателя появился 21-летний выпускник консерватории Александр Гольденвейзер и вскоре стал не просто частым гостем-музыкантом, но своим человеком как для самого хозяина, так и для домочадцев.

Он пленял всех не только поразительно одухотворенным пианизмом, но и деликатностью, чуткостью в общении и незаурядным интеллектуализмом; ко всему прочему оказался еще большим любителем шахмат (сыграл с Толстым около 700 партий!). Когда он появлялся в Хамовниках или в Ясной Поляне, Лев Николаевич заметно «светлел». После краткого послеобеденного отдыха все собирались в гостиной, и Гольденвейзер начинал играть: Бах, Скарлатти, Моцарт, Бетховен — все в его интерпретации было выражением изысканного аристократизма духа, того особого равновесия мысли и чувства, что доступно лишь избранным (это хорошо «слышно» по записям пианиста). Совершенно по-особому он играл произведения Шопена — рояль пел под его пальцами подобно человеческому голосу. И Лев Николаевич не скрывал своего потрясения — на его глазах нередко были слезы — слезы радости: «Вот как надо писать, “вскрикивал” он (подобно Фридриху) и добавлял по-немецки: “as ist Music”»³⁶.

И Александр Борисович боготворил Толстого — настолько, что даже испытывал порой некие уколы ревности к домашним: он был готов ежеминутно выполнять для него то, что являлось их семейной обязанностью. И этот легендарный старец платил ему редким расположением. Увидев Александра Борисовича где-нибудь на московской улице, он немедленно его подхватывал, и, часами беседуя, они отмеряли мостовые... История свидетельствует: подобная дружба с музыкантом — мечта многих великих мира сего (например, постоянно переживаемая тоска одиночества Шпенглером и зависть к Ницше, осчастливленному, хотя бы и временно, духовной общностью с Вагнером и т. п.), а в ситуации семьи Толстых она служила писателю неким возмещением нарастающих противоречий в его взаимоотношениях с Софьей Андреевной и тремя сыновьями. Первый пик пришелся на начало ноября 1909 года. Драма эта хорошо известна: Толстой был потрясен сговором своих сыновей, решивших предъявить права наследования на все его сочинения (после 1881 года), и он втайне от близких, кроме Александры Львовны³⁷, подписывает 1 ноября завещание на ее имя с тем, чтобы она отказалась от наследственных прав в общую пользу (опустим процессуальные проблемы), причем первая свидетельская подпись доверяется Гольденвейзеру. Случаю было угодно, чтобы в этот самый день в Ясную Поляну явился художник Моравов — он обязался по заказу известного издателя И. Д. Сытина

³⁶ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959. С. 380.

³⁷ Толстая Александра Львовна (1884—1979) — младшая дочь Л. Н. Толстого.

написать портрет Льва Николаевича. Работал он чуть более недели, был настолько тих и скромен, что его попросту не замечали. И он не заметил какого-либо особого напряжения в доме Толстых, что явствует из его рассказа: «Я рад, что побывал в Ясной, когда жизнь там была сравнительно спокойной и начало драмы, приведшей к печальному концу жизнь Л. Н., еще не так ясно обрисовывалось для постороннего и осторожного посетителя». Не раз беседовала с ним сама Софья Андреевна, и ее исповедь вполне подходит для заключения всего этого протяженного повествования: «...А сколько лет ушло на переписку его сочинений, но это было для меня одно наслаждение. Бывало, читая и перечитывая его рукописи, я так увлекалась, что мне казалось, что это я так сама сочинила и что это я такая умная... Ни на что не хватало времени... так и состарилась, а всегда я тоже любила жизнь. Любила музыку, любила рисовать»³⁸.

На упомянутом портрете Толстого и рисунке Моравова стоит одна дата — 7 ноября 1909 года, ровно через год — 7 ноября 1910 года Толстой навсегда ушел из жизни.

Когда же «ушел из жизни» Владимир Владимирович Набоков?



³⁸ Моравов А. В. Странички воспоминаний о Л. Н. Толстом // Очерки по русскому и советскому искусству. М., 1965. С. 348—350.